

Eva María Villar Secanella

El despertar a la conciencia del
lector juvenil en universos
ficcionales protagónicamente
femeninos y la novela lírica de
autoafirmación en la LIJ

Departamento
Lingüística General e Hispánica

Director/es
Tabernero Sala, Rosa María
Blesa Lalinde, José Ángel

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

EL DESPERTAR A LA CONCIENCIA DEL LECTOR
JUVENIL EN UNIVERSOS FICCIONALES
PROTAGÓNICAMENTE FEMENINOS Y LA NOVELA
LÍRICA DE AUTOAFIRMACIÓN EN LA LIJ

Autor

Eva María Villar Secanella

Director/es

Tabernero Sala, Rosa María
Blesa Lalinde, José Ángel

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Lingüística General e Hispánica

2015

TESIS DOCTORAL

**EL DESPERTAR A LA CONCIENCIA DEL LECTOR JUVENIL EN
UNIVERSOS FICCIONALES PROTAGÓNICAMENTE FEMENINOS Y
LA NOVELA LÍRICA DE AUTOFORMACIÓN EN LA LIJ**

Autora: Eva María Villar Secanella

Directores: Dr. José Ángel Blesa Lalinde y Dra. Rosa Tabernero Sala

Universidad de Zaragoza

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Aproximación a la investigación	3
Estado de la cuestión	6
Diseño de tesis	10
Marco teórico y conceptos clave	17
Estructura del texto	27

CAPÍTULO 1: CUESTIONARIOS

Análisis de los cuestionarios	29
Discusión de los resultados de los cuestionarios	39

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS OBRAS OBJETO DE ESTUDIO (I)

<i>Veva y el Mar</i>	41
<i>Bella y Oscura</i>	90
<i>Caperucita en Manhattan</i>	171
Conclusiones y categorías de análisis establecidas a partir de las analogías encontradas en obras LIJ y la novela lírica de autoformación.	246

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA OBRAS OBJETO DE ESTUDIO (II)

<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	276
<i>Mujercitas</i>	312
<i>Heidi</i>	351
<i>El mago de Oz</i>	389
<i>Los Cinco y el tesoro de la isla</i>	417
<i>Paulina</i>	443
<i>Pippa Mediaslargas</i>	478
<i>Esther y su mundo</i>	519

CAPÍTULO 4: ESTUDIO EVOLUTIVO SEGÚN LOS PRESUPUESTOS ESTABLECIDOS

La memoria (I)	546
La memoria (II)	555
La palabra y el estilo del discurso narrativo	569
Cesión de la autoridad	575
Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género	588

CONCLUSIONES FINALES	602
-----------------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	617
-----------------------------------	-----

ANEXOS	(Plantilla de cuestionario y un conjunto de 24 cuestionarios adjuntos en CD)
---------------	--

INTRODUCCIÓN

Aproximación a la investigación

Al reflexionar sobre los motivos que me han llevado a decantarme por el tema de esta investigación hoy aparecen ante mí de una forma aparentemente clara y lógica: en la actualidad soy profesora asociada en la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza e imparto, entre otras asignaturas, la de Literatura Infantil y Juvenil. De aquí parte mi interés por el tema de esta investigación que toma como objeto de estudio lecturas juveniles, obras que por dirigirse a un público en formación infieren de manera subrayada, a través de sus textos, en la construcción de conciencia de esos lectores, niños y adolescentes en proceso de socialización, razón por la cual este estudio focaliza en esta particularidad su atención, así como en el personaje femenino protagónico dado que no podemos obviar el hecho de que para que una sociedad alcance no solo la igualdad teórica, sino también la igualdad real o práctica entre géneros, necesitamos de un imaginario colectivo en el que se incluyan modelos femeninos atractivos que fomenten interés y respeto, a través de los cuales tanto las niñas y niños como los adolescentes puedan identificarse, desarrollar su autoestima y ensanchar la realidad que habitan. En último término, la Literatura Infantil y Juvenil ha logrado reconocimiento social recientemente, se trata por tanto y bajo esta perspectiva, de una disciplina todavía muy joven que requiere del trabajo y de la investigación de autores, editoriales y crítica especializada para avanzar y consolidarse como tal y una carencia que esta tesis pretende paliar con su aportación investigadora.

Escrito de esta forma las motivaciones que me han llevado hasta aquí parecen ser concisas y aprehensibles... y sin embargo... la joven de veinticuatro años que acudió a la Facultad de Filosofía y Letras y comprobó en el tablón del Departamento de Ciencias de la Antigüedad que había superado con éxito la última asignatura que le quedaba pendiente para alcanzar su licenciatura en Filología Hispánica, nada predecía de su futuro ni era consciente de las razones señaladas como motivación personal para adoptar el tema de mi investigación y, a pesar de esto, fue ella la que se sentó en las escaleras de la puerta principal de la Facultad de Filosofía y Letras resistiéndose a abandonar el estudio de la Literatura.

Ella, la joven que ahora se encuentra sentada en las escaleras, siente verdadera pasión por todo aquello vinculado a la narración, una relación de afecto que se originó gracias a dos excelentes cuentistas: su madre y su abuela paterna. Estas primeras maestras, al caer la noche, sacaban sus agujas y le enseñaban cómo confeccionar vestidos a sus muñecas mientras en un espacio de intimidad le relataban anécdotas de un pasado propio, transfiriéndole una memoria y cosmogonía familiar entre real y ficcional donde el protagonismo femenino era absolutamente dominante y ligándola para siempre, esas cuentistas con voz de mujer, a lo que ella ahora define como “el arte de la narración-costura”. La joven de la escaleras, buscando la manera de continuar unida al estudio de la Literatura, recuerda aquel cumpleaños en el que su padre le regaló, siendo ella una adolescente, *Las edades de Lulú* y *Temblores*; la experiencia lectora de estas dos novelas escritas por mujer y protagonizadas por niñas en edad iniciática transformaron su conciencia y alteraron la perspectiva de la realidad que había habitado hasta ese momento, una experiencia lectora que dejó en ella una profunda huella que todavía hoy la acompaña. La joven de las escaleras siente, de repente, un vacío en el estómago... algo similar al hambre... y cae en la cuenta de que en sus cinco años de carrera apenas se le ha ofrecido la posibilidad, desde el currículo académico, de acceso a la escritura de mujer, salvo alguna sor Juana o alguna santa Teresa... interesantes, sin duda, aunque insuficientes... Y es entonces cuando se interroga acerca de la invisibilidad de la mujer en ciertos ámbitos públicos de la sociedad a la que ella pertenece y también la decepcionan los escasos modelos a los que podría recurrir si en vez de quedarse dentro y entregarse al fascinante arte de la narración-costura, decidiera salir fuera a explorar otras realidades alejadas de lo familiar. Creo recordar que esta investigación comenzó de este modo: por la necesidad de aquella joven de darse respuestas a sí misma a través de la relación de afecto que desde siempre había mantenido con la Literatura. Abandona las escaleras y se dirige al despacho de Túa, ese investigador y profesor de la Facultad que lograba transformar los textos que llevaba al aula en la apariencia de secretos ocultos que hubiera que descubrir, y ella se sentía impaciente por descubrir voces de mujeres que crearan personajes femeninos atractivos. Fueron estas premisas: escritoras y niñas protagónicas, las que le llevaron de manera fluida hacia el *Bildungsroman*.

Después la vida cambió y la accidentalidad de los acontecimientos, unidos a una voluntad propia, condujeron a esa joven, que ya no lo era tanto, a ser contratada por la

Facultad de Educación. Fue en el campus de Huesca donde conoció a Rosa, en aquellos momentos directora de su Departamento, una nueva guía que la introduciría en la Literatura Infantil y Juvenil y la haría consciente de la importancia de los mensajes explícitos o implícitos de un discurso narrativo que se dirige a un lector que se halla formándose en lo que cada contexto social entiende como “ciudadano ideal”, dándose así un giro de enfoque a la investigación.

Les agradezco a las voces de mi madre y de mi abuela esa iniciación en el arte de la narración-costura, a mi padre su donación de objetos mágicos y esa insolente testarudez que logra contagiarme, y a mis directores de tesis les agradezco su constante presencia en esta investigación y sus consejos.

Estado de la cuestión

Este trabajo parte del concepto de que los textos literarios reconstruyen un escenario ficcional en el que se representa y reactualiza una memoria colectiva que es reflejo, también cooperante, en la producción de los cambios sociales y el imaginario de una sociedad, e influyen en la enculturación y formación de la construcción de identidad de sus lectores. Tomando como espacio de estudio la cultura española de finales del siglo XX –periodo de transformación política y social dentro de nuestra historia– y centrado el análisis en textos pertenecientes a la LIJ difundidos por la sociedad de la época –no necesariamente originarios de ella– donde la niña ficcional cumple una función protagónica, se busca descubrir, a través de la memoria literaria, la convivencia de antiguas y nuevas relaciones que el texto establecía con su intérprete y las identidades que se pretendieron formar a través de la literatura juvenil difundida por la sociedad del momento atendiendo, muy especialmente, a los procesos de cambio que se produjeron en nuestro imaginario colectivo para llegar a ser los jóvenes destinatarios de obras como *Capercita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité o *Bella y Oscura* de Rosa Montero. Narraciones que comparten ciertos rasgos con la novela lírica de autoformación, un género que nos interesa tanto por su experiencia autorial como lectorial. “Entre experiencia autorial y experiencia lectorial la relación es compleja; la subjetividad de la primera entra en relación y quizá en conflicto, con la no menos personal del lector”. (Gullón, 1984: 20)

Jesús Díaz Armas en su artículo “Personajes y temática en la literatura juvenil” reflexiona sobre los diferentes tipos de novela de formación o *Bildungsroman*, realizando una diferenciación entre *Künstlerroman* y el proceso formativo de un artista, *Erziehungsroman* y el proceso educativo del protagonista, *Entwicklungsroman* y su proceso de crecimiento educativo, cultural y global. A estos tres tipos añade un cuarto que relaciona con la literatura feminista postmoderna y él denomina *Female Bildungsroman* (Díaz Armas, 2006: 74), o lo que Ciplijauskaitė, recogiendo terminología de Elizabeth Abel, define como novela del despertar “para subrayar las diferencias entre las estrategias narrativas masculinas y femeninas” (Ciplijauskaitė, 1994: 20) específicas del *Bildungsroman* contemporáneo escrito por mujer y en el que estas narran el proceso de toma de conciencia de la protagonista adolescente. A estos

conceptos añadiremos el de novela lírica de autoformación recogido por María de los Ángeles Rodríguez Fontela, la versión más actual del *Bildungsroman* desde esa primera obra, *Wilhelm Maisters Lehrjahre* de Goethe publicada en 1795, que daría origen al término de *Bildungsroman*. Un tipo de novela, la novela lírica de autoformación, de un fuerte carácter femenino, siguiendo reflexiones de Rodríguez Fontela, por “la estructura mítica del viaje o aventura del héroe y con los modos discursivos poéticos” (Rodríguez Fontela, 1996: 396) que le proporcionan a la mujer escritora la posibilidad de indagación en nuevos discursos narrativos de alto grado subjetivo, buscando lectores activos e implicados en la experiencia lectora, dando “un giro significativo al tradicional papel femenino de destinatario pasivo.” (Rodríguez Fontela, 1996: 395). La investigadora advierte de la presencia tanto cualitativa como cuantitativa de novelistas femeninas que se acercan a este tipo de género, como así lo confirma la proliferación de obras escritas por mujer desde mediados del siglo XX donde se recoge el proceso formativo de una niña adolescente y el despertar de su conciencia como mujer. Centrándonos en publicaciones españolas, y por poner solo algunos ejemplos, encontramos obras que tienden a este tipo de género como *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *Julia* (1970) de Ana María Moix, *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets, *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité, *Bella y Oscura* (1993) de Rosa Montero, *La Tía Águeda* (1995) de Adelaida García Morales, *Irlanda* (1998) de Espido Freire o *Las Mujeres que hay en mí* (2002) de María de la Pau Janer. Las obras tendentes al *Bildungsroman*, al menos algunas de ellas, aunque en su origen no hayan sido dirigidas directamente a un público juvenil, estos pueden llegar a apropiarse de este tipo de género, como así reflexiona Jesús Díaz Armas, perteneciendo en algún momento al sistema de la literatura juvenil: “bien dirigidas directamente a un público infantil y/o juvenil, bien a un lector adulto, o indiferenciado, aunque preferentemente leídas, con posterioridad a su publicación, por niños y adolescentes” (Díaz Armas, 2006: 75). Los motivos de esta característica relativa al *Bildungsroman* los encuentra Marta Sanjuán en la dimensión emocional de la lectura, siendo que este tipo de novelas invitan al lector, desde el lenguaje simbólico, al desplazamiento psíquico y a una lectura transgresora en la que al adolescente se le incita a la indagación:

Es muy frecuente, por ello, que los jóvenes realicen lecturas transgresoras, de alejamiento o superación del entorno, que se ven favorecidas por toda una tradición literaria que

precisamente representa esa necesidad de alejamiento del héroe, de salida hacia otros espacios. Desde los cuentos populares, analizados por V. Propp (1928) como relatos que simbolizan unos ritos de iniciación, hasta las novelas de aventuras y, más concretamente aún, las llamadas Bildungsroman o “novelas de formación”. (Sanjuán Álvarez, 2013: 140)

Por otro lado, y como Ana Díaz-Plaja señala en su artículo “Entre libros: la construcción de un itinerario lector propio en la adolescencia”, el *Bildungsroman* es un género altamente apropiado para adolescentes. “El motivo es que une la excelencia literaria con el reflejo de las inquietudes de los hipotéticos lectores, y al mismo tiempo, se constituye en modelo o referente de las novelas-espejo” (Díaz-Plaja, 2009: 129), entendiéndose como novelas-espejo y siguiendo las argumentaciones de esta investigadora apoyadas en reflexiones de Turin, un género en el que diferentes aspectos como el ambiente contemporáneo del lector adolescente o un protagonista en edad similar a la del lector implícito facilita “las necesidades de identificación propias de la evolución lectora de los adolescentes.” (Díaz-Plaja, 2009: 134)

Y, como Díaz Armas señala, existen entre el *Bildungsroman* y la novela juvenil contemporánea ciertas características comunes, especialmente relevante resultaría el fuerte componente didáctico de la novela de formación, teniendo en cuenta que “su verdadero objetivo es la educación del lector, al que se instruye por medio de la educación del protagonista.” (Díaz Armas, 2006: 76) En realidad, una característica común entre la novela clásica de aventuras, el *Bildungsroman* y la novela juvenil, siendo que en la novela clásica de aventuras el protagonista también se enfrenta a una serie de peripecias que le llevan a convertirse en alguien distinto, y aunque en la novela contemporánea juvenil, así como en la novela lírica de autoformación la aventura interna cobre mayor relevancia sobre la externa, es “precisamente esa estructura formativa la que se ha convertido en uno de los más claros rasgos distintivos de la novela dirigida o leída por un público juvenil.” (Díaz Armas, 2006: 76)

El fomento de la lectura entre los jóvenes a partir del género del *Bildungsroman*, novela del despertar o novela lírica de autoformación, fue un objetivo que se planteó el

programa educativo promovido por la DGA *Invitación a la lectura*¹. Un programa que, ciertamente, abarcó diferentes géneros y diferentes obras contemporáneas y entre ellas se incluyó *Caperucita en Manhattan* o *Bella y Oscura*.

Sin embargo, a pesar de todo lo señalado y como Díaz-Plaja subraya en su estudio *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, en la actualidad existe una carencia de investigaciones sobre narrativa española referente al *Bildungsroman* escrito por mujer siendo más difícil todavía “encontrar estudios desde esta perspectiva en la Literatura Infantil; y menos aún, en la Literatura Infantil con protagonista niña.” (Díaz-Plaja, 2011:50) Esta es una de las razones que nos ha llevado a focalizar parte de nuestra atención en obras tendentes a la novela lírica de autoformación dirigida o leída por un público juvenil, tomando como espacio de estudio la cultura española de finales del siglo XX y centrado el análisis en textos pertenecientes a la LIJ difundidos por la sociedad de la época –no necesariamente originados en ella– donde la niña ficcional cumple una función protagónica, tratando de descubrir las características comunes o herencia LIJ dentro del *Bildungsroman*, así como las diferentes relaciones que el discurso narrativo estableció y establece con el lector juvenil y las identidades que se pretendieron formar a través de la literatura juvenil difundida por la sociedad del momento.

¹ Programa nacido en Aragón en el año 1985 con el objetivo de dinamizar la lectura entre los jóvenes. Docentes y estudiantes de ESO o de bachillerato trabajaban sobre una obra literaria y posteriormente recibían en su centro al autor, con el que se mantenía un diálogo directo sobre la obra objeto de estudio. El programa se cerró en el año 2010 sometido a los recortes de la política educativa actual.

Diseño de tesis

Objeto y espacio de estudio

Tomamos como objeto de estudio textos pertenecientes a la LIJ o de lector joven difundidos por la sociedad española entre los años 75 y 96 –no necesariamente originados en ella– donde la niña ficcional cumple una función protagónica: *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), *Mujercitas* (1868), *Heidi* (1880), *El mago de Oz* (1900), *Los Cinco* (1942-1963), *Pippa Mediaslargas* (1945), *Paulina* (1960), *Esther y su Mundo* (1971), *Veva y el Mar* (1981), *Caperucita en Manhattan* (1990) y *Bella y Oscura* (1993). Todas ellas obras, presuponemos, difundidas en el espacio de tiempo establecido y parte, por tanto, del imaginario colectivo de las adolescentes de ese momento histórico. Un espacio de tiempo que se inicia con el fin de la dictadura franquista y finaliza con el comienzo del primer mandato del Partido Popular, época de cambios socio-políticos y transición de una dictadura hacia la democratización y apertura a la UE donde conviven viejas y nuevas formas de construcción social. Un contexto histórico, por tanto, en el que también cabría esperar la convivencia de discursos narrativos que establecen antiguas y nuevas relaciones con el lector, dependientes de los valores que se pretendieron transmitir y las identidades que se pretendieron formar a través de la literatura juvenil difundida por la sociedad del momento atendiendo, muy especialmente, a los procesos de cambio que se produjeron en nuestro imaginario colectivo para llegar a ser los jóvenes destinatarios de obras tendentes a lo que hemos definido como novela lírica de autoformación.

Presupuestos/Objetivos

Partiendo del concepto de que la novela lírica de autoformación es producto de un “continuum” que “se gesta en el mismo proceso autoformativo de la novela” (Rodríguez Fontela, 1996: 12), y tomando como objeto y espacio de estudio los textos y marco temporal mencionados y justificados anteriormente; y dado que los textos literarios reconstruyen un escenario ficcional en el que se representan y reactualiza una memoria colectiva que es reflejo, también cooperante, en la producción de los cambios sociales y el imaginario de una sociedad e influyen en la enculturación y formación de la

construcción de identidad de sus lectores se marcan los siguientes presupuestos y objetivos:

1. Cabría la posibilidad de convivencia en los textos seleccionados de antiguas y nuevas formas de narrar que nos dirijan hacia la novela lírica de autoformación y por su convencionalismo o innovación frenen o impulsen al lector hacia una reconstrucción más o menos libre y creativa de la realidad ficcional que presentan, con lo que eso supone en la construcción de la conciencia del adolescente.

2. Cabría la posibilidad de observar cambios en las relaciones de autoridad que el discurso narrativo mantiene con la heroína ficcional y el lector.

- Entendemos que *Veva y el Mar*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura* son obras pertenecientes a la LIJ o de lector joven y que por su contemporaneidad, escritura femenina y protagonismo de una niña o adolescente en edad iniciática deberían mostrar, en alguna medida, ciertos rasgos próximos a la novela lírica de autoformación. ¿Mantienen rasgos análogos *Veva y el Mar*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura* con la novela lírica de autoformación? ¿Cuáles serían esos rasgos?

El objetivo del análisis de estos tres discursos narrativos y la respuesta a las preguntas señaladas, trata de confirmar la hipótesis acerca de sus relaciones con la novela lírica de autoformación, así como definir y concretar las características que los vinculan a este género.

- Una vez concretados los posibles rasgos comunes de estos tres textos con la novela lírica de autoformación, se establecerán como categorías de análisis al resto de obras objeto de estudio. ¿Son estos rasgos compartidos tan solo por los tres textos más contemporáneos o también son comunes al resto de las obras seleccionadas como objeto de estudio? ¿En qué medida estos rasgos son realmente innovadores y en qué medida suponen una conservación, asimilación o transformación con respecto a características tradicionales de la LIJ? ¿De qué modo el uso de estos recursos desvelan las intenciones con las que el texto pretende relacionarse con el joven lector y qué tipo de imaginario persigue transferirle?

El objetivo de analizar los discursos narrativos objeto de nuestro estudio a través de características contemporáneas y próximas a la novela lírica de autoformación como categorías de análisis, reside en la intención de descubrir el origen literario del que parten estos recursos, en principio innovadores, que nos facilite un estudio evolutivo de la literatura juvenil tradicional hacia la novela lírica de autoformación, observar los cambios que se han producido en el imaginario que pretenden transferir las diferentes obras objeto de estudio y analizar las intenciones comunicativas de los textos dependiendo de las estrategias discursivas que utilizan.

- Entendiendo que la voz narradora es la que posee autoridad sobre el relato y la que guía al lector en su viaje formativo, ¿en qué medida varían las características que identifican la voz narradora de los tres textos que suponemos próximos a la novela lírica de autoformación y el resto de obras objeto de estudio y qué tipo de pactos establece con su lector?

El objetivo de analizar los discursos narrativos focalizando nuestra atención en las voces narradoras, reside en la intención de observar de qué modo y en qué medida el concepto de autoridad se transforma dependiendo del contexto social.

- Entendiendo que los ayudantes de la heroína poseen cierta experiencia dentro del mundo ficcional por el que guían a la adolescente y su formación, ¿en qué medida varían los rasgos de los ayudantes de los tres textos que cabría esperar próximos a la novela lírica de autoformación y el resto de obras objeto de estudio?

El objetivo de analizar los discursos narrativos focalizando nuestra atención en los ayudantes de la heroína, reside en la intención de observar cómo varía el modelo social a seguir y cuáles son las relaciones que mantienen con la heroína dependiendo del contexto histórico.

Metodología de trabajo

Dos han sido las dificultades básicas con las que se encontró esta tesis en sus inicios, por un lado delimitar el corpus objeto de estudio y, por otro lado, concretar lo que nosotros entenderemos por novela lírica de autoformación y cuyos conceptos claves se recogen en el capítulo “Marco teórico y conceptos clave”.

Partiendo de las ideas de Elizabeth Abel, recogidas por Biruté Ciplijauskaitė, y ya mencionadas en el capítulo dedicado al estado de la cuestión de esta tesis, el *Bildungsroman* no solo es un tipo de género del que la mujer escritora contemporánea se ha apropiado como “despertar de su conciencia” sino que también este tipo de obras requieren de un lector activo capaz de reconstruir sentidos y recorrer un camino de autodescubrimiento hacia su propia conciencia.

Es así que entendimos el *Bildungsroman* como un tipo de texto eficaz para los objetivos de esta tesis doctoral que en sus orígenes, y todavía sin un método de investigación definido, buscaba descubrir, a través de la memoria literaria, la convivencia de antiguas y nuevas relaciones que el texto establecía con su intérprete y las identidades que se pretendieron formar a través de la literatura juvenil u obras leídas por un lector joven.

Rastreando obras contemporáneas de literatura o lectura juvenil difundidas por la sociedad española en el periodo de tiempo ya mencionado y que compartieran rasgos con el *Bildungsroman*, hallamos *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura*, ambas obras escritas en la década de los 90.

Por otro lado, el *Bildungsroman* ya no sólo se torna un objeto de estudio propicio como “despertar de la conciencia” de la escritora, protagonista y lector sino que entendido como “continuum” se nos facilita la posibilidad de rastrear en obras pertenecientes a la LIJ, anteriores al *Bildungsroman*, antiguas y nuevas formas de relacionarse con el texto que llevaron a la producción de *Caperucita en Manhattan* o *Bella y Oscura*; así como estos discursos narrativos se muestran propicios, por su variada conexión con textos anteriores que los precedieron, al objetivo educativo de identificar esas relaciones entre las producciones culturales, ayudando al joven lector a dominar ese origen literario.

1. Cuestionarios y metodología de selección del corpus.

Centrado nuestro estudio en las obras que comparte el imaginario colectivo de una sociedad determinada y tras observar varios textos, se elabora un corpus que en principio se plantea como inicial, aunque posteriormente se establece como definitivo y que comprende la selección de obras ya señaladas anteriormente: *Alicia en el País de las Maravillas*, *Mujercitas*, *Heidi*, *El mago de Oz*, *Los Cinco*, *Pippa Mediaslargas*, *Paulina*, *Esther y su Mundo*, *Veva y el Mar*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura*.

Textos, todos ellos, pertenecientes a la LIJ donde la niña cumple un papel protagónico, presuponiéndolos de alta difusión por la sociedad española en el periodo de tiempo comprendido entre 1975 y 1996 –como indicamos anteriormente, no necesariamente originarios de ella– y que parecen mostrar cierta rentabilidad con respecto a los objetivos marcados para esta tesis.

Centrado nuestro estudio en el imaginario colectivo de lectoras determinadas, se utiliza como instrumento de investigación un conjunto de 24 cuestionarios a mujeres universitarias nacidas entre los años 1963 y 1984 cuyo proceso de socialización se desarrolló en Aragón en un periodo de tiempo coincidente con el contexto histórico escogido. Estos cuestionarios cumplen el objetivo de delimitar el corpus objeto de estudio, confirmar o desechar las lecturas seleccionadas como pertenecientes al imaginario colectivo de mujeres socializadas en el contexto histórico objeto de estudio, así como ampliar el corpus de proyecto de tesis. Sin embargo, la gran cantidad de obras aportadas por las encuestadas, así como la rememoración de textos alejados de características propias del *Bildungsroman*, nos hubieran desviado de los objetivos establecidos para esta tesis. Por esta razón se realizó un replanteamiento del objetivo inicial, reduciéndose a establecer la incidencia de las lecturas objeto de estudio para esta tesis en el imaginario de mujeres determinadas y, de manera tangencial, realizar una aproximación a la dimensión emocional o la experiencia que provocó en las encuestadas la lectura de estas obras, aunque solo en función a los objetivos principales establecidos para esta tesis.

El cuestionario fue validado por expertos en lectura y literatura juvenil y consta de dos apartados: en el primero se les invita a las encuestadas, a través de preguntas abiertas, a recordar aquellas experiencias lectoras realizadas en la adolescencia en las que las niñas cumplieran una función protagónica y en el segundo apartado, a través de preguntas cerradas, se les encuesta sobre lecturas concretas, las obras objeto de nuestro estudio, determinando si la experiencia lectora de estos textos se produjo con anterioridad o posterioridad a los 16 años o si nunca se produjo.

La plantilla del cuestionario se adjunta como anexo en CD, así como el conjunto de los 24 cuestionarios.

2. Metodología del análisis de las lecturas.

Una vez confirmado, a través de nuestros cuestionarios, que la inicial selección de obras forman parte del imaginario de las encuestadas, los textos se fijan definitivamente como objeto de estudio para esta tesis realizándose el análisis de sus discursos narrativos.

En la primera parte de la investigación se analizan las obras *Veva y el Mar*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura*, siendo estas tres obras por su contemporaneidad, escritura femenina y protagonismo de una niña o adolescente en edad iniciática, textos de los que cabría esperar características comunes a la novela lírica de autoformación, estableciendo categorías de análisis que parecen mostrar cierta rentabilidad:

- La voz narradora.
- Los ayudantes de la heroína.
- Los espacios simbólicos.

A través de estas categorías de análisis atendemos a los objetivos marcados para esta investigación y, muy especialmente, atendemos al objetivo de confirmar o desechar la existencia de rasgos análogos entre estas tres obras de destinatario o lector juvenil y la novela lírica de autoformación. El hecho de que el análisis del discurso narrativo de estos tres textos sea más exhaustivo que el del resto de obras objeto de estudio para esta investigación se debe a que, a través de este análisis, fundamentamos las bases teóricas que nos llevan a observar y confirmar analogías entre estas tres obras y la novela lírica de autoformación y a partir de estos rasgos comunes delimitamos nuevas categorías de análisis con las que sustentamos el estudio evolutivo de esta investigación, centrado en lecturas juveniles.

En la segunda parte de la investigación, y una vez confirmada la existencia de analogías, en mayor o menor medida, entre estos tres textos y la novela lírica de autoformación, se delimitan con mayor precisión las categorías de análisis, establecidas a partir de las analogías encontradas y que parecen mostrar cierta rentabilidad:

- La memoria: anagnórisis de la heroína, elementos intertextuales, prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales.

- La palabra y el estilo de discurso narrativo: activación del origen mítico de la palabra o su significado más directo, aproximaciones al *Künstlerroman*.
- Cesión de la autoridad: transgresión con respecto a la convencional voz narradora omnisciente y objetiva, ambivalencia con respecto al papel protagónico y con respecto al papel heroína-ayudante y su multiplicación.
- Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género: confrontación yo/mundo provocada por el género, la primera llamada a la aventura por voluntad, accidental o condicionada; el espejo de las tres generaciones, el concepto de reconciliación con el padre y el de los amantes separados, los seres huidizos.

Estas categorías de análisis se establecen para el estudio de los textos: *Alicia en el País de las Maravillas*, *Mujercitas*, *Heidi*, *El mago de Oz*, *Los Cinco*, *Paulina*, *Pippa Mediaslargas* y *Esther y su mundo*, atendiendo a los objetivos marcados para esta tesis.

La razón que nos lleva a analizar, en primer lugar, las obras más contemporáneas objeto de estudio de esta investigación se debe a la proximidad cronológica que mantienen con la novela lírica de autoformación y, por tanto, cabe la posibilidad de que las características comunes con este género se definan más nítidas que en las obras objeto de estudio de esta investigación cronológicamente anteriores y más distantes en su contexto de origen a la novela lírica de autoformación.

Marco teórico y conceptos clave

Marco teórico

Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia*, ya encontraba en la novela un género dúctil por su carácter embrionario e inconcluso. Un espacio propicio para acoger y adaptarse a las necesidades de la incipiente mujer escritora frente a otros géneros literarios férreamente delimitados por una consagrada tradición de hombres escritores; y vaticinaba el surgimiento de una nueva novela en la que ya no sólo el hombre, sino también la mujer, contribuiría a la construcción de ese espacio en el que podría expresar la poesía que llevara dentro.

... todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizá por el que la mujer escribió novelas. Y aun ¿quién podría afirmar que “la novela” (lo escribo entre comillas para indicar mi sentido de la impropiedad de las palabras), quién podría afirmar que esta forma más flexible que las otras sí tiene la configuración adecuada para que la use la mujer? No cabe duda que algún día, cuando la mujer disfrute del libre uso de sus miembros, le dará la configuración que desee y encontrará un vehículo, no forzosamente en verso, para expresar la poesía que lleva dentro. (Woolf, 2001: 106)

Estudios posteriores, como los de Ricardo Gullón en su obra *La novela lírica*, reconocen a Virginia Woolf como uno de los cinco autores “de novelas *subjetivas* más influyentes en la ficción moderna”. (Gullón, 1984: 19) Y la investigadora Biruté Ciplijauskaitė, focalizando su mirada en la voz narradora de la mujer escritora contemporánea y los cauces adoptados por estas artistas para desviarse del logocentrismo literario y experimentar al margen de las formas tradicionales de narración, nos detiene en la coincidencia del alto porcentaje de mujeres escritoras contemporáneas que se inclinan por el género de la novela lírica– la producción novelesca más innovadora del siglo XX– tendente a un discurso de rasgos autobiográficos y a una voz en primera persona. Ciplijauskaitė, recogiendo en su trabajo reflexiones de Didier observa que “el yo cuenta la historia del devenir, de la auto-realización de la autora, una conciencia en movimiento constante” (Ciplijauskaitė, 1994: 29) que busca su identidad propia de mujer, tendiendo a alejarse del discurso vinculado al significado convencional y directo, unívoco y conclusivo; indagando y experimentando

a través de la ambigüedad, la fragmentación o los reflejos especulares en los que un lector activo deberá reconstruir sentidos.

Es por este motivo, y dado que uno de los objetivos de esta investigación consiste en encontrar la herencia LIJ en textos actuales tendentes a la novela lírica de autoformación, por lo que esta tesis presta relevante atención a las claves que nos ofrecen los diferentes discursos narrativos analizados, con especial atención a la voz narradora y la voluntad de homodiegeticidad y subjetividad de las obras objeto de estudio, basándonos en estudios llevados a cabo por Biruté Ciplijauskaitė y recogidos en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* donde se realiza un análisis de la novela femenina contemporánea en la que se pretende una tipología de la narración en primera persona; o estudios anteriores llevados a cabo por Gérard Genette: *Figuras III* donde prestamos especial atención a las posibilidades de focalización de la voz narradora, los relatos metadieéticos como recurso que distribuye jerarquías posibilitando diferentes instancias narrativas o las alteraciones temporales que suponen las analepsis, prolepsis y autorreferencias textuales como recurso con intención de construir una memoria compartida entre el discurso narrativo y el lector, por el valor que la novela lírica de autoformación le otorga a la memoria.

Centrados en la novela lírica de autoformación encontramos trabajos como los de María de los Ángeles Rodríguez Fontela, en los que coincidiendo con aportaciones de Virginia Woolf donde “los libros se siguen los unos a los otros, pese a nuestra costumbre de juzgarlos separadamente” (Woolf, 2001: 110), se entiende la novela lírica de autoformación como una vía de expresión actual y, sin embargo, producto de un proceso, un “continuum” en el que Rodríguez Fontela llega a la novela lírica iniciando su camino de reflexión en la estructura antropológica-mítica de nuestras primeras narraciones y descubre “constantes antropológicas del comportamiento humano y los contextos socio culturales e históricos, como factores de permanencia y transformación en el proceso histórico de los géneros respectivamente.” (Rodríguez Fontela, 1996: 12)

Esta investigadora pone de manifiesto en su obra *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*, la reactivación del héroe épico en la novela lírica de autoformación, dentro de un discurso

narrativo con voluntad de regreso al origen mítico y el papel protagónico del héroe ficcional adolescente atravesando un espacio textual de iniciación, próximo a los ritos de pubertad, en el que se desarrolla un proceso de autoformación.

El eje estructural de la novela de formación es la construcción de una personalidad que ha de superar, en el transcurso de la narración, un proceso iniciático –denominado aquí autoformativo- en aras de una nueva fase vital: el renacimiento del yo experimentado. Este renacimiento es el equivalente narrativo del ingreso en el mundo adulto de las ceremonias rituales de pubertad. (Rodríguez Fontela, 1996: 63)

Es por tanto que el marco teórico de esta tesis atiende a estudios antropológicos como los de Joseph Campbell o Mircea Eliade, a partir de los cuales rastrear y focalizar en la literatura juvenil objeto de estudio de esta tesis, vestigios de un primitivo rito iniciático de la pubertad a través del cual al joven neófito le era revelada la cultura de su colectividad y con ella adquiría condición de adulto.

Entre las diversas categorías de iniciación, la de la pubertad es particularmente importante para poder comprender al hombre premoderno. Esos “ritos de paso” son obligatorios para todos los jóvenes de la tribu. Para ganarse el derecho a ser admitido entre los adultos, el adolescente deberá pasar a través de una serie de ordalías iniciáticas. Gracias a esos ritos y a las revelaciones que comportan, será reconocido como un miembro responsable de la sociedad. La iniciación introduce al candidato en la comunidad humana y en un mundo de valores espirituales y culturales. (Eliade, 2007: 10)

De los estudios de Rodríguez Fontela se desprende de la novela lírica, como venimos analizando, un movimiento de “continuum” regreso al origen, un flujo entre la producción novelesca más innovadora del siglo XX y la estructura antropológica-mítica de nuestras primeras narraciones. Un género que le atribuye al origen la base del conocimiento y en su voluntad de dominarlo y comprenderlo, realiza un recorrido transhistórico reflexivo como proceso formativo que, llegando a alcanzar a la misma estructura semántico-formal de la narración, implica ya no sólo al héroe ficcional sino de manera muy especial al lector. Rodríguez Fontela, recogiendo aportaciones de Mircea Eliade, subraya “la importancia de conocer el origen y la historia de una cosa para dominarla” (Rodríguez Fontela, 1996: 83). Así las novelas de autoformación dan un valor esencial a la memoria, las novelas de formación, nos informa Ciplijauskaitė, son “la novela del despertar” (Ciplijauskaitė, 1994: 20), como ya indicábamos en el estado de la cuestión de esta tesis. Relatos de inicio, de regreso al inicio, del monomito

descrito por Campbell “separación-iniciación-retorno” (Campbell 1959: 35), la novela lírica presta mayor atención a la tercera fase en una tendencia de regreso a los orígenes y la rememoración se convierte en la vía por la cual el héroe ficcional y el lector realizan un viaje de autodescubrimiento y de reconstrucción. A través de la memoria se (re)ordena el pasado, se (re)organiza el caos y se (re)construye la identidad en un acto de reflexión hacia la propia conciencia.

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

Teoría coincidente con investigaciones a las que esta tesis presta particular atención, en las que el lector cobra un carácter protagónico en la activación del texto. Estudios vinculados a la teoría de la recepción en la que la lectura es experiencia de formación “el viaje hacia uno mismo, hacia la identidad humana” (Larrosa, 1996: 217). Un viaje que necesariamente se realizará saliendo fuera, “explorando” el texto –nos dice Louise Rosenblatt- en dirección desconocida, aunque sin perder de vista, como indica Larrosa recordando estudios de Hegel “los hilos conductores del retorno a sí mismo, de la reconciliación y del reencuentro” (Larrosa, 1996: 218).

La lectura, espacio ficcional considerado, como en el caso de Graciela Montes, un lugar de libertad en el que poder practicar diferentes modos de vida en múltiples realidades y un territorio fronterizo entre el individuo y su cultura. “... zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo, pero también algo más: única zona liberadora. El lugar del hacer personal.” (Montes, 1999: 52)

O aquellos estudios sobre la educación literaria, como es el caso de Antonio Mendoza, donde el acto lector se considera un “juego de memoria” en el que se presta una relevante atención a la intertextualidad, al intertexto del discurso y al intertexto lector, siendo este un concepto que deriva “de los estudios de la teoría y de la crítica literaria” (Mendoza, 2006: 11), combinándose la observación intertextual “con los planteamientos metodológicos de la recepción” (Mendoza, 2004: 95). De este modo, la intertextualidad se entiende como la interconexión de un texto con otros que le precedieron, siendo un fenómeno extensible “a las relaciones que se generan entre producciones artísticas de

signos distintos al literario.” (Mendoza, 2004: 201). El texto infiere en la experiencia o memoria del lector a través de diferentes claves o indicios textuales, y para el desarrollo de la actualización del texto, se requiere de la interacción entre este y el lector que aporta “una serie de distintos saberes en su cooperación para comprenderlo e interpretarlo.” (Mendoza, 2004: 150). Por esta razón, aquellas obras con mayor variedad y conexión con textos que le precedieron, se muestran idóneas para la educación literaria de un lector en formación, recordamos que la novela lírica de autoformación le ofrece relevante importancia a la memoria, tiende a la regresión, conteniendo el *feedback* cultural que contiene la literatura; y el objetivo educativo radicaría en identificar esas conexiones entre las producciones culturales, ayudando al joven lector a comprender y dominar el origen de la literatura.

El destinatario o lector de los textos objeto de estudio para esta tesis es específicamente adolescente y el protagonismo dominante femenino, es por este motivo por lo que en nuestra investigación abordamos estudios sobre LIJ, llevados a cabo por diferentes especialistas en este tema como Teresa Colomer; o concretamente estudios de género LIJ como los de Díaz-Plaja recogidos en su obra *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*. La dimensión emocional de la lectura en jóvenes también se recoge en las fuentes bibliográficas de las que partimos, entre otros autores atendemos las reflexiones de Marta Sanjuán en su obra *La dimensión emocional en la educación literaria* y, más concretamente, referidos a la dimensión emocional de la lectura en chicas adolescentes partimos de trabajos como los de Isabel Olid o Ana María Margallo.

Por otro lado, la novela lírica atiende a la idea de que la educación es ambiental y el medio en el que nos encontramos conforma nuestra personalidad. El espacio “es asumido en la novela lírica de autoformación como parte integrante de la personalidad del héroe” (Rodríguez Fontela, 1997: 423) y reactivando su carácter mítico, como añade Ricardo Gullón “el espacio es producto de una situación, y se tiñe de lo que ella es y significa” (Gullón, 1980: 60). Esta teoría, unida a la vital importancia ya mencionada de la memoria dentro de la novela lírica, y a esa voz tendente a la primera persona que busca su identidad, nos lleva de nuevo a los estudios de Biruté Ciplijauskaitė en los que, aludiendo a ideas de Simone de Beauvoir subraya el que “la mujer se resiste más que el hombre a rechazar sus recuerdos”, guiándonos así hacia ese subconsciente en el que

“buscar ante todo sueños y recuerdos” (Ciplijauskaitė, 1994: 24). Es así que esta tesis entiende pertinente recoger en su marco teórico *La poética del espacio* de Gaston Bachelard o estudios del psicoanálisis relacionados con el espacio simbólico y las denominadas, por Sigmund Freud, “fantasías intrauterinas” (Sigmund, 1974: 2502). Una vez más otro desvío hacia el regreso al origen o el *regressus ad uterum*.

Las teorías psicoanalíticas son fuente bibliográfica de las que parte esta tesis, no solo en lo que respecta a las “fantasías intrauterinas” o el valor simbólico de los espacios, sino también por la atención que esta investigación le presta a la dimensión emocional de la experiencia lectora, de modo que atendemos a diferentes artículos de Sigmund Freud como “Lo siniestro”, en los que se reflexiona acerca de esa angustia que puede provocar el regreso al origen o el regreso hacia el inconsciente y las obsesiones o preocupaciones de un texto, reflejo de la sociedad en la que se origina y herencia emocional que se le transmite al lector. Así como la obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim, en la que se relaciona de manera especial el psicoanálisis y el cuento popular y su influencia en el lector, entendiéndose el texto como un espacio ficcional propicio para el ensayo y aprendizaje del niño o adolescente que adquiere conocimiento, a través de la experiencia lectora, sobre la gestión de sus impulsos; o esas investigaciones de Clarissa Pinkola, recogidas en su obra *Mujeres que corren con los lobos*, también incidentes en el cuento popular y el aprendizaje específico que se le pretende transmitir a la niña.

A estos estudios se le añaden investigaciones sobre hermenéutica desarrollados por Hans-Georg Gadamer en el que se reflexiona, entre otros temas, sobre los cambios producidos en las relaciones que cada sociedad mantiene con la autoridad. Entendiendo que la autoridad, la esencia que la sustenta, se encuentra anclada en el reconocimiento.

Pero la autoridad de las personas no tiene su fundamento último en un acto de sumisión y de abdicación de la razón, sino en un acto de reconocimiento y de conocimiento: se reconoce que el otro está por encima de uno en juicio y perspectiva y que en consecuencia su juicio es preferente o tiene primacía respecto al propio. La autoridad no se otorga sino que se adquiere, y tiene que ser adquirida si se quiere apelar a ella. [...] En realidad no tiene nada que ver con obediencia sino con conocimiento. (Gadamer 1995: 347)

Idea relacionada con la voz narradora que guía el actor lector y posee autoridad sobre el discurso, así como los ayudantes del héroe ficcional le guiarán en su formación.

Observación, por tanto, que nos devuelve a la memoria y nos vincula a la tradición. Gadamer realiza una reflexión acerca de la relación que mantienen autoridad y tradición:

Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con un énfasis particular: la tradición. Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonablemente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Toda educación reposa sobre esta base... (Gadamer, 1995: 348)

Conceptos clave: novela lírica de autoformación.

Novela de autoformación sería la traducción que María Ángeles Rodríguez Fontela utiliza para hablarnos del *Bildungsroman*. Como ella nos indica, la palabra *Bildung* en alemán se referiría a una formación siempre posterior a la *Erziehung*, fase educativa correspondiente a primaria. Para esta tesis doctoral la edad de la niña protagonista será flexible, aunque entendiendo que se encuentra en edad iniciática y, de forma relevante, encontrando en su aventura una experiencia que la llevará a un autodescubrimiento acorde con la raíz terminológica de *Bildung* que en alemán tiene un sentido de aprendizaje activo y reflexivo. Esta investigadora, encontrando analogías entre la dialéctica hegeliana *Espíritu >Objeto>Retorno* y el *Bildungsroman*, expone los motivos por los que considera apropiada la traducción “novela de autoformación”.

De este modo, los conceptos de “formación” o “aprendizaje” hay que entenderlos como la apropiación progresiva que el *Sujeto* realiza del *Objeto* (Naturaleza, hábitos sociales, etc.), *Objeto* que, conformado por el *Sujeto*, vuelve a él y lo constituye. (Rodríguez Fontela, 1996: 30)

La novela de autoformación, por tanto, como un viaje de autoconocimiento o autoidentificación. Como propone Biruté Ciplijauskaitė: un viaje de concienciación.

Wilhelm Maisters Lehrjahre de Goethe sería la primera obra a la que se denominaría *Bildungsroman* y fue publicada en la Alemania del siglo XVIII “altamente preocupada por la educación de sus ciudadanos, y en el seno de un movimiento literario –el Romanticismo- que propende a la revelación del yo” (Rodríguez Fontela, 1996: 30) Para Biruté Ciplijauskaitė la novela de concienciación supone un nuevo viraje de la novela de formación que supera el aprendizaje de un Lazarillo o un Wilhelm Meister y

compara el surgimiento de la novela de concienciación con una situación análoga al nacimiento de la novela picaresca en el que la voz de un ser marginal, tanto en la sociedad como en la literatura y del mismo modo que la mujer de principios del siglo XX, pugna por darse a conocer y conocerse, hacerse comprender y comprenderse.

El surgimiento de la novela de concienciación tiene en sus orígenes una situación semejante a la del nacimiento de la novela picaresca. [...] Aún a principios de este siglo la mujer se encontraba en una situación semejante. Por consiguiente, las primeras novelas autobiográficas cuentan sus experiencias en la lucha por afirmarse como un ser independiente, con derecho a establecer un lenguaje aparte; un lenguaje hecho de silencios, medias palabras, disfraces, adaptado a su vida. (Ciplijauskaité, 1994: 21)

Será la profundización en este aspecto de concienciación del original *Bildungsroman* lo que le hará subrayar a este género el sentido cíclico que ya analizamos en la dialéctica hegeliana y cuya similitud con la unidad del monomito descrita por Campbell no pasa inadvertida: *separación-iniciación-retorno* (Campbell 1984: 35). Se trata de finales inconclusos, de novelas de principio. Una vez alcanzado el descubrimiento del yo, desarrollado a través del discurso narrativo, al lector poco o nada se le comunica de ese estadio posterior del héroe una vez alcanzada su conciencia. Son finales abiertos a la incógnita: el inicio de la vida del héroe una vez conquistada su identidad personal. “Insatisfacción por ese final que presta sentido coherente a la vida ficticia del héroe pero que nos deja con la sensación de inacabamiento” (Rodríguez Fontela, 1996: 48).

Estos finales abiertos que más que respuestas incitan al lector hacia las dudas, ponen de manifiesto ese carácter reflexivo de la novela de autoformación. Y es, precisamente, ese carácter reflexivo que impregna el género del *Bildungsroman* el que permite que el proceso de autoformación sea tanto para el autor-narrador como para el lector.

Los sujetos narrativos se descubren a sí mismos, desde el marco de sus propias experiencias vitales, mediante la hermenéutica que cada uno de ellos practica sobre el proceso formativo textualizado del protagonista. Por eso, la denominación de “novela autoconsciente” con que designa Swales el *Bildungsroman* es, a nuestro parecer reveladora de uno de los caracteres más estimables y más idiosincrásicos, por otra parte, del género. (Rodríguez Fontela, 1996: 39)

Es esta característica de vinculación autoformativa entre la triada escritor-héroe-lector la que lleva a la confusión y fusión de sus voces –recordemos la tendencia de la novela lírica de autoformación por la narración en primera persona– la que les propone una

convivencia conjunta en un espacio ficcional común construido por una cultura compartida, al mismo tiempo que les ofrece independencia. “[...] el *Bildungsroman* muestra un alto grado de madurez novelesca con la independización de los entes narrativos *autor/narrador/protagonista/ lector* especialmente, de este último.” (Rodríguez Fontela, 1996: 38)

Y será la enfatización de estas características propias del *Bildungsroman*: el viaje de concienciación independiente y, por tanto, libre y subjetivo, abierto a la experimentación de escritor-protagonista-lector a través de un trasunto simbólico compartido, el que nos lleva a la novela lírica y de ella serán justamente estos rasgos los que se convierten en objeto de nuestro estudio.

Al mismo Gullón le resulta complicado definir el concepto de novela lírica siendo este un tipo de género subjetivo e innovador con dificultades para admitir límites. Incluso su denominación puede variar y adaptarse a otros adjetivos como “... subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, poemática, fragmentada, espacial, nivolesca... Y la lista no es completa” (Gullón, 1984: 15). Lo que sí expone Gullón como características compartidas por textos que podrían ser acogidos por este tipo de género es el alto grado de interiorización y la experiencia innovadora y creativa del escritor al margen de una narrativa convencional que exigirá un lector activo.

...un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por eso infiel al texto. (Gullón, 1984: 15-16)

Entendemos, por tanto, como *Bildungsroman* o novela de formación aquellos textos en los que la niña protagonista se encuentra en edad iniciática y su aventura supone la adquisición de un aprendizaje, añadimos la idea de autoformación, novela de concienciación o novela del despertar para aquellos discursos narrativos que muestran especial voluntad por exponer su carácter reflexivo y la intención de formación tanto del protagonista como la de narrador y lector. El adjetivo novela lírica, en el caso que nos ocupa y atendiendo a las obras objeto de estudio, no puede considerarse en su estado de máxima gradación, se plantea como una aproximación o una tendencia según el grado de subjetividad que muestra el texto y su voluntad por desviarse de significados directos

o unívocos, utilizando recursos discursivos que lleven a la evocación y a la ambigüedad de sentidos.

Estructura del texto

El texto de esta tesis se estructura a partir de una introducción, cuatro capítulos, conclusiones finales y referencias bibliográficas. La plantilla del cuestionario, así como el instrumento de investigación de un conjunto de 24 cuestionarios se adjuntan como anexos en CD. .

En la introducción se incluye el interés personal que me indujo a aproximarme al tema de esta investigación, así como señalamos el estado de la cuestión actual sobre el tema. Dentro del diseño de tesis, fijamos el espacio de estudio, así como las obras objeto de estudio, establecemos presupuestos y objetivos que guiarán nuestra investigación e incluimos la metodología adoptada. Una metodología de trabajo basada en el análisis de los discursos narrativos de las obras seleccionadas, atendiendo a los presupuestos, categorías de análisis y objetivos de esta tesis y un método que se complementa con un instrumento de investigación de un conjunto de 24 cuestionarios que cumplen el objetivo de justificar la selección del corpus para esta tesis, estableciendo la incidencia de las lecturas objeto de estudio en el imaginario de mujeres determinadas, así como arrojan ciertos datos acerca de la dimensión emocional o la experiencia que provoca en la lectora joven la lectura de las obras seleccionadas para esta tesis, aunque solo de manera tangencial y en función a los objetivos principales establecidos para esta tesis. En la introducción también se incluye el marco teórico en el que nos apoyamos para justificar nuestros presupuestos, objetivos y conclusiones finales, así como una delimitación concreta del uso de ciertos conceptos clave para esta tesis.

En el capítulo 1 se muestran los datos aportados por los cuestionarios a través de cuatro gráficos, así como el análisis y la discusión de los resultados de los cuestionarios.

En el capítulo 2 se realiza el análisis de los tres textos más actuales seleccionados: *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, según los presupuestos, categorías de análisis y objetivos marcados en el apartado dedicado a nuestro diseño de tesis y atendiendo especialmente a las analogías que estas obras mantienen con la novela lírica de autoformación. El hecho de analizar en este primer capítulo los tres textos más contemporáneos de las obras objeto de estudio para esta investigación, como ya hemos justificado, viene determinado por la hipótesis de que la proximidad cronológica de

estas tres obras con la novela lírica de autoformación nos facilitará encontrar rasgos comunes con este género de manera más concreta y definida que en obras anteriores y cuyo contexto de origen, por tanto, se halla más distante de la novela lírica de autoformación. Por otro lado, el hecho de que el análisis del discurso narrativo de estos tres textos sea más exhaustivo que el del resto de obras objeto de estudio para esta investigación, como ya hemos justificado también con anterioridad, se debe a que a través de este análisis fundamentamos las bases teóricas que sustentan el estudio evolutivo de esta investigación.

En el capítulo 3 se realiza el análisis de *Alicia en el País de las Maravillas*, *Mujercitas*, *Heidi*, *El mago de Oz*, *Los Cinco*, *Paulina*, *Pippa Mediaslargas* y *Esther y su Mundo*, según los presupuestos y objetivos marcados y a través de las nuevas categorías de análisis establecidas en el capítulo 2.

En el capítulo 4, y según los datos extraídos del análisis de las obras recogidos en los capítulos 2 y 3, se realiza un estudio evolutivo de la LIJ hacia novelas tendentes al género del *Bildungsroman* o novela lírica de autoformación, sus características análogas y sus divergencias, intentando hallar la herencia y los desvíos de textos discursivos más contemporáneos con respecto a épocas pasadas y atendiendo a los presupuestos y objetivos marcados en el inicio de esta tesis.

Finalmente se llevan a cabo las conclusiones extraídas de la investigación en relación a los objetivos previamente establecidos y se aportan las referencias bibliográficas de las obras analizadas y consultadas.

CAPÍTULO 1: CUESTIONARIOS

Análisis de los cuestionarios

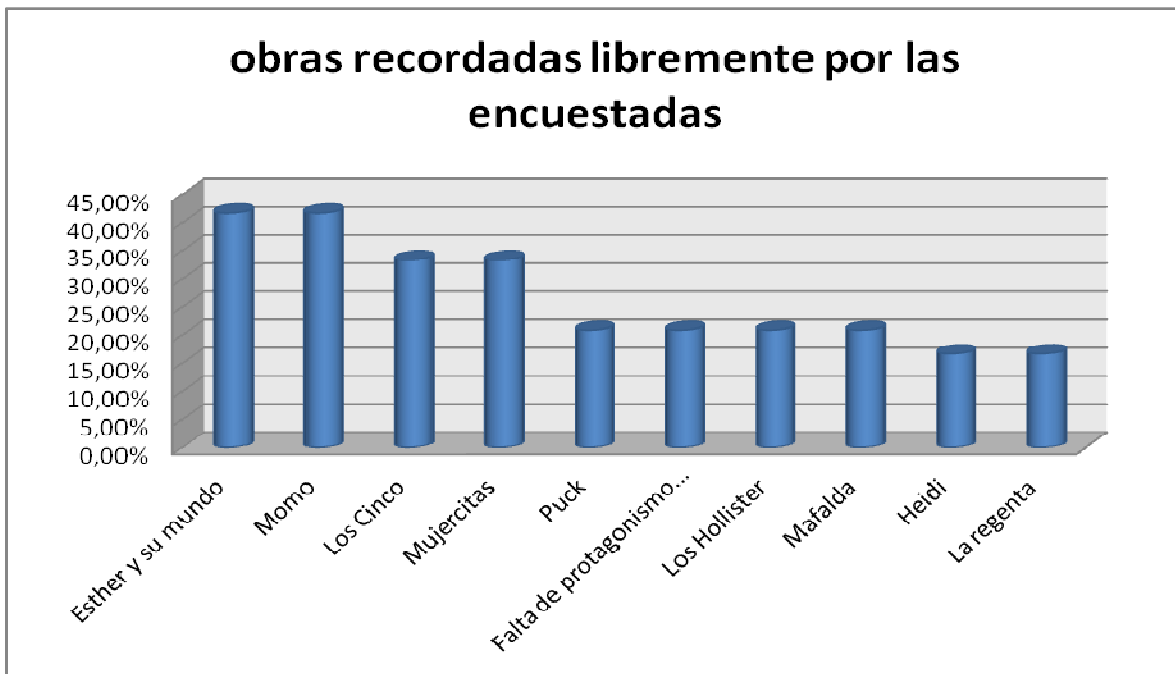


Gráfico I

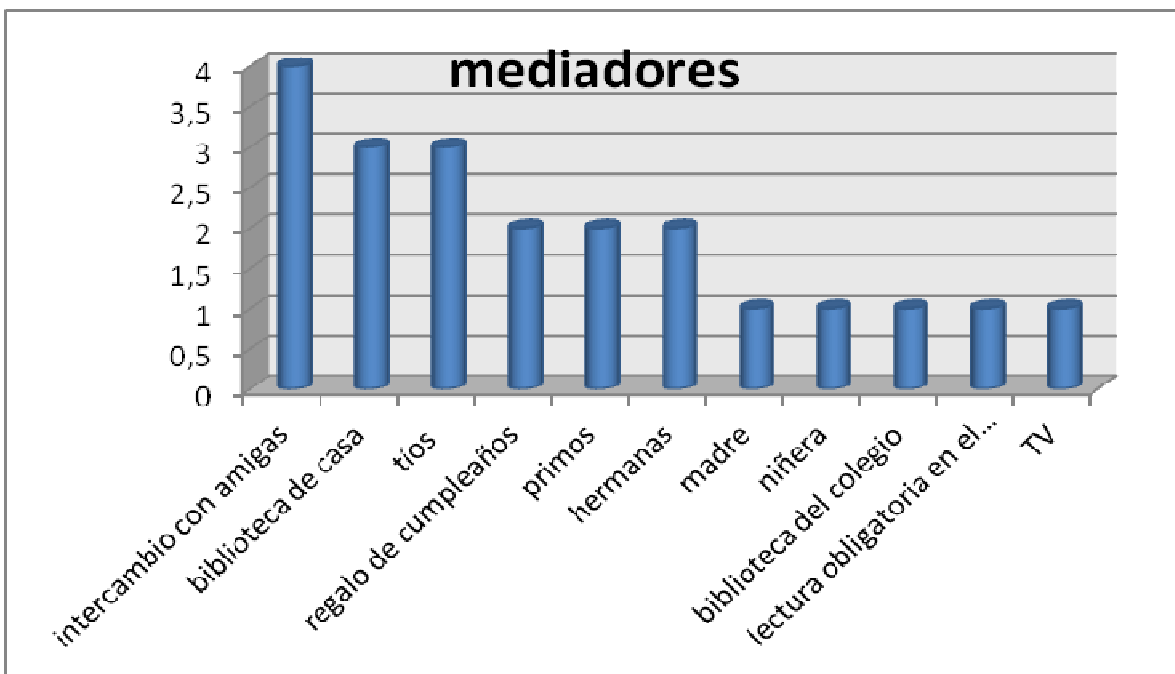


Gráfico II

porcentaje de lecturas obras objeto de estudio

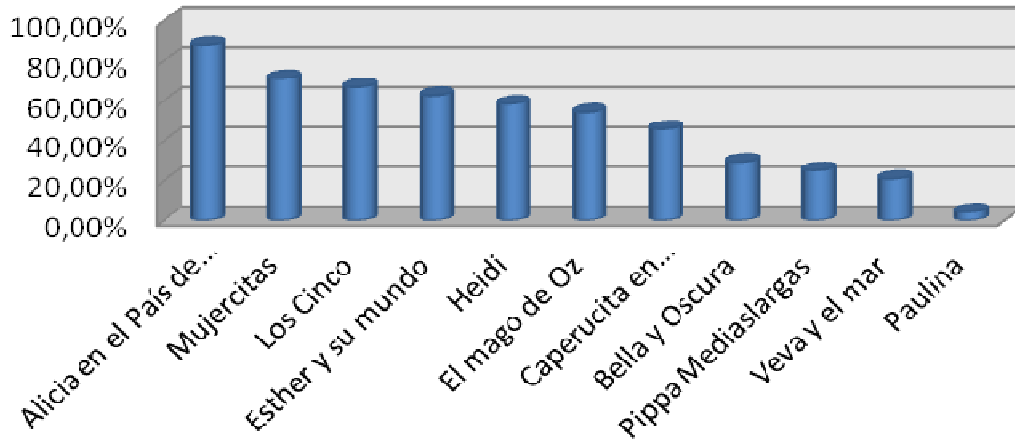


Gráfico III

comparación obras leídas en la adolescencia y en la edad adulta

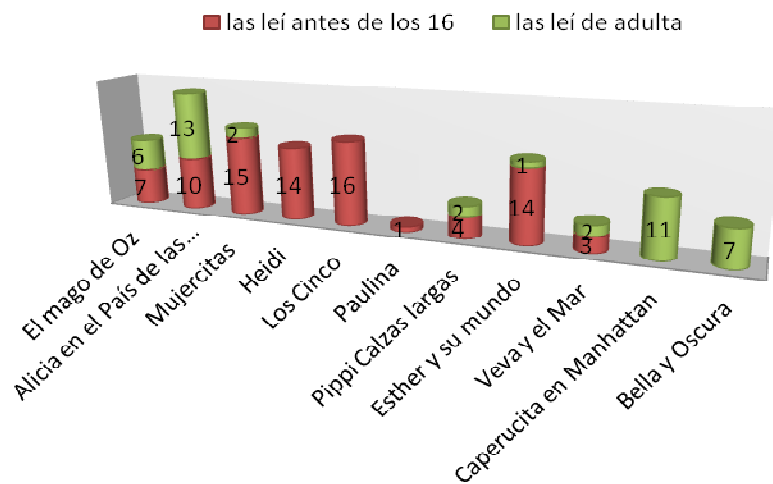


Gráfico IV

El análisis de este capítulo se ha llevado a cabo utilizando como instrumento de investigación un conjunto de 24 cuestionarios y entendiendo a las encuestadas como representantes de la memoria colectiva de un contexto social determinado.

Con respecto a la primera parte del cuestionario en el que se les invita a las encuestadas a recordar aquellas experiencias lectoras realizadas en la adolescencia en las que las niñas cumplieran una función protagónica, hemos extraído tan solo aquellas obras que las encuestadas observan como memorables, de forma espontánea, al menos en un 16% y que se encuentran reflejadas en el gráfico I. Es oportuno subrayar que los porcentajes de estas obras no revelan el imaginario colectivo de todas nuestras encuestadas, de hecho cuando en el segundo apartado de nuestro cuestionario se les pregunta por la lectura de obras concretas, observamos en el gráfico III que el porcentaje resulta más elevado que en el gráfico I. Sin embargo, lo que sí revelan los datos arrojados por el primer apartado de este cuestionario es la profunda huella que estas obras dejaron en algunas de sus lectoras.

En el gráfico II exponemos tan solo los mediadores que han dado acceso a esas lecturas reflejadas en el gráfico I, por ser las más significativas para nuestras encuestadas, aunque es oportuno subrayar que no todas las encuestadas ofrecían esta información. *Momo* y *Esther y su mundo* representan, cada una de ellas, el 41,66% de memoria común, siendo estas lecturas las más altamente significativas o memorables, como se refleja en el gráfico I. Los motivos que les llevan a nuestras encuestadas a observar estos dos textos como memorables, en el caso de *Momo*, se desconocen, tan solo una de ellas comenta: “historias en las que la protagonista fuera una niña solo me viene a la cabeza *Momo*”. Sin embargo en el caso de *Esther y su mundo* destacan los comentarios espontáneos acerca de los mediadores y las emociones sentidas en la experiencia lectora, siendo el acceso a esta obra a través, mayoritariamente, de amigas. Una de las encuestadas lo destaca como “cómic favorito” y una segunda encuestada afirma sentirse reflejada, tanto ella como sus hermanas, en “las inseguridades de Esther”. *Mujercitas* representa el 33,33% de memoria común, una obra por tanto también altamente significativa para nuestras encuestadas y en las que, del mismo modo que en *Esther y su mundo*, resaltan los comentarios espontáneos de las experiencias vividas en la lectura, dos de las encuestadas manifiestan que su personaje favorito era Jo y una de ellas añade

que *Mujercitas* era una de sus novelas preferidas “puesto que yo sólo tenía un hermano varón, que se dedicaba a hacerme rabiar constantemente, aquel ambiente de camaradería entre ellas, me pareció espléndido”. Una tercera encuestada confiesa haber huido en la adolescencia “de los personajes femeninos porque me parecían ñoños o estúpidos, y las historias siempre llenas de amor y sensibilidad. [...] Jamás leí *Mujercitas*, ni *Sentido ni sensibilidad*, por poner dos obras clásicas (las leí ya de adulta)”. El hecho de que *Esther y su mundo*, así como *Mujercitas* se conformen como dos de las obras más memorables de nuestras encuestadas, concediéndoles incluso espacio para comentarios acerca de las emociones experimentadas en la lectura nos lleva a ciertas reflexiones.

En primer lugar observar que ambas obras parecen ser precursoras del actual concepto de *chick lit*, un tipo de literatura de autoría femenina y dirigida específicamente a un público femenino que en el siglo XXI, y como reflexiona la investigadora Isabel Olid:

cuando podría parecer que las sociedades occidentales han hecho grandes progresos en la igualdad entre sexos, no deja de sorprender el renacimiento y la gran expansión en las librerías más comerciales de unas colecciones destinadas específicamente a las chicas que suponen un hito de sexismo y superficialidad respecto al tratamiento de la identidad femenina. (Olid, 2009: 169)

La llamada *chick lit*, como concepto y siguiendo los estudios de la investigadora citada, aparece en 1996 y, en un principio, se considera literatura adulta, siendo heredera de antepasados ilustres como Jane Austen o las hermanas Brontë, aunque ya en el siglo XXI y por la acogida del producto, este género extiende su espectro de edad llegando hasta los adolescentes, o más concretamente, las adolescentes. A pesar de estos ilustres antepasados mencionados y a obras que surgen en la década de los setenta y ochenta del siglo XX con una alta carga de reivindicación feminista a las que *Mujercitas*, en alguna medida y salvando las distancias del contexto histórico en el que esta obra surge, podría acercarse, lo cierto es que la actual *chick lit* para adolescentes se aleja de este tipo de corrientes, como la literatura juvenil en general, cediendo estas obras totalmente al mercado, optando “por unos textos de fórmula que no tienen nada de estimulante, ni conceptual ni formalmente” (Olid, 2009: 173), y suponiendo “un hito de sexismo y superficialidad respecto al tratamiento de la identidad femenina” (Olid, 2009: 169) e inscribiéndose, de este modo, en la paraliteratura, a la que *Esther y su mundo* se

aproximaría, aunque su creación no sea exclusiva de mujer, sino compartida entre Phillip Douglas y Purita Campos.

En segundo lugar, y llegados a este punto, si *Esther y su mundo* se acerca peligrosamente a la paraliteratura, ¿a qué se debe su éxito dentro de nuestras encuestadas?, y así mismo, ¿a qué se debe el éxito de la *chick lit*?

Según los estudios de Ana M^a Margallo que aparecen en su artículo “Entre la lectura juvenil y la adulta: el papel de los *best sellers*” y en el que se reflexiona sobre estrategias que lleven al alumnado al hábito lector y al gusto por la lectura, destaca que el concepto de paraliteratura o la “distinción entre una *alta* y una *baja* literatura pertenece a un discurso académico que aplica unas jerarquías ajenas a las alumnas” (Margallo, 2009: 229), pudiendo estas leer desde “obras de calidad” recomendadas u obligadas por la escuela hasta lo denominado como novela rosa. La investigadora considera que, precisamente, estas novelas sentimentales en alumnas que provienen de una clase social de referentes culturales diferentes a los que se ofrecen en la escuela, pueden suponer para ellas un puente “entre la cultura escolar, que valora la lectura literaria que imagina mundos a partir de las palabras, y la familiar, que les procura una inteligencia práctica más ligada a los sentidos y a la emotividad” (Margallo, 2009: 229).

Se trata entonces de identificación o de aprendizaje significativo, las lectoras se identifican ya no solo con los personajes femeninos y sus problemas, también con ese contexto cultural llamado de “masas” del que provienen y que, muy probablemente, también sea sexista, como lo fue la sociedad española del siglo XX y continúa siéndolo la del siglo XXI. Es lo que Marta Sanjuán denomina la dimensión emocional de la lectura, en esa dimensión emocional la identificación se torna imprescindible, sin duda la identificación directa, textos cercanos a la experiencia del lector, es el camino más sencillo, y también insuficiente; pero a través de ese placer que provoca la identificación con el texto, ese “placer de la catarsis” (Sanjuán, 2013: 141), las alumnas que provengan de un contexto cultural ajeno al escolar o académico podrán descubrir el gusto por la lectura, adquirir el hábito lector y con este la adquisición de una competencia lectora y literaria que las lleve a comprender e interpretar textos donde el recorrido hacia la identificación se configure más amplio, menos directo, llegando a

disfrutar de otro de los placeres que provoca la lectura, “el placer estético”. (Sanjuán, 2013: 141)

En tercer lugar, y en relación al análisis que estamos llevando a cabo, se observa en el gráfico I que el 20,83% de las encuestadas manifiestan, explícitamente y de manera espontánea, una falta de protagonistas femeninas en las lecturas que realizaron durante la adolescencia. Una de las encuestadas, lo hemos citado, menciona la obra de *Momo* por ser la única historia que le “viene a la cabeza” donde la protagonista fuera una niña; una segunda encuestada confiesa no recordar “especialmente lecturas cuyas protagonistas fueran niñas”, un comentario muy similar al de una tercera encuestada: “los libros que recuerdo no tienen protagonistas como mujeres”, aunque ambas señalan y recuerdan libremente *Esther y su mundo*; una cuarta advierte que había “pocas lecturas protagonizadas por niñas en esa época” y una última, ya citada anteriormente, asegura que “los libros que más recuerdo que me gustaban no estaban interpretados por niñas o mujeres, los personajes femeninos me parecían ñoños o estúpidos.”

Y es posiblemente este dominio del protagonista masculino sobre el femenino dentro de la literatura juvenil, así como una presentación más atractiva del mismo lo que lleva a las adolescentes, de manera irremediable, a acercarse a obras protagonizadas por chicos, sin embargo los chicos “sí que son reticentes a leer libros protagonizados por chicas” (Olid, 2009: 171). Y quizá también este sea el motivo por el cual no exista un fenómeno paralelo *chick lit* para chicos: ellas están habituadas a realizar lecturas donde el protagonista es masculino mientras ellos no muestran inquietud por adentrarse en obras de protagonismo femenino, posiblemente porque lo femenino, como concepto, todavía sea ubicado hoy en día por nuestra sociedad, dentro del binomio superior/inferior, en el segundo de los términos y, como Isabel Olid observa, recogiendo reflexiones de Dafflon Novelle, “desde muy pequeños se reprime mucho más a los niños que se interesan por las actividades típicas del otro sexo que a las niñas” (Olid, 2009: 172).

Con respecto a *Mafalda*, recordada espontáneamente por el 20,83% de las encuestadas, destacamos los comentarios coincidentes de dos ellas, especificando que fue una lectura realizada en la adolescencia y, sin embargo, una experiencia a la que continúan regresando incluso ya como adultas: “*Mafalda*: sigue siendo una compañera diaria”; “*Mafalda*: una y otra vez, y hasta ahora”. Lo que nos lleva a plantearlos interrogantes

acerca de dónde ubicar esos límites que separan la literatura adulta de la literatura juvenil, como *Mafalda*, un cómic que parece dirigirse a un público de carácter universal, del mismo modo que esa *chick lit* o ese *Bildungsroman*, ambos géneros emergentes, en un comienzo, para un público adulto y que se extienden hasta llegar a alcanzar a un público adolescente o, regresando a nuestro origen literario: el mismo cuento popular que parece responder a interrogantes humanas universales y cuyo destinatario también fue universal. Rosa Taberero y José Domingo Dueñas se interrogan en su artículo “La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras”, sobre la especificidad de la LJ, frente a la LI y la literatura para adultos y encuentran ciertas características propias de la misma, entre las que inciden, como condicionante externo, en el mediador educativo siendo, en el caso de la LJ y a diferencia de la LI o la literatura para adultos, de gran relevancia la escuela, lo que nos lleva a una cuarta reflexión:

Encontramos que el ámbito familiar o afectivo sigue siendo, dentro de la LJ, y según nuestro gráfico II, un mediador relevante en el que, en esta nueva etapa de la vida, los amigos y primos, es decir, el intercambio de lecturas entre “iguales” o mediadores de edades similares cobran gran importancia. Con respecto a *La Regenta*, recordada como lectura memorable por el 16,66% de las encuestadas, como reflejamos en el gráfico I, advertimos que se trata de un clásico de la literatura española, no responde a un destinatario específicamente juvenil, aunque su lectura se haya llevado a cabo, por varias de las encuestadas, en edad adolescente. La respuesta posiblemente nos la ofrezca el comentario de una de las encuestadas: “*La Regenta*: obligada lectura escolar.” Efectivamente, la biblioteca del colegio y las lecturas obligatorias del currículo escolar también ocupan un lugar dentro de nuestro gráfico II, aunque apreciablemente minoritario. ¿A qué se debe este hecho si como Rosa Taberero y José Domingo Dueñas señalan la escuela es, o debería ser dentro de la LJ, una mediadora de alta relevancia? Los mismos investigadores previenen de que los discursos narrativos por los que la escuela opta habitualmente, tanto en su forma como contenido, suelen ser en la mayor parte de los casos “harto explícitos con el ánimo de que el destinatario entienda e interprete el mensaje en el único de los sentidos” (Taberero y Dueñas, 2004: 283), restándole al lector posibilidades interpretativas y experiencias personales en la comunicación con el texto. Marta Sanjuán arroja un segundo motivo acerca de esta falta

de éxito de la escuela como mediadora de lecturas memorables: la formación historicista del profesorado y su escasa formación inicial en didáctica de la literatura.

El modelo filológico se traslada a las aulas de Secundaria arrastrando en gran medida un canon literario que no acaba de definirse con criterios educativos –considerando las finalidades de la educación literaria para los alumnos de esta etapa–, así como unas actividades y modelos de lectura e interpretación de los textos excesivamente formalistas y subordinados al aprendizaje de contenidos nocionales. (Sanjuán, 2013: 469)

La inclusión de *La Regenta* como lectura memorable para nuestras encuestadas demuestra, en todo caso, que la escuela puede convertirse en una mediadora capaz de ofrecer acceso a obras que dejen huella en nuestros adolescentes y que estos, como reflexiona la investigadora Ana M^a Margallo, son capaces de hacer convivir en sus lecturas tanto textos vinculados a lo que el mundo académico define como paraliteratura, así como textos pertenecientes al canon literario.

Por último, en el gráfico II, advertimos ya en la época objeto de nuestro estudio, una incipiente importancia del medio audiovisual propio de finales del siglo XX: la televisión como mediadora de obras literarias. Todavía hoy existe una cierta polémica acerca del efecto de la televisión o los ordenadores como medios que desplazan al libro. Y, sin embargo, según estudios realizados por Roxana Morduchowicz, “los medios no se desplazan entre sí: se complementan” (Morduchowicz, 2010: 67) y, como la investigadora observa, contrariamente a lo que se podría suponer:

la televisión estimula la lectura de libros, sobre todo aquellos que se transforman en películas o se proyectan en televisión, de los libros que reciben más publicidad en la pantalla y de aquellos cuyos autores son entrevistados en televisión. (Morduchowicz, 2010: 67)

Es importante atender a la identidad cultural de los jóvenes, encuadrada dentro de su sociedad determinada y de la cultura popular a la que pertenecen y es, en definitiva, aquello que consumen con agrado y aquello con lo que los jóvenes se definen así mismos. A finales del siglo XX, lo estamos analizando, comenzaba de manera incipiente a ser de relevante importancia tanto el cómic como la televisión y a esto podríamos añadir la música, el cine o, en la actualidad, los videojuegos. En ningún caso incompatible con la lectura e incluso, en muchos de los casos, mediadores de la misma.

Con respecto a la segunda parte del cuestionario y la incidencia de las lecturas concretas seleccionadas objeto de estudio para esta tesis en el imaginario de nuestras encuestadas, se puede verificar en el gráfico III y IV que ese imaginario es compartido en gran medida.

El mago de Oz aparece como 54,16% del imaginario colectivo y *Alicia en el País de las Maravillas* es la obra encuestada con más memoria común, alcanzando el 87,5%: 21 de las 24 encuestadas manifiestan haber leído esta obra en algún momento de su vida y de estas 21 encuestadas dos de ellas señalan haberla leído en la adolescencia y releído en la edad adulta. No puede pasar desapercibido el hecho de que sean consideradas dos clásicos de la LIJ y quizá precisamente este sea el motivo de que la lectura de estas obras haya sido realizada por las encuestadas, por primera vez o como relectura, ya en edad adulta en un 25% y 54,16% respectivamente: al considerarse obras clásicas y, por tanto, de destinatario universal. *Mujercitas* resulta el 70,83% del imaginario colectivo, produciéndose la experiencia lectora de esta obra, en un 62,5% de los casos, en edades anteriores a los 16 años. *Heidi* y *Los Cinco* suponen el 58,33% y 66,66% respectivamente de la memoria común, siendo altamente significativo el hecho de que todas las experiencias lectoras se realizaron con anterioridad a los 16 años. *Esther y su mundo* pertenece al 62,5% del imaginario colectivo y es significativo, como en el caso de *Mujercitas*, *Heidi* y *Los Cinco*, el hecho de que tan sólo el 4,16% de las encuestadas haya realizado su lectura en edad adulta. Obras, entonces, al menos en la práctica y a diferencia de *El mago de Oz* y *Alicia en el País de las Maravillas*, alejadas del canon y de su destinatario universal y, por tanto, encuadradas dentro de lo que viene definiéndose como “literatura de frontera” por su destinatario específico, en el caso que nos ocupa, específicamente juvenil. Aunque, por otra parte, obras, muy especialmente en el caso de *Mujercitas* y *Heidi*, escritas en el siglo XIX, y por tanto textos que comienzan a trascender el marco histórico del que surgieron. *Pippa Mediaslargas*, a pesar de la difusión televisiva del momento y aunque es un personaje explícitamente reconocido por un porcentaje de memoria común a partir de la serie televisiva, esa memoria tan sólo en un 25% se adquiere a través de la lectura de la novela. En este caso concreto observamos un menor éxito de la televisión, a diferencia de *Heidi*, como mediadora de la obra literaria. Los motivos podrían ser varios, entre otros la mencionada necesidad de mediadores dentro de la LIJ, y en el caso que nos ocupa es

probable que los familiares o educadores de las encuestadas desconocieran la existencia de la obra literaria o no la consideraran de lectura propicia, con lo cual la mediación de la televisión se torna insuficiente. *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura*, las obras más próximas a la novela lírica de autoformación, pertenecen al 45,83% y 29,16% respectivamente del imaginario colectivo. Es relevante el hecho de que el 100% de las encuestadas que recuerdan haber leído esta obra, realizaran esta experiencia lectora con posterioridad a los 16 años. Presuponemos que la actualidad de estas novelas, editadas por primera vez en los años 90 y 93 respectivamente, sea uno de los motivos que retrasara el acceso a su lectura en nuestras encuestadas y, por otra parte, como ya hemos señalado, la novela juvenil requiere de mediadores que previamente hayan leído e integrado la obra a su canon individual y/o personal. *Paulina* y *Veva y el Mar* se conforman como las obras de menor incidencia en el imaginario de nuestras encuestadas, en el caso de *Paulina* resulta prácticamente insignificante, representando tan solo un 4,16% y en *Veva y el Mar* aunque algo superior, solo alcanza el 20,83%. Es probable que ambas obras fueran de lectura puntual, dependiente del contexto en el que se generaron y que no hayan sido capaces de trascender el contexto histórico del que surgieron, tendiendo a desaparecer como imaginario colectivo.

Discusión de los resultados de los cuestionarios

1. Confirmamos que, efectivamente, aunque en mayor o menor medida todas las obras seleccionadas como objeto de estudio para esta investigación pertenecen al imaginario colectivo de mujeres con estudios universitarios y cuyo proceso de socialización se desarrolló en Aragón entre los años 76 y 96 del siglo XX, entendiendo a las 24 encuestadas como representantes de la memoria común de ese contexto histórico.

2. La *chick lit*, aunque concepto anterior a la época objeto de nuestro estudio, ya aparece de manera incipiente a finales del siglo XX, siendo de gran éxito entre las encuestadas. Esta paraliteratura ostentó y ostenta un importante espacio en la lectura de las jóvenes que pueden llegar a identificarse, de manera directa, con el personaje protagonista femenino, sus problemas y su contexto cultural. En algunos de los casos y como indica la investigadora Isabel Olid cuyas reflexiones hemos recogido anteriormente, no se trata de una literatura ideal, tanto por la simplicidad de su discurso como de sus mensajes sexistas, sin embargo no podemos obviar el placer catártico que estas obras proporcionan a sus lectoras, especialmente a las de procedencia cultural ajena a la académica y a las inmersas en sociedades sexistas con las que se identifican, pudiendo suponer este tipo de obras, como propone la investigadora Margallo, un puente de acceso a una literatura que ofrezca discursos narrativos más complejos y modos de identificación desviados que inciten a la digresión reflexiva y así adquirir la suficiente competencia literaria para disfrutar de otro de los placeres de la lectura: el estético, íntimamente relacionado con el ético, y que les ofrecerá la posibilidad de la comunicación con el texto desde una posición crítica.

3. Resulta revelador el hecho de que el 20,83% de las encuestadas denuncie, de manera espontánea, una falta de protagonistas femeninas en las lecturas que realizaron durante la adolescencia. Una denuncia que revela la necesidad de las jóvenes por encontrar modelos femeninos en los que proyectarse y una carencia, común tanto a la LIJ difundida por la España de finales del siglo XX como, guiados por reflexiones de Isabel Olid recogidas anteriormente, incluso de la actual LIJ del siglo XXI, que refleja

el lento proceso de cambio hacia papeles protagónicos de la mujer tanto en la sociedad española como en su imaginario colectivo.

4. La escuela fracasó y fracasa como mediadora de lecturas memorables en los adolescentes, a pesar de ese importante papel como mediadora dentro de la LJ que subrayábamos anteriormente guiados por reflexiones de Rosa Taberner y José Domingo Dueñas, debiéndose revisar tanto las obras que se seleccionan para las bibliotecas escolares como los textos que se incluyen dentro del currículo escolar, así como la formación de los profesores en didáctica de la literatura.

5. Los nuevos soportes en los que se ofrece la narración se han ido transformando a lo largo de la historia humana, ya a finales del siglo XX comenzaban a ser de relevancia, según la información que arrojan nuestros cuestionarios, el cómic y la televisión, y en la actualidad se hacen extensibles a otros formatos audiovisuales como el cine o los videojuegos, significando para los jóvenes, estas nuevas formas de consumo, la identidad cultural en la que se definen y, en ningún caso, incompatibles con el libro, siendo incluso en algunas ocasiones, como señala la investigadora Roxana Morduchowicz ya citada anteriormente, mediadoras del mismo.

6. Nuestros cuestionarios confirman que existen obras LIJ capaces de trascender el contexto histórico en el que se originan, del mismo modo que la literatura canónica. Con respecto al distanciamiento de ese canon, y por tanto, “literatura de frontera” en cuanto a la especificidad de su destinatario se refiere, esa especificidad se torna ambigua, comprobando nuestros cuestionarios que existen obras consideradas LIJ leídas, por primera vez, en la edad adulta y obras LIJ leídas en la adolescencia con las que se establecen relaciones tan profundas que se prolongan en el tiempo y a las que se regresa con posterioridad. Lo cual nos indica que existen obras LIJ capaces de trascender su contexto histórico, así como esa frontera de especificidad señalada, respondiendo a interrogantes humanos de carácter universal, del mismo modo que otro tipo de obras oficializadas.

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS OBRAS OBJETO DE ESTUDIO (I)

Veva y el Mar, Bella y Oscura y Caperucita en Manhattan.

Entendemos que *Veva y el Mar*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura* son obras pertenecientes a la LIJ o de lector joven y que por su escritura femenina y protagonismo de una niña o adolescente en edad iniciática, así como por su proximidad cronológica a la novela lírica de autoformación deberían mostrar, en alguna medida, ciertos rasgos próximos a este género. La razón que nos ha llevado a la selección inicial de estas tres obras es, precisamente, el hecho de su contemporaneidad con la novela lírica de autoformación, suponiéndolas rentables o facilitadoras ante el objetivo de confirmar y concretar los posibles rasgos que pudieran relacionar estos tres textos con la novela lírica de autoformación y atender al primer presupuesto ya señalado en nuestro diseño de tesis. Los discursos narrativos de estas tres obras serán analizados detalladamente, especificando las bases teóricas que rigen nuestro análisis, dado que a partir de las conclusiones de la investigación de este capítulo estableceremos nuevas categorías de análisis que guíen el estudio del resto de discursos narrativos de las obras objeto de estudio y supondrán el andamiaje sobre el que realizaremos un estudio evolutivo de la lectura juvenil seleccionada.

Veva y el Mar

Veva y el Mar es una obra de lector joven, escrita por la autora catalana Carmen Kurtz cuya bibliografía, en gran parte, fue destinada a un público infantil y juvenil. Editada por primera vez en 1981, *Veva y el Mar* utiliza recursos que la aproximan a la novela lírica de autoformación aunque sin embargo otros de sus recursos, quizá por la excesiva voluntad de acompañar al lector, no terminan de adaptarse por completo.

Las voces narradoras.

La voz narradora de *Veva y el Mar* es la voz homodiegética de Veva, un bebé de poco más de un año que nos narra, desde el presente, su historia pasada: aproximadamente desde los nueve meses al año. Se trata de un *flash-back*, la narración retrospectiva de un

yo de tintes autobiográficos, tan afín al recurso utilizado por la novela lírica de autoformación donde, ya lo hemos apuntado en reiteradas ocasiones, la rememoración se convierte en un camino propio a través del cual despertar a la conciencia.

1. La voz narradora homodiegética.

Esa voz narradora homodiegética ondula entre la perspectiva del yo protagonista y la del yo testigo. Dos perspectivas que se ajustan a las perspectivas adoptadas por la novela lírica de autoformación:

Tres “puntos de vista”, según la tipología de N. Friedman, destacan, por distintas razones, en la modalización de la novela lírica de autoformación: el “yo protagonista” (“I as protagonist”), el “yo testigo” (“I as witness”) y la “omnisciencia selectiva” (“selective omniscience”). (Rodríguez Fontela, 1996: 400)

Y dos perspectivas cuya fluctuación le añaden a la obra un componente subversivo, alejándose de límites convencionales. Genette, reflexionando sobre las variedades dentro del narrador homodiegético, distingue al narrador protagonista y al narrador observador testigo –que desempeña un papel secundario– y añade que la novela contemporánea tiende a superar estos límites “y no vacila en establecer entre narrador y personaje(s) una relación variable o flotante.” (Genette, 1989: 300)

El yo protagonista de la novela lírica de autoformación representa la identidad entre la voz narradora y la del héroe de la novela donde el dominio textual es el de la subjetividad en detrimento de la acción. La voz narradora, la del héroe ficcional y la del héroe lector parecen tender a la fusión y a éste último, al lector, se le propone una participación activa, personal y reflexiva sobre el proceso de lectura. A través de la rememoración autobiográfica y la subjetividad de este yo protagonista, el discurso narrativo manifiesta su carácter autorreflexivo. Sin embargo, en el caso que nos ocupa y aunque la voz narradora homodiegética sea abiertamente identificable con la voz de la heroína ficcional Veva, y aún advirtiendo en este hecho una voluntad textual de acercamiento a la subjetividad, el dominio no es absoluto, los procesos psicológicos de la heroína, así como los de los personajes principales, no quedan reflejados con exhaustividad, manteniendo la acción una importancia altamente relevante y,

encontrándonos así, con un relato de tendencia autobiográfica más narrativizada que interiorizada.

Por lo que respecta a la insuficiente subjetividad de la voz narradora, Ciplijauskaité realizando un análisis sobre los diferentes enfoques que puede adoptar el uso del “yo”, nos muestra consideraciones recogidas por Lubomir Dolezel en las que se clasifican las facetas del narrador en primera persona:

1) el “yo” observador que presenta el relato casi objetivo, el cual se parece a lo que se escribe en tercera persona; 2) el “yo” retórico que une observación e interpretación, es decir, que no está completamente instalado en el mundo personal; 3) el “yo” íntimo que observa, interpreta y actúa siempre desde una conciencia decididamente subjetiva. En la novela actual es más frecuente la tendencia hacia la voz verdaderamente personal del protagonista, quien tiene menos interés en informar que en investigarse. (Ciplijauskaité, 1994: 19)

La voz homodiegética de Veva se aleja definitivamente del tercer tipo descrito por la investigadora, siendo una voz que se acerca al segundo tipo y mucho más próxima al primero, lo que contribuye a la ya mencionada sensación de oscilación entre la perspectiva del yo protagonista y la perspectiva del yo testigo en su función de observador.

Pasemos a analizar las estrategias que el discurso narrativo utiliza en la fluctuación de estas dos perspectivas que, por otra parte, son estrategias que tienden a identificar la voz narradora homodiegética de Veva y la intradiegética de su abuela y a subrayar la imprecisión del discurso narrativo a la hora de localizar una protagonista-heroína unívoca. Lo cierto es que a pesar de ser Veva la que nos relata el viaje que realizó hacia ese pueblo costero en el que transcurrió el pasado de su abuela, se trata de un viaje que las dos recorren juntas y el discurso narrativo se torna ambiguo tanto en la fluctuación de roles como de voces entre nieta y abuela:

1.1 La voz narradora de Veva resulta inverosímilmente reflexiva para la niña de poco más de un año que representa y que, a través de esta incoherencia discursiva, parece intencionadamente romper la ilusión narrativa llamando la atención sobre el juego ficcional propuesto, tras el que se esconde, evidentemente, una voz adulta.

Ciplijauskaité considera la idea de que algunas escritoras con pudor de desnudarse públicamente en su relato, crean distancia estableciendo “un marco con la voz narrativa

en primera persona para centrar luego el interés en un personaje diferente, que no habla” (Ciplijauskaitė, 1994: 15-16).

La afasia de Genoveva como voz narradora, como yo protagonista, es un recurso estilístico que contribuye a subrayar la baja autoestima de Buela, deteriorada por unas normas sociales de raíz católico-patriarcal que ha llegado a asimilar, obstaculizándole el acceso a su conciencia de heroína y sus posibilidades de superación y transformación. Una negación protagónica, por otra parte, ambigua tanto como personaje ficcional como instancia narrativa, dado que la afasia de Genoveva se encuentra habitualmente interrumpida por abundantes diálogos en los que incluso llegan a insertarse relatos metadieéticos, aunque ciertamente contengan un carácter explicativo que los incluye en el primer tipo de relato metadieético, según tipología recogida por Genette, que tiende a debilitar la relevancia de la instancia: “desde el primero al tercer tipo, la importancia de la instancia narrativa no hace sino aumentar” (Genette, 1989: 289), resultando coherente con lo que Ciplijauskaitė, aludiendo a conceptos de Gilligan, destaca como el “*obstáculo principal* en la evolución de la mujer: lo que ella llama su *ética del sacrificio*” (Ciplijauskaitė, 1994: 37). Genoveva se encuentra en un momento de su vida en el que ella misma, interiorizados los límites que su sociedad estableció para las mujeres ancianas, se siente inhibida dentro de su colectividad, desterrada a habitar, literalmente, el trastero de la casa en la que convive con su hija, su yerno y sus nietos. Ese lugar al que se destinan los objetos inútiles y del que no pasa inadvertida su connotación simbólica de invisibilidad, aunque también de aislamiento y “lo que se aísla, se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo” (Bachelard, 1965: 299), el ser que soñando focaliza sus miedos y se prepara para el viaje.

Así es como la voz narradora de Veva, ambivalente entre heroína ficcional y personaje observador de la transformación de su abuela a lo largo de la obra, oscila entre la voz narradora bajo la perspectiva del yo protagonista y la del yo testigo.

Veva, como voz narradora de información limitada y coherente con el personaje ficcional de corta edad desconoce la historia de su familia y la de su abuela, una historia que le pertenece y que irá descubriendo a partir de la observación, la experiencia vital adquirida en el viaje de retorno al pueblo costero que habitó su abuela en la juventud y

la escucha de las historias que tito Juan y, muy especialmente su abuela le cuentan sobre el pasado, reflejándose en esta obra la índole de aprendizaje que se persigue en el que se incluye la importancia del conocimiento desde la observación, la experiencia vital y la transmisión oral de la memoria familiar o colectiva e insertando el discurso narrativo, como ya hemos mencionado, el primer tipo de relato metadieético recogido por Genette, de función meramente explicativa y, por tanto, de baja instancia narrativa, pero tan recurrentes que sin ellos, especialmente los relatos metadieéticos insertados por Buela, la comprensión de la obra se haría complicada. En estos relatos metadieéticos la voz narradora de Veva calla y escucha la voz intradieética de su abuela, un recurso que busca una voluntad de regreso al origen oral de la literatura y con el que también se refuerza la oscilación de perspectivas entre el yo protagonista y el yo testigo.

Estos relatos metadieéticos, por otra parte, suelen alterar aunque débilmente, el orden habitual respecto a la linealidad temporal, introduciendo anacronismos retrospectivos, analepsis externas “aquellas cuyo alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero o principal.” (Garrido, 1993: 168-169)

Fatalba una semana para el dichoso 15 de julio, cuando Buela recibió otra carta. Al leer el remite se puso muy pálida, luego muy colorada. Tuve miedo que le diera un soponcio. Estábamos solas y le pregunté:

–¿De quién es la carta?

– De tito Juan.

– ¿Tienes un tito Buela?

– Tito Juan es mi cuñado. El hermano pequeño de mi primer marido. Mis dos hijos mayores le llamaban Tito cuando eran pequeños y le quedó el nombre.

Se puso a leer la carta muy aprisa y vi que sonreía y al mismo tiempo se secaba los ojos por debajo de las gafas. Parecía transtornada.

–¿Qué pasa? –pregunté.

Fue como si algo dentro de ella se derritiera.

–Cuando me casé por segunda vez, tito Juan no quiso tener trato conmigo. Le escribí y me devolvió mis cartas. Se enfadó muchísimo y por último se fue a América.

– ¿Y te escribe desde allá?

– No. Ha regresado. Me pide perdón por su silencio y quiere que vaya a pasar el verano en su casa. Mi marido y él heredaron una masía. Allí pasé yo la guerra, con mis dos hijos. Allí vivimos todos, después de la muerte de mi marido, hasta que me casé por segunda vez. Hace ya tantos años –dijo en un soplo.

– ¿Y ahora quiere hacer las paces?

– Sí. Dice que es viejo y no se puede guardar rencor toda la vida. Figúrate: hace más de cuarenta años que no nos hemos visto. No vamos a conocernos. (Kurtz, 1983: 15-16)

En este fragmento podemos apreciar la información limitada de la voz narradora homodiegética de Veva. Una estrategia con la que también se ayuda a la identificación del héroe ficcional y lector: ambos acaban de ingresar en esa familia y por tanto ignoran gran parte de una memoria que irán descubriendo juntos. Por otro lado, las preguntas que Veva lanza a su abuela, ralentizan el descubrimiento, generan intriga y siendo dudas que podrían asociarse al lector implícito, se insiste en la voluntad de identificación entre héroe ficcional y lector al mismo tiempo que se le guía a éste hacia las preguntas oportunas.

La fórmula usada por el discurso narrativo: pregunta de la voz narradora homodiegética-respuesta de la voz intradiegética de Buela introduciendo un relato metadiegético de carácter explicativo refleja:

1.1.1 No sólo un tipo de aprendizaje basado en la transmisión oral del conocimiento en el que la afectividad y complicidad entre emisor y receptor es relevante, sino también, incluso, en este tipo de técnica dialéctica, de alguna manera, se incluye un fenómeno-recurso –como advierte– que desde la experiencia psicoanalítica supone “el uso del escucha o interlocutor”, quien desencadena el flujo de la confesión, y del espejo en relación con el deseo.” (Ciplijauskaité, 1994: 26)

–Me parece, Buela, que tito Juan es algo raro. Mira que... ¿enfadarse porque te casabas? A lo mejor quería casarse contigo.

Buela se echó a reír. Se la veía muy contenta.

Cuando casé por primera vez, él tenía quince, y cuando lo hice por segunda, era un mozo de veinticuatro. Yo seguía teniendo diez años más que él. Para mí continuaba siendo el niño de quince años a quien quise como hermano.

–No seas tonta, Buela. Si se enfadó, seguro que andaba enamorado de ti. ¡Vaya! ¡Vaya! ¡Qué ligona fuiste, Buela! (Kurtz, 1983: 16)

En este diálogo observamos la complicidad entre Veva y su abuela, las conjeturas y las dudas que la nieta extrae desde algo similar a esa técnica dialéctica citada en la que Veva es una observadora activa –acercándose a la voz bajo la perspectiva del yo testigo– y espejo a través del cual su abuela, y con ella el lector despiertan a la conciencia. Una duda, por otra parte, reflejada de manera altamente explícita: “Si se enfadó, seguro que andaba enamorado de ti”, con la que el discurso narrativo evidencia su intención de escoltar al lector hacia la pregunta dirigida, intensificándose

su importancia en el relato repetitivo y la reiterada autorreferencia textual a lo largo de la obra “-Míralos -dijo papá a mamá-. Parecen dos novios.” (Kurtz, 1983: 139) Y, sin embargo, una incógnita que el discurso narrativo, coherente con el “pudor” de Buela se negará a resolver, cediéndole al lector si no la deducción activa de la conjetura, al menos sí, una invitación a la digresión reflexiva para extraer un sentido propio.

1.1.2 Una cierta pérdida de autoridad de la voz narradora homodiegética de Veva que comparte la conformación del discurso narrativo con la voz intradiegética de Genoveva en la inserción de relatos metadieгéticos de carácter explicativo. Una instancia narrativa que señala ese “pudor” y esa ética del sacrificio ya mencionada cediendo su protagonismo, tanto en su papel ficcional como de instancia narrativa.

1.2 En ocasiones la inserción de los relatos explicativos de Genoveva se reflejan a partir de un estilo indirecto, un discurso transpuesto en el que la voz narradora homodieгética de Veva recupera parte de su autoridad sobre el discurso narrativo, seleccionando y controlando las palabras de su abuela.

Arriba del todo, encaramado sobre las rocas, vi el faro. Soplaba el viento y Buela me tomó en brazos. Al cabo de unos segundos llegó tito Juan seguido de Crac.

-Dame la niña -dijo tito- y ve con cuidado.

Llegamos hasta la barandilla de hierro que limitaba el reducido espacio.

-“La Vista” -dijo Buela.

Y contó que un inglés que había recorrido los lugares más bellos del mundo, dijo que nada podía compararse con aquél; con “La Vista” desde aquel picacho. Quiso comprar el faro para vivir en él y no se lo vendieron. Entonces compró unos peñascos por aquellas alturas y mandó edificar una suerte de refugio. Allí se pasaba las horas muertas contemplando el mar. (Kurtz, 1983: 53)

Un estilo indirecto, observemos que en principio, al encontrarse dirigido no da lugar a dudas de que Veva relata desde la perspectiva de Genoveva: “Y contó que un inglés...” Sin embargo, a medida que el discurso avanza, el verbo que dirige hacia la perspectiva de Genoveva se pierde en un estilo indirecto libre que tiende a la fusión de la voz narradora homodieгética de Veva y la intradieгética de Buela, subrayándose en este recurso, una vez más, la fluctuación de las dos voces y la variabilidad de jerarquías.

1.3 Una protagonista a la que, por otra parte, su abuela le prohíbe la palabra en público para evitar problemas: los niños de nueve meses no dominan el lenguaje.

–No se te ocurra decirles nada. Ya lo sabes: tienes nueve meses y a esa edad los niños dicen lo justo. Sigue comportándote como hasta ahora y todo irá bien. Haz como si no comprendieras. (Kurtz, 1983: 15)

Una obsesiva autorreferencia textual: el extraordinario dominio por parte de Veva sobre el lenguaje confesado por ella misma: “podía hablar como cualquier chiquillo de nueve o diez años” (Kurtz, 1983: 76) y la constante prohibición, a lo largo de toda la obra, por parte de Buela de negarle a su nieta la palabra en público: “Buela me sonreía y ponía el índice en los labios. Era la señal. Debía permanecer callada, decir únicamente lo que dicen los niños de diez meses. Ni una palabra más.” (Kurtz, 1983: 128) Una prohibición que frustra a Veva y que incide en la urgencia de Buela por mantener la armonía social, así como contribuye a subrayar la perspectiva de la voz narradora de un yo testigo, restándole a Buela protagonismo en esos momentos en los que limita a Veva a la observación impidiéndole intervenir en la conversación y también, al mismo tiempo, genera cierta sensación de condicionamiento o restricción sobre su instancia narrativa que es controlada por Genoveva al censurarle la expresión a su nieta y asfixiar, en ocasiones, una curiosidad previsiblemente común al lector implícito y que para ambos queda insatisfecha. “Con lo que a mí me hubiera gustado hablar con tito Juan. Interrumpirle, preguntarle por Venezuela y los mariscos. ¿Cómo eran los mariscos de Venezuela? Enormes sin duda.” (Kurtz, 1983: 45) En este ejemplo podemos advertir esa negación de la palabra y esa curiosidad insatisfecha que, en esta cita concreta, contribuye además a subrayar ese halo de misterio que envuelve a tito Juan y en el que nos detendremos más adelante.

2. La polimodalidad.

La polimodalidad no sólo se da en los casos de fluctuación de voces entre la homodiegética de Veva y la intradiegética de Buela. También se da, en el relato autobiográfico, entre narrador y protagonista aunque su identificación sea, lógicamente y por tratarse del mismo personaje, muy estrecha, pero no indisoluble. La autobiografía es, en sí misma, un juego de espejos. Tratándose, como en nuestro caso, de una narración ulterior, la voz narradora que ya ha recorrido el viaje ostenta una autoridad sobre el discurso narrativo mayor que la voz narradora del protagonista en viaje. En la obra que nos ocupa, la focalización varía oscilando de la perspectiva del narrador a la

del protagonista. “La Masia de Peret quedaba relativamente cerca de la del tito Juan. Cuando las tierras empezaron a rendir, Peret convirtió la casita de sus padres en una casona confortable y capaz para la gran familia.” (Kurtz, 1983: 69) En el ejemplo anterior, observamos una aparente inclinación por la omniscencia: ¿Cómo es posible que Veva conozca un dato pasado anterior a su nacimiento? La coherencia textual nos lleva a suponer que ese conocimiento es derivado de la digresión reflexiva que la voz narradora de Veva realiza desde la retrospectiva y no desde la focalización cero. Siendo en realidad esta tendencia, como venimos analizando, una alteración en la norma del enfoque del uso del “yo”, que habitualmente se encuentra ligado a la percepción momentánea, parcial y limitada por la observación directa; ofreciendo la relación de acontecimientos pasados desde un relativo respeto a la linealidad temporal en el que sucedieron, ateniéndose “a las informaciones que posee el protagonista en el momento de la acción” (Genette, 1989: 252), y ocultando aquellas que desvelaría los secretos que se van descubriendo a lo largo de la historia. Con este recurso se genera la intriga en el lector y se lleva a la voz narradora homodiegética de Veva, una vez más, a la perspectiva del yo testigo: “Todo eran silencios, todo se resolvía en mirarme con caras compungidas, besarme a cada momento, decirme cosas cariñosas que me gustaban mucho, pero no dejaban de escamarme porque no venían a cuento.” (Kurtz, 1983: 5)

3. Apelaciones directas al lector.

La voz narradora homodiegética de Veva se dirige, aunque excepcionalmente, de forma directa al lector.

Mañana cumpliré un año; es hora de despedirme. ¡Cuántas cosas ocurridas en tan corto espacio de tiempo! Me parece ayer cuando vine al mundo. He tenido mucha suerte y no creo ser una carga para los míos. Papá dice, no sé por qué, “esta niña ha nacido con el pan bajo el brazo”. Nos hemos mudado de casa, tito insistió mucho y Buela tiene ahora un dormitorio que parece un saloncito. También yo tengo una habitación para mí sola. Me da un poco de pena no dormir con los papás, pero comprendo que debo acostumbrarme. Empiezo a ser mayor y he de ser feliz con la felicidad de los otros, como dice Buela (Kurtz, 1983: 140)

Este recurso en el que la voz narradora homodiegética se despide y dirige una exclamación de emoción a un receptor implícito es identificado como estrategia discursiva que revela su intención de comunicarse con el lector, introducirlo en la historia y generar su complicidad. Al mismo tiempo aporta un cierto grado de

autobiografía confesional o testimonial señalando, de manera explícita, las transformaciones que el viaje de regreso al pueblo costero de su abuela han supuesto tanto para ella como para su familia.

4. Recursos a través de los cuales se recogen los procesos psicológicos de los personajes.

La voz narradora homodiegética de Veva, ya lo hemos analizado, sólo muestra un relativo interés por reflejar sus propias emociones y la de los personajes que conviven en su universo ficcional. A pesar de las técnicas analizadas, hasta el momento, como próximas a técnicas utilizadas por la novela contemporánea con voluntad de experimentación, lo cierto es que el grado de subjetividad de esta obra se torna insuficiente cuando se trata de reflejar los procesos psicológicos de sus personajes, aunque sean varios los recursos que utiliza con este propósito:

4.1 Una de las estrategias habituales en esta obra, sería el discurso narrativizado, idóneo para una autobiografía, lo hemos señalado con anterioridad, más narrativizada que interiorizada. Es decir, un discurso en el que las emociones y pensamientos tienden a tratarse “como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador.” (Genette, 1989: 227)

Los padres de Veva son profesores y durante el verano desean realizar un viaje de estudios para continuar su formación. Esto supone la separación de Veva y sus padres, lo que es vivido por la niña y sus progenitores con una cierta angustia. Una autorreferencia textual en la que se insistirá a lo largo de toda la obra, incluso desde diferentes puntos de vista. “No lo pude evitar; se me saltaron las lágrimas. Mes y medio sin ver a mis padres, sin sus caricias, sin sus risas. Ahora que me estaban queriendo más que nunca porque Natacha se había casado.” (Kurtz, 1983: 8)

Un discurso narrativizado con rasgos de análisis que podría acercarse al discurso interior narrativizado, intensificándose la sensación de interiorización, en aquellos momentos en que el discurso narrativizado parece interrumpirse con la introducción de exclamaciones o preguntas retóricas. Veva, en estos breves momentos, dirige sus palabras al lector, y aunque escasas, llegan de forma directa, sin ningún tipo de

mediación, acercándose de algún modo y tímidamente a lo que podría identificarse como discurso inmediato.

Siguiendo con la autorreferencia textual sobre la angustia que produce la separación encontraríamos varios ejemplos de este tipo, en este elegido, se introduce además, otra de las autorreferencias textuales repetidas: la sensación de Veva de sentirse un estorbo por la dependencia, por otro lado coherente a su corta edad, que tiene de sus padres. “Y de nuevo me eché a llorar porque lo peor no era quedarse en casa, lo peor era que se fueran papá y mamá. Y aún sería peor que ellos se quedaran sin vacaciones por culpa mía. ¡Qué lío tan grande!” (Kurtz, 1983: 9)

La voz homodiegética de Veva, ya lo hemos analizado, podría considerarse una voz desdoblada. Por una parte tendríamos la perspectiva de la Veva que ya ha realizado el viaje de retorno al pueblo costero de su abuela y por otra parte, se encontraría la perspectiva de la Veva en viaje; siendo esta última perspectiva la más utilizada. Es decir, el foco de percepción del relato sería interno, centrada la voz narradora de Veva de manera fija en la protagonista Veva que, en ocasiones, varía su foco de percepción hacia otros personajes extrayendo conclusiones o deducciones de sus emociones, pensamientos y procesos psicológicos a partir de la observación y la “contemplación real” que, consecuentemente, se encuentra limitada por su percepción sensorial, auditiva o visual. Lo que la lleva a identificarse, como ya hemos señalado, con un tipo de focalización externa con dificultades para penetrar en los pensamientos ajenos que son reflejados habitualmente por medio del discurso narrativizado donde lo más destacable serían las frecuentes locuciones modalizantes relativas a la hipótesis “que permiten al narrador decir hipotéticamente lo que no podría afirmar sin salir de la focalización interna.” (Genette, 1989: 256)

Son varios los ejemplos que encontramos a este respecto. Como es el caso en que los dos hermanos varones de Veva se marchan de campamentos estivales: “Los dos chicos se marcharon al campamento el primero de julio. Los dos parecían felices –seguramente estaban acostumbrados a separarse de los papás– aunque al despedirse de mí, vi en los ojos de Quique un brillo extraño.” (Kurtz, 1983: 13)

O esos momentos en los que las deducciones de Veva parecen incluso pretender alcanzar los pensamientos de los animales, otorgándoles capacidades reflexivas y, por tanto, características humanas. Especialmente relevante se torna este recurso en el caso de Crac y Moreno: el perro y el caballo de tito Juan. “Crac entró el último y se echó al lado de tito Juan. Era como si el perro tratara de proteger a su amo. Seguramente sabía que era algo cegato y, a su modo, le ponía al corriente de lo que iba surgiendo al paso.” (Kurtz, 1983: 48)

O el momento en el que Buela recibe la noticia de que tito Juan desea compartir su fortuna con ella. “Debía de rumiar, igual que yo, malos y hermosos pensamientos. Debía de estar pensando en los dos hijos que yo no conocía, los que vivían lejos. En mis padres, también, y en todos sus nietos.” (Kurtz, 1983: 83)

En todo caso, este tipo de deducciones extraídas desde una percepción limitada, tendrían un cierto carácter falso de hipótesis, dado que poseen una apariencia férrea y unívoca que alejan al lector de la duda tendiendo a creer como ciertas las conjeturas de Veva. Realmente esclarecedor al respecto resulta el fragmento en el que la heroína llega a “el sitio”, ese espacio con un pasado compartido por Buela y tito Juan de alta relevancia en esta obra, subrayado a partir de una cierta autorreferencia textual; esa Caleta que significará un espacio de transformación, como analizaremos más adelante, y aunque el lector sólo obtenga información sobre la memoria que guarda ese lugar a partir de las hipótesis de Veva, son hipótesis tan sólidas que no ofrecen apenas margen para la incertidumbre. “Por lo visto aquel lugar era *el sitio*. Aquella roca *su roca*. Desde allí debían de echarse los tres: el primer marido de Buela, su hermano Juan y ella. Quizá, también los dos hijos del primer matrimonio.” (Kurtz, 1983: 64)

4.2 El discurso inmediato, como monólogo citado, podemos encontrarlo también en ciertas ocasiones y aunque sus apariciones son más infrecuentes que el discurso narrativizado analizado, cuando se utiliza suele tratar de reflejar los pensamientos más íntimos de Veva, esos que sólo confiesa al lector, estrechando con él la complicidad y ofreciéndole, una vez más, información privilegiada. En uno de los fragmentos en los que se observa el clímax de la obra y que más adelante pasaremos a analizar, Buela se desviste quedándose en maillot para lanzarse al mar y a Veva le provoca una profunda

tristeza la decrepitud de su cuerpo. La razón de su llanto sólo se la confiesa al lector en forma de discurso inmediato.

—¿Por qué lloras, Veva? No va a ocurrir nada.
No podía decirle: “Lloro de verte. Estás muy rara, Buela, tan desvestida. No tienes nada, nada de lo que debes tener.” (Kurtz, 1983: 65)

Los procesos psicológicos de otros personajes y aunque no sea lo habitual, también pueden encontrarse reflejados a partir de este discurso inmediato o monólogo citado.

Papá me cogía y, a pesar del espantoso calor, me sentaba en sus rodillas y me rodeaba con sus brazos para escuchar música. Creo que no la oía. Rumoreaba cosas: “Qué voy a hacer sin mi pequeña. De buena gana lo echaba todo a rodar, íbamos a cualquier rincón tranquilo. A una playa. Veva sólo conoce el mar del puerto, que es algo así como un mar en conserva...” (Kurtz, 1983: 14)

En este fragmento se retorna, una vez más, a la autorreferencia textual acerca de la angustia de la separación recayendo esta vez el foco de percepción en el personaje del padre. Observamos como el monólogo se acerca, en cierto modo y aunque todavía no cuenta con el lirismo pertinente, a un monólogo más interiorizado guiado por la voz narradora de Veva: “rumoreaba cosas” en el que parece percibirse una voluntad de reproducción fiel de los pensamientos íntimos del personaje tal y como fluyen de su conciencia.

4.3 Las emociones de los personajes también son reflejadas a partir del discurso transpuesto, tanto en estilo indirecto: “Tito y Buela no se hartaban de decir que aquello era lo más hermoso del mundo, que como aquel rincón... nada.” (Kurtz, 1983: 80) como en estilo indirecto libre, confundiéndose la voz de Veva con el resto de personajes. Como es el caso en el que Veva suelta una palabrota y los padres de la niña se interrogan acerca de dónde habría aprendido ese lenguaje: “Discutieron. Seguramente en el jardín. O en la calle. Los niños, ya se sabía, aprendían cualquier cosa. No maliciaban. La verdad era otra. La tal palabra me la había enseñado Quique. Él se reía mucho al oírmela repetir.” (Kurtz, 1983: 25) A este ejemplo se le añade, una vez más, una información privilegiada al lector: quién le ha enseñado a Veva esa palabrota. Una estrategia con la que se busca la complicidad del lector generándose una sensación de dirigir hacia él el discurso.

4.4 Otra de las estrategias con las que se refleja el psiquismo de los personajes consiste en el discurso restituido, a través de un estilo directo en el que, en ocasiones, se introducen expresiones de matiz con las que se guía al lector hacia el estado de ánimo con el que los personajes dialogan.

–Mi viejo maillot –dijo sorprendida–. ¿Cómo se te ocurrió guardar esta reliquia? Está muy pasado de moda.

–No te apures, te compraré uno nuevo en las tiendas del pueblo. Faltaría más –exclamó enfurruñado–. Venir al mar y no mojarse. Nadabas como un delfín, Genoveva. (Kurtz, 1983: 39)

En el ejemplo anterior nos encontramos con ese obsesivo autorreferente textual sobre el bañador más apropiado para Genoveva y su capacidad o incapacidad de nadar en el mar a su edad. Un autorreferente textual que de nuevo nos traslada al fragmento de la Caleta como espacio transformador.

Es muy habitual que los pensamientos de los personajes sean reflejados a través de las voces intradiegticas de los personajes por medio de múltiples intervenciones dialogadas, una representación mimética en la que el discurso narrativo deja escuchar las voces de otros personajes de manera directa. Y que, en ocasiones, por su extensión y altas cotas de intimidad podrían incluso llegar a identificarse con un discurso inmediato próximo al monólogo.

Aquella noche me costó dormirme. Lloraba y lloraba de pena, y los papás creyeron que me dolía algo. Siempre ocurre lo mismo. Los pequeños tenemos penas, como todo el mundo, y los mayores creen que nos duele el vientre, o las muelas, o lo que sea. Y yo tenía que callarme. Mamá se levantó al fin y me hizo beber un poco de tila. ¡Tila! Y como no se me pasó el berrinche con la tila me metió en la cama grande, con ellos. Entonces se me pasó un poco aquel dolor tan grande y hacia la madrugada me dormí abrazada a mamá. Aún tuve tiempo de oír una frase suelta que mi madre dijo a mi padre, bajito, por si acaso:

–Se me parte el corazón al pensar que nos vamos, dejando a esta criatura en el piso, con el calor que hace, sola con la Buela. No voy a estar tranquila hasta que volvamos.

–Podemos dejar el viaje, Natalia –dijo papá–. Lo sentiré porque estos recorridos nos son muy necesarios, pero... primero la niña.

–Mírala como duerme, angelito –dijo mamá besándome los párpados. Dentro de unos años podremos llevarla con nosotros. Veva es muy razonable.

No oí más. A la mañana siguiente tomé una decisión: basta de lloros. Mis padres tenían que marcharse.” (Kurtz, 1983: 10)

En el ejemplo anterior nos encontramos con un discurso narrativizado con rasgos de análisis que lo aproximan al discurso interior narrativizado e incluso a ciertas características del discurso inmediato relacionado con el monólogo que se encontraría en esa exclamación: “¡Tila!” que, a su vez, parece explícitamente dirigirse al lector. Dentro de este discurso narrativizado volvemos a encontrarnos con dos obsesivas autorreferencias textuales ya señaladas: la constante angustia a lo largo de toda la obra que supone la separación entre progenitores y Veva y la prohibición de Buena que le niega a su nieta la palabra en público: “y yo tenía que callarme”. Una facultad que la protagonista deberá esconder a todo el mundo en general y, particularmente, a sus padres. A los progenitores, como representantes de la autoridad, Buena y Veva les esconden con frecuencia cierta información que podría desestabilizarles y romper la armonía familiar. Mentiras que unen en complicidad a nieta y abuela y que, por ser compartidas con el lector, lo incluyen a él en dicha complicidad. En el ejemplo anteriormente citado observamos cómo la focalización interior fija oscila hacia variable a partir del estilo directo donde Veva recibe información acerca de las emociones de sus padres oculta bajo el fingimiento del sueño. Una información que comparte con el lector y genera nuevamente una complicidad con él creando sensación de ocultamiento común. Una información, observémoslo, limitada por la percepción inmediata y sensorial del oído que queda “falsamente interrumpida” cuando Veva definitivamente cae rendida ante el sueño: “No oí más”. Falsamente interrumpida porque, en realidad, la interrupción no representa la omisión de información relevante, las emociones de angustia y preocupación de los progenitores quedan nítidamente reflejadas a partir de ese diálogo de cierta carga intimista y tintes que se aproximan a un discurso inmediato de relativa relación al monólogo, subrayado por la sensación generada en la “escucha clandestina”.

Como venimos señalando, esas múltiples intervenciones dialogadas en ocasiones se aproximan por su extensión y carácter intimista a un discurso inmediato de relativa relación al monólogo.

Veva y el Mar es una obra eminentemente realista donde sus héroes son héroes normalizados salvo por un detalle fantástico: la facultad del lenguaje en una niña de nueve meses que, en realidad, no supone propiedad exclusiva, son varios los niños

capaces, en esta obra, de hablar a edades tempranas y, todavía más desconcertante, dentro de este universo ficcional de carácter realista, resulta la extensión de esta capacidad incluso a los animales, ya hemos mencionado que en esa focalización interna variable, Veva les otorga capacidades humanas a los animales, de manera implícita, a partir de sus deducciones: “Moreno leía el pensamiento de su amo.” (Kurtz, 1983: 48) Una capacidad que, finalmente, se confirma de manera explícita en el diálogo intimista que entablan Veva y Crac. Una intimidad subrayada por la sensación de extrañamiento que supone la constatación de que Crac es capaz de hablar y, sobre todo, por el componente de confianza que supone el que Crac le desvele su secreto a Veva y con ella, al lector.

–No lo tomes a mal, Veva. Si yo te hablase, si tú me hablastes, sería muy hermoso y muy triste al mismo tiempo. Yo puedo hablar con tito Juan porque él es mi amo y me necesita. Nos necesitamos. Él siempre estará a mi lado, y yo al suyo. Tú, en cambio, vas a irte. No quiero apegarme a las personas a quienes voy a perder. ¿Comprendes? Sufriría demasiado.

Lo comprendí. Si empezásemos a querernos como se quieren tito y Crac sería horrible separarnos. Acaricié la cabeza del perro y le dije:

–Te comprendo, Crac. Me parece bien que sólo te sientas atado a tu amo.

–Atado no, Veva. Fiel a mi amo. Fiel hasta el final.

Crac me echó sus dos patas al cuello. Quería abrazarme sin duda. Es tan grandote, que me tumbó. Caí al suelo, sentada, y Crac me pidió perdón.

– Ya lo ves; soy un patoso. Y ahora despedámonos. Nunca más hablaremos de esto. ¿Puedo pedirte un favor?

– Lo que quieras.

– No le digas nada a tito. Quizás estaría algo celoso. Quizás haya sido una traición. (Kurtz, 1983: 122)

Veva y el Mar es, como venimos señalando, una obra de tintes autobiográficos, al mismo tiempo que adquiere connotaciones biográficas. Se trata de la autobiografía de Veva, una autobiografía muy particular, de escaso período temporal al tratarse de una niña de poco más de un año y que comprendería desde el inicio del verano hasta, aproximadamente, su final; pero también se trata de una biografía al narrarse e irse descubriendo los diferentes episodios de la vida de Buela. Ciplijauskaité realiza una reflexión acerca del recurso de la primera persona concluyendo que “sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. Lo que se propone como el discurso “liberado” cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión de los tiempos pasados y lleva hacia el auto-conocimiento.” (Ciplijauskaité, 1994: 17) Añadiendo que una “de las características más destacadas de la nueva escritura

femenina es la renuncia al enfoque extradiegético u objetivo [...] Reflejar la realidad ya no es lo primordial. El reportaje objetivo desaparece a favor de la vivencia subjetiva.” (Ciplijauskaitė, 1994: 17-18) En la obra que nos ocupa, ya lo hemos analizado, a pesar de que existe una voluntad de indagación psicológica, todavía es tenue aunque sí se perciba un propósito de autoconocimiento, intensificado en ese desdoblamiento ya analizado entre la conciencia de la Veva que ya ha recorrido el viaje y el de la Veva todavía en viaje. Se trata de una narración ulterior, una narración retrospectiva del yo que comprende, aproximadamente, tres o cuatro meses y comienza a principios de un verano desde un discurso que utiliza tiempos verbales del pasado: “¡La de cosas que sucedieron desde aquel final de junio!” (Kurtz, 1983: 5), finalizando la narración en un punto indeterminado relacionado con el término de la estación estival y confluyente con el discurso en presente de la narradora: “Mañana cumpliré un año; es hora de despedirme. ¡Cuántas cosas ocurridas en tan corto espacio de tiempo!” (Kurtz, 1983: 140) En todo caso, Veva todavía es una niña pequeña, se nos informa explícitamente de que, antes de dormir, recibe “los besos de papá y mamá” y siempre escucha el murmullo del mar con la caracola entre sus manos, regalo de su tito Juan y memoria de todo lo acontecido durante su aventura estival. Se juega con el hecho de que los acontecimientos son relatados desde una aparente temporalidad lineal, disminuyendo progresivamente la distancia que separa el tiempo del recuerdo del momento de la narración hasta el reencuentro de las dos instancias narrativas, como si “el relato condujera a su protagonista hasta un punto en que lo esperase el narrador” (Genette, 1989: 282) o hasta un punto en que la heroína, adquirido el conocimiento, se convierte en la narradora de su propia historia, convirtiéndose la aparente linealidad temporal en la que transcurre la historia en un tiempo cíclico subrayado por el valor simbólico que adquiere la imagen poética de la caracola y el uso de un presente durativo que indica repetición y continuidad de cierto carácter ritual en el fragmento que da fin a la obra y acercándose, de este modo y una vez más, a técnicas experimentales cercanas a la novela lírica de autoformación.

Así es. Después de los besos de papá y mamá, tomo en mis manos la caracola. El murmullo del mar viene a mí, junto con el olor de los pinos, el canto de los pájaros y de las chicharras. El repartidor de arena cierra poco a poco mis párpados y duermo con bonitos sueños. (Kurtz, 1983: 143)

Ciplijauskaité nos detiene en la coincidencia de la escritura de mujer por búsquedas que se alejen de

lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca. Con esto se introduce también una diferente percepción del tiempo; en vez de una exposición lineal, dentro de cánones racionalmente establecidos, se va hacia la sugerencia casi poética o mística y la repetición cíclica. (Ciplijauskaité, 1994: 17)

Reflexionando Rodríguez Fontela sobre los rasgos autobiográficos característicos de la mujer escritora, destaca apreciaciones de Jelinek como “un proceso de identidad con el yo internamente dividido” (Rodríguez Fontela, 1996: 259). Y así es como en *Veva y el Mar* ese desdoblamiento, ese camino de autodescubrimiento, ese juego especular, ese “yo internamente divido” definitivamente converge al final de la historia en la identificación progresiva de protagonista y narradora.

Detengámonos en el hecho, de componente fantástico, de que Veva ya narradora de su propia historia, se dirige a un lector con el que se comunica a través de la palabra escrita. Es pues, el lenguaje, un elemento fundamental en la construcción de su conciencia, la prohibición por parte de Buela acerca de la negación de la palabra se infringe de manera explícita, y como autorreferente textual, a lo largo de la obra, como posteriormente analizaremos, e implícitamente se infringe en la creación de su propia autobiografía que comparte con el lector. Todavía no podríamos considerar *Veva y el Mar* un *Künstlerroman* bajo la perspectiva en que la novela narra “la autoformación del protagonista a través de su carrera artística” (Rodríguez Fontela, 1996: 258) pero sin duda la visibilidad de su facultad a través del uso del lenguaje en la construcción de una autobiografía que comparte con el lector, configuran la conciencia de la narradora-protagonista y enlaza este hecho con las reflexiones de Ciplijauskaité cuando encuentra en el discurso autobiográfico “una respuesta a la represión” que parece ser confirmado por el psicoanálisis y las “investigaciones de Lacan sobre la función de la palabra.” (Ciplijauskaité, 1994: 20). Por otro lado, siendo Buela una víctima de la represión que la sociedad ejerce sobre la mujer y, más concretamente, sobre la mujer anciana, ella también podría suponer una expresión de reacción a la represión social como modelo testimonial.

Con respecto al análisis en el que Ciplijauskaitė afirma que el enfoque objetivo desaparece a favor de la vivencia subjetiva, insistir en el carácter todavía muy narrativizado de esta autobiografía particular donde la acción prevalece en detrimento de una visión más intimista e, incluso, subrayar esas locuciones modalizantes relativas a las hipótesis ya analizadas que, en alguna medida, muestran respeto por un reportaje pretendidamente objetivo y coherente a la información limitada de Veva.

Para Ciplijauskaitė es importante el dilema sobre si la novela autobiográfica debe ser juzgada “con enfoque autobiográfico o ficcional” por el hecho de que “muchas de estas novelas femeninas contienen elementos claramente autobiográficos” (Ciplijauskaitė, 1994: 18). Y aunque en el caso que nos ocupa, evidentemente, y por el hecho de que es imposible que una niña con poco más de un año escriba su propia autobiografía, se trata claramente de una novela autobiográfica ubicada, efectivamente, en la ficción. Y, sin embargo, como Rodríguez Fontela señala, los textos literarios sea cual fuere su género son siempre, en alguna medida, autobiográficos “porque forman parte de una historia personal –la del autor– y, en perspectiva de continuidad e integración, de una historia colectiva –desde la comunidad más restringida hasta la total humanidad.” (Rodríguez Fontela, 1996: 236) Y recogiendo reflexiones de Käte Hamburger añade la investigadora que del mismo modo que todo texto literario posee un componente autobiográfico, así toda narración primopersonal apunta “a la ficcionalidad inherente” (Rodríguez Fontela, 1996: 254) de la novela y aunque el relato en primera persona posea una cierta vocación histórica y pretenda ser un *yo* histórico, no puede escapar a esta intrínseca ficcionalidad del género de la novela. En todo caso, y siguiendo las aportaciones de Rodríguez Fontela, lo verdaderamente importante de la novela autobiográfica, más allá de su dicotomía entre historia/ficción, reside en su naturaleza de búsqueda en dos direcciones: “la esencia de la naturaleza humana y los fantasmas reveladores de un individuo particular, es decir, el autoconocimiento humano universal y personal.” (Rodríguez Fontela, 1996: 253-254) Recibiendo mención especial “el relato autobiográfico femenino, por su notable contribución a aquella expansión y por su particular orientación autoformativa.” (Rodríguez Fontela, 1996: 258)

Los ayudantes de la heroína.

1. Veva y la llamada a la aventura.

Esta obra se encuentra dividida en capítulos y en el primero: *Un gran problema*, irrumpimos ya desde el título en el caos que vaticina el cambio y “la llamada a la aventura”.

¡La de cosas que sucedieron desde aquel final de junio! Como si la boda de Natacha hubiese puesto en marcha un endiablado mecanismo que lo dejó todo patas arriba. Que papá y mamá parecieran dos almas en pena era casi normal, pero que Buena cometiera tal ensarte de disparates, a lo largo del día, era incomprensible. Hasta la pareja de canarios parecía alborotada, como en vísperas de tormenta. Incluso mis hermanos, Alberto y Quique, se disputaban por naderías, lo que ponía muy nerviosos a los papás. (Kurtz, 1983: 5)

Sin embargo, un lenguaje coloquial en tono lúdico, se mantiene cerca del intérprete, guiándolo, facilitándole el camino hacia el autodescubrimiento, generando complicidad y relativizando el drama que podría suponer una situación de cambio, de caos. Un lenguaje que supondrá la tónica del discurso narrativo, cargado de expresiones idiomáticas, acervo de una cultura popular más propia del lenguaje oral que del escrito, un regreso al origen oral de la palabra. Coherente con el tipo de experiencia lectora que esta obra propone, las expresiones idiomáticas generan humor a partir de los rasgos de cierto carácter absurdo, insuficiente una interpretación literal que, aunque de forma tenue y muy dirigida, desvían el significado directo de la palabra hacia una interpretación más figurada, moderadamente libre dado que, en realidad, su significado convencional se ha establecido unívocamente a partir del uso culturalmente compartido de este tipo de expresiones: “No le des anchoas a la pequeña. Un par de aceitunas y va que chuta” (Kurtz, 1983: 52), “como soy muy tragona me puse como el Quico” (Kurtz, 1983: 57), “el reuma a hacer gárgaras” (Kurtz, 1983: 127), “a la vejez viruelas” (Kurtz, 1983: 129). Los ejemplos a este respecto son múltiples y utilizados tanto por la voz homodiegética de Veva como por las voces intradiegéticas que a través de sus múltiples intervenciones dialogadas conforman el discurso narrativo. No me extenderé más a este respecto, puesto que estas expresiones idiomáticas a las que me refiero, ya han aparecido al filo de otras ejemplificaciones e irán apareciendo también en lo sucesivo.

Volviendo al análisis del inicio de esta narración, hay que añadir que el secreto acompaña a esa atmósfera de caos, Veva intuye que algo está sucediendo, algo ha cambiado, pero la revelación se demora, generando intriga en el lector e invitándole a una participación activa en la reconstrucción de sentidos. Recordémoslo: “Todo eran silencios, todo se resolvía en mirarme con caras compungidas, besarme a cada momento, decirme cosas cariñosas que me gustaban mucho, pero no dejaban de escamarme porque no venían a cuento.” (Kurtz, 1983: 5)

El secreto se lo desvelará la voz intradiegetica de Genoveva a su nieta, es ella quien le anuncia que ha llegado el momento de la separación, quedando reflejada ya desde el comienzo, la relación de complicidad que comparten Veva y su abuela.

–Con otros compañeros de profesión alquilan un autocar y asisten a cursillos en el extranjero, como te decía, o bien visitan museos, monumentos, ruinas... El verano pasado tenían que ir a Grecia, pero como faltaban dos meses para que nacieras se quedaron en casa. No querían perjudicarte.

–¿Y este año iremos a Grecia?

–Este año estudiarán el Románico en los países nórdicos.

–No entiendo nada. Me parece que será muy aburrido, para mí, eso del Románico.

–La cosa es que tú no puedes ir, Veva. Los viajes en autocar son cansadísimos. Y no es propio de tu edad visitar museos, monumentos, iglesias, etcétera. (Kurtz, 1983: 7-8)

La reacción de Veva ante la separación es de angustia, y como ya venimos señalando, una angustia que se tornará constante autorreferencia textual y la acompañará a lo largo de todo su viaje iniciático hasta el esperado reencuentro con sus padres al final del verano. Ante la reacción de su nieta, Buela le insta a fingir, delante de sus padres, que se siente contenta por ellos: “–No llores, mi vida. Has de hacerles creer que estás contenta por ellos, de tal oportunidad.” Introduciéndose de este modo otra de las autorreferencias textuales que se reiterarán a lo largo de toda la obra, subrayando la obsesión del discurso narrativo por este hecho específico: Genoveva miente a menudo e insta a su nieta a proceder como ella con el objetivo de ocultar su conciencia de “estorbo” y mantener la armonía familiar. Simone de Beauvoir es concisa con respecto al papel social de la mujer anciana: “se sabe inútil” (de Beauvoir, 2001: 393). Genoveva no se queja nunca, incluso miente bastante “para evitar problemas” (Kurtz, 1983: 12). Y así, cuando su hija y su yerno se van de vacaciones todos los veranos y ella debe ingresar en una residencia de monjas para ancianas, también miente y les hace creer “que aquello es

un paraíso” (Kurtz, 1983: 12). Es un acto de abnegación por mantener el orden establecido, para complacer a su prójimo y no defraudar. Parece tratarse de un mecanismo de defensa ante la ambivalencia de un miedo entre la vergüenza y el conflicto. Por miedo a la vergüenza ocultamos y mentimos, recogiendo reflexiones de José Antonio Marina: “La vergüenza es la conciencia de un déficit, de una falta, de una des-honra a los ojos de los demás. Es el ideal social, que a veces es infame, resonando en lo profundo de la intimidad.” (Marina, 2007: 129). Sin embargo, y sólo ante la mirada de su nieta y el lector, Genoveva se siente libre de desnudar sus verdaderos sentimientos, extendiéndose hasta el lector la confianza que deposita en Veva y generando lazos de complicidad a través de los que accedemos al obstáculo principal sobre el que reflexionaba Ciplijauskaité, ese secreto íntimo con el que una mujer socializada en una cultura de raíz católico-patriarcal debe enfrentarse para su evolución: su carencia de auto-estima, su sentimiento de vergüenza y su miedo al conflicto. El miedo al conflicto, en el caso de Genoveva se encuentra íntimamente unido al de la vergüenza y supone,

ante todo, la pérdida del amparo de las rutinas. Es un terror al cambio y, en especial, a lo imprevisto. El miedo a lo extraño, a lo nuevo, está muy extendido en el mundo animal, aunque compensado por la curiosidad, que es, precisamente, el interés por lo nuevo. Por eso se pueden dar conductas de evitación y acercamiento, en que no se sabe cuál de las dos prevalecerá, si el miedo o el interés. (Marina, 2007: 117)

La llamada a la aventura se encuentra, en un principio, aparentemente provocada por la autoridad paterna. Son ellos los que deciden “abandonar” a Veva y Buela para realizar un viaje de estudios y formarse en su profesión de maestros durante las vacaciones estivales. Veva parece contagiarse de esa sensación de “estorbo” que sufre su abuela: “-Soy un estorbo, ¿verdad? He estado a punto de escacharrar el verano de mis padres y en todo caso te he escacharrado el tuyo.” (Kurtz, 1983: 10-12) y decide seguir el ejemplo de Genoveva, es decir, ocultar su descontento tras la mentira y aceptando pasivamente su destino en nombre de la armonía familiar.

Mis padres tenían que marcharse. Un mes y medio se pasaba rápido, según Buela. Me enviarían postales y me traerían regalos, también me lo dijo Buela. Nosotras dos, en casa, con los canarios, haríamos de tripa corazón. Las dos mintiendo, diciendo que todo iría estupendamente entre paseos y recibir postales. (Kurtz, 1983: 10)

En el ejemplo anterior observamos cómo a ninguna de las dos les seduce la idea de quedarse todo el verano solas en casa y, sin embargo, el discurso narrativo insiste en la necesidad de fingir felicidad con la intención de agradar a otros que, en este caso, suponen la figura de los progenitores que, a su vez, son quienes ostentan la autoridad en el ámbito familiar. Por otro lado, además de la abnegación de Buena cabe destacar el conformismo con el que se acepta el destino: “Anda, no llores más –me acunó en sus brazos–. A lo mejor se arregla del modo más sencillo. Aún faltan unos días” (Kurtz, 1983: 9). Esta actitud parece coincidir con lo que Rodríguez Fontela, a partir de estudios de Carlos García Gual, señala como “el conformismo del héroe novelesco griego” que, en contraposición con el héroe clásico o el héroe de la novela de caballerías “no decide emprender aventuras, las sufre como un juguete de los hados.” (Rodríguez Fontela, 1996: 105) Una novela griega, continúa reflexionando la investigadora, que nace en la denominada etapa helenística en un “clima de lasitud y desmoronamiento de la cultura clásica” (Rodríguez Fontela, 1996: 104).

La baja autoestima de Genoveva la obliga a vivir aislada en un trastero, la paraliza para sobreponerse a sus miedos y transformar su realidad inmediata. Sin embargo, efectivamente y finalmente, una fuerza impulsora que regresa desde su memoria en forma epistolar y en la figura de tito Juan, llega hasta ella brindándole la posibilidad de reconciliarse con su pasado y de reinterpretarse. Tito Juan, el hermano menor del primer marido de Genoveva, se enfadó con ella y se fue a América cuando esta, tras quedar viuda, se casó por segunda vez. No habían vuelto a tener contacto, pero ahora tito Juan ha regresado al pueblo costero en el que vivieron todos juntos con la primera familia de Genoveva y la invita a ella y a su nieta a que vayan a visitarlo. “Me ha escrito pidiéndome perdón por su silencio, por su rencor. Quiere reconciliarse conmigo y nos ha invitado a Veva y a mí a pasar el verano en la casa que fue de sus padres” (Kurtz, 1983: 26) Y así es como Genoveva y Veva, merced ambas del destino y bajo la llamada a la aventura proyectada en la figura de tito Juan, ven transformada de forma pasiva su realidad inmediata y se preparan para su viaje iniciático. “–¿Lo ves? Siempre ocurre algo inesperado. Se nos prepara un verano estupendo, Vevita. ¡Vaya con tito Juan! Siempre fue un gran chico.” (Kurtz, 1983: 19)

La importancia de la carta que envía tito Juan, se encuentra subrayada por el “tenue” desacato a los progenitores, perdiendo estos su autoridad sobre la llamada a la aventura: “Total: papá y mamá parecían mustios. Nuestro verano se les antojaba una aventura peligrosa” (Kurtz, 1983: 29); el cambio de humor que supone para las dos protagonistas: “De repente se volvió la tortilla. Ya no eran los papás quienes nos abandonaban; Buela y yo los abandonábamos a ellos. Incluso parecían algo celosos de nuestro buen humor, nuestras risas, nuestra ilusión” (Kurtz, 1983: 27) y el juego de voces entre los tres personajes principales que contribuye a subrayar la importancia de la relación mantenida en el pasado entre tito Juan y Genoveva, abriéndose a la incógnita sobre los verdaderos sentimientos de esa relación, recordemos las constantes autorreferencias textuales a las que se añadirían el relato repetitivo, incluso narrado bajo múltiples perspectivas:

En primer lugar y, como ya hemos señalado, la primera vez que el discurso narrativo da entrada a este relato repetitivo lo hace a partir del relato metadieético de carácter explicativo introducido por Buela y a través del diálogo mantenido por nieta y abuela. Recordémoslo: “–No seas tonta, Buela. Si se enfadó, seguro que andaba enamorado de ti. ¡Vaya! ¡Vaya! ¡Qué ligona fuiste, Buela!” (Kurtz, 1983: 16) Dentro de esta primera aparición del relato repetitivo relacionado a este tema, una parte del mismo aparece bajo esta forma dialogada entre Veva y Genoveva y otra parte bajo la inserción intertextual del género epistolar, la carta que tito Juan le remite a Genoveva y cuyo contenido lo ofrece el discurso narrativo a partir de un juego de yuxtaposición de voces entre las tres instancias narrativas más significativas de esta obra que, a su vez, suponen ser los tres personajes principales: la voz homodieética de Veva y las voces intradieéticas de Buela y tito Juan. Este recurso, el de la yuxtaposición de voces, especialmente las referidas a Genoveva y Veva, se torna altamente recurrente en los momentos de clímax y busca, como venimos indicando, la distribución de autoridad de las voces narradoras, la sugerencia de identificación entre nieta y abuela, la insistencia en el recurso-espejo ya mencionado y, muy especialmente, subrayar el carácter protagónico fluctuante, tanto ficcional como de instancia narrativa, relevante entre las voces narradoras de nieta y abuela. Según apreciaciones de Ciplijauskaitė, en la novela del despertar, no “se intenta crear personajes estables, sino que se les presenta fluctuando, relativos, desiguales” (Ciplijauskaitė, 1994: 26).

Nos reíamos las dos. La carta nos había puesto de buen humor. Buela continuó leyendo, esta vez en voz alta:

“Desearía, mi querida Genoveva, que aceptaras mi invitación. He mejorado la masía y creo te gustará. Decídate, mujer, y ven a pasar este verano conmigo. Quédate el tiempo que quieras...”

Le decía también que, si aceptaba la invitación, vendría a buscarla en su coche el hijo de Pere Antic, el antiguo colono, a quien las cosas le fueron muy bien. Que en la actualidad todo había pasado a manos de Peret. ¿Se acordaba de él? Era un chavalín durante la guerra.

Y terminaba con unas frases muy bonitas:

“Anda, mujer. Olvidemos todo y ven lo antes posible. Te lo pido de corazón. Tu hermano, Juan.” (Kurtz, 1983: 16-17)

Observamos en el ejemplo anterior cómo el discurso narrativo no se conforma con la inserción intertextual del género epistolar donde quedaría reflejada la voz de tito Juan a través de su palabra escrita: En el primer y tercer fragmento, esas palabras escritas de tito Juan son literalmente citadas por el discurso narrativo bajo la ilusión de ser pronunciadas por la voz oral de Genoveva: “Buela continuó leyendo, esta vez en voz alta.” En el segundo fragmento, la voz homodiegética de Veva, utilizando el estilo indirecto, reproduce las palabras leídas por Genoveva que, a su vez, fueron escritas por tito Juan, llegándose a fusionar ilusoriamente las tres voces.

El género epistolar, y como Ciplijauskaité apunta, representa el inicio de una escritura de forma personal característica de la escritura femenina que se irá transformando a lo largo de los siglos hacia formas autobiográficas más experimentales. “En sus principios, la prosa femenina se limitaba a *Cartas* y *Memorias*. En éstas, la identificación es total; no se trata de usar la forma autobiográfica como la expresión de un personaje ficticio o de un narrador con vida propia.” (Ciplijauskaité, 1994: 13) Y, en el caso que nos ocupa, la carta de tito Juan es de relevante importancia, el desencadenante de la llamada a la aventura y el de las confesiones entre Genoveva y Veva; sin pasar desapercibido el hecho de que los amantes separados en siglos pasados mantuvieran correspondencia epistolar. Así, una vez más en esta obra, se aprecia una necesidad de regreso al origen, en este ejemplo concreto una necesidad de regreso al origen estético de la novela en primera persona escrita por mujer, acercándose a las intenciones de la novela de autoformación en su voluntad de vuelta a los orígenes desde diferentes perspectivas.

En segundo lugar, nos encontramos con el relato repetitivo metadiegético de carácter explicativo introducido por Buela cuando esta explica a su hija y yerno el contenido de la carta y quién es el remitente. Un relato explicativo dirigido a los progenitores y ante

cuya necesidad de explicación Buela se siente algo “aturrullada” como la propia Veva advierte y Buela demuestra al no ser capaz, en un principio, de conectar coherentemente las palabras: “–Toto Juan, el marido de mi hermano, me ha telefoneado una carta y bu... bu... bu...” (Kurtz, 1983: 25) Una estrategia en la que queda reflejado el arrobamiento de Buela ante los acontecimientos, así como un cierto temor ante la explicación que debe ofrecerle a la autoridad familiar. Al mismo tiempo que genera complicidad en el lector y una “risa de superioridad” –recogiendo terminología de Rodari– dado que el lector posee información privilegiada ante ciertos personajes, en concreto los padres de Veva, recordemos representantes de la autoridad familiar. Veva, para socorrer a su abuela, suelta una palabrota que desvía la atención de sus progenitores: “–Eso no se dice –reprendió mamá muy seria. Moví la cabeza negativamente. Repetí la palabrota y añadí: –Feo. Caca. Veva fea” (Kurtz, 1983: 26), dándole así tiempo a su abuela a serenarse: “A todas éstas, Buela se había serenado. El pequeño intermedio había roto la tensión anterior” (Kurtz, 1983: 26) y pudiendo de este modo, Buela, insertar con éxito el relato repetitivo metadieético de carácter explicativo.

–Perdonad. Tito Juan es el hermano de mi primer marido. Se enfadó conmigo cuando me casé con tu padre, Natalia. Se marchó luego a América y ahora está de regreso. Me ha escrito desde el pueblo, en la Costa Brava. Allí, los dos hermanos tenían una vieja masía, muy antigua; más de dos siglos, creo. Me ha escrito pidiéndome perdón por su silencio, por su rencor. Quiere reconciliarse conmigo y nos ha invitado a Veva y a mí a pasar el verano en la casa que fue de sus padres. (Kurtz, 1983: 26)

En esta intervención auxiliadora de Veva, apreciamos el papel fluctuante de heroína-ayudante entre nieta y abuela, así como una voluntad de identificación entre ambas voces ya no sólo por la instancia narrativa representativa de Buela en la inserción de relatos metadieéticos sino también en el uso de un lenguaje infantil.

El relato repetitivo metadieético de carácter explicativo es introducido por tercera vez desde la perspectiva de tito Juan, añadiendo nuevos datos y narrando, de forma directa, a través de la intervención dialogada, los motivos que le llevaron a partir a América, lo que allí aconteció y las causas de su regreso, sobrevolando una vez más la incógnita acerca de los verdaderos sentimientos que subyacen en la relación entre tito Juan y Genoveva.

Y no me casé. Añoraba las mujeres de esta región, bien plantadas y sensatas [...] Y aquí me ves –dijo a Buela–, lleno de dinero... y solo.

–Puedes casarte. Estás muy bien para tu edad, que no es tanta. Tus sesenta y cinco son de buen ver.

Tito Juan se echó a reír y se dirigió a mí como si yo pudiera aconsejarle.

–¿Oyes lo que dice tu abuela? No ha comprendido nada todavía. –Y añadió–: Se me han pasado las ganas de casarme, Genoveva, pero quiero tener una familia, ¡caramba! Tú y los tuyos sois mi familia. (Kurtz, 1983: 44-45)

Advirtamos el hecho de que tito Juan añorara a las mujeres “de esta región” y el que cuando Genoveva le apremia a que se case, él lo interprete como que ésta “No ha comprendido nada todavía” y se dirija a Veva como si “pudiera aconsejarle”.

2. Fluctuación de roles e identificaciones entre Veva y la abuela Genoveva.

Existe, como venimos analizando, una constante fluctuación de roles entre nieta y abuela que nos lleva a ser compleja la diferenciación nítida entre heroína-ayudante. La figura de la abuela, hipotexto en el cuento maravilloso, simboliza la tradición; es la figura relacionada con el ayudante del héroe que, según los estudios antropológicos de Mircea Eliade o Joseph Campbell se encuentra vinculada al hipotexto de los ritos primitivos de iniciación en los que el maestro que acompaña al neófito en su viaje es un adulto que ha superado con éxito las pruebas de iniciación a su cultura y a través de las cuales se le reveló el conocimiento de su sociedad. Su papel es protagónico, ayuda al héroe a construir sentidos y avanzar en una iniciación de autodescubrimiento, al mismo tiempo que le confiere la cultura de su colectividad y él mismo supone un modelo social. Estos maestros femeninos que acompañan a la heroína representan una tendencia de regreso al origen de la Madre Universal y, teniendo en cuenta que son portadores y transmisores del conocimiento, también reflejan ciertas tendencias matriarcales dentro de su colectividad. Sin embargo Genoveva, a pesar de ser una maestra para Veva, es una heroína inconclusa en el sentido de que el conocimiento adquirido a través de su experiencia vital, no ha llegado al reconocimiento social de pleno éxito en el que Genoveva sería una participante activa en el ámbito político de su colectividad más inmediata o núcleo familiar. De este modo, la figura férreamente delimitada de maestra y discípula se hibrida y la autoridad de Genoveva como guía pierde fuerza en una compensación de jerarquías que, en ciertas ocasiones, convierte a Veva en la auxiliadora de su abuela. Son múltiples las situaciones de complicidad que experimentan nieta y

abuela, unidas ante una figura paterna representante de autoridad a la que ambas esconden cierta información que podría resultarles incomprensible o incómoda, pudiendo alterar la armonía familiar. También resulta explícita la ayuda que Veva le confiere a su abuela en ciertas ocasiones, como la ya señalada acerca de “darle tiempo” para serenarse y poder insertar con éxito su relato metadieético de carácter explicativo o ese momento en el que a Buela se le quemaron los macarrones, alterada por la llamada telefónica que realiza a tito Juan para confirmarle su deseo de viajar hacia el pueblo costero en compañía de su nieta y Genoveva, desorientada, pide socorro a Veva: “¿Qué hacemos ahora?” (Kurtz, 1983: 20); tomando la nieta, resolutivamente, las riendas de la situación: “–Abre los botes, Buela. Yo tengo las manos demasiado pequeñas para hacer fuerza. Cortas un poco de jamón, añadimos el tomate y en dos minutos tenemos el primer plato” (Kurtz, 1983: 20). Y así, obedeciendo Genoveva “como hipnotizada” (Kurtz, 1983: 20) las instrucciones de su nieta, es como consiguen tener la comida lista a tiempo para la familia y esconder el incidente de los macarrones carbonizados. “Y nadie se enteró de lo de los macarrones porque, aquella misma tarde, Buela pudo con la fuente y la guardó, limpia del todo, en su sitio” (Kurtz, 1983: 27). Es en este recurso, la complicidad que se genera entre Veva y su abuela a partir de los sucesos que esconden a la autoridad familiar, como esa sensación de complicidad se hace extensa hasta el lector que también comparte, junto con nieta y abuela, una información privilegiada que se le niega a la autoridad.

Como heroína inconclusa, Genoveva deberá ser capaz de incorporarse de manera activa dentro de su colectividad o ámbito familiar y para ello vencer su dañada autoestima que la lleva a avergonzarse de sí misma ocultando sus verdaderos deseos y a sentirse dependiente. Es así como Genoveva, impulsada por la energía que la carta de tito Juan le transmite desde el pasado, sale del trastero de la casa de sus hijos para reencontrarse con su memoria en un viaje tonificante hacia el pueblo costero que habitó cuando fue joven y que la reconstruirá y a través del cual despertará a una conciencia renovada, acompañada y acompañando a su nieta, en un papel ambivalente entre heroína en tránsito de su propia construcción y maestra-ayudante en el viaje de Veva.

En *Veva y el Mar* nos encontraríamos, siguiendo las modalidades de concienciación apuntadas por Ciplijauskaité, (Ciplijauskaité, 1994: 38-62) ante dos modalidades

diferentes de concienciación que conviven, se complementan y yuxtaponen en un mismo discurso narrativo: por un lado estaría la concienciación de Genoveva, por medio de la memoria, que regresando al pueblo costero de la mujer joven que fue se realiza una revisión del pasado desde el presente. Conjurar la memoria, activarla, supone un escapismo del presente a través de los reflejos que regresan del pasado; es mirarse en el espejo penetrando en su interior, buscando una imagen más allá de la inmediata. Por otro lado se encontraría el despertar de la conciencia de la niña, de Veva, que acompañando y acompañada por su abuela, volviendo a recorrer los espacios que ella habitó y reproduciendo sus acciones como Genoveva las realizó por primera vez en su juventud, reactualiza sucesos pasados transformando a su abuela en un ser cercano a lo primigenio, lo mítico. Es así como se produce la particular anagnórisis de Veva y como adquiere el conocimiento, en un proceso de imitación o repetición ritual de su cosmogonía familiar, debilitándose, de este modo, una vez más la aparente linealidad temporal y tendiendo a un tiempo de carácter cíclico.

Si se restaura el mundo al estado en que se encontraba en el momento en que nació, y si son reproducidos los gestos realizados por primera vez por los dioses al principio, la sociedad y todo el cosmos se convierten en lo que fueron: puros, poderosos, eficaces, y con todas las posibilidades intactas. (Eliade, 1956: 14)

Ciplijauskaitė recogiendo ideas de Simone de Beauvoir, reflexiona sobre las numerosas novelas contemporáneas femeninas que “presentan el paso de niña a mujer, que frecuentemente es marcado por la adquisición del recuerdo.” (Ciplijauskaitė, 1994: 38) Ya hemos señalado reiteradamente el valor esencial que las novelas de autoformación le dan a la memoria, la cual adquiere connotaciones sagradas y nos remite a un hipotexto de carácter iniciático. En las culturas primitivas, la memoria de la tribu también poseía cualidades sagradas y su transmisión y conocimiento le ofrecía al iniciado las facultades de transformación en ser adulto y le capacitaba para ingresar como miembro de la colectividad. María de los Ángeles Rodríguez Fontela, aludiendo a las palabras de E. Welty nos induce a la reflexión sobre las semejanzas que se encuentran en el acto de descubrir y recordar. “A medida que descubrimos recordamos; al recordar, descubrimos, y esto lo experimentamos con mayor intensidad cuando convergen nuestros viajes interiores” (Rodríguez Fontela, 1996: 85).

Así, lo que Ciplijauskaité denomina la técnica del espejo de las generaciones (Ciplijauskaité, 1994: 38) para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina es apuntado en esta obra objeto de estudio aunque en *Veva y el Mar* la figura materna prácticamente sea omitida, excepto por alguna fugaz intervención en la que se limita a representar una función de autoridad familiar que pretende mantener bajo control los impulsos de nieta-abuela en la búsqueda de su individualidad e independencia. El ejemplo más esclarecedor a este respecto se encuentra en uno de los fragmentos de repetido autorreferente textual acerca de lo apropiado o inapropiado de que Buela vista bañador y se sumerja en el mar.

Buela dijo que las playas de aquel pueblo eran lo más hermoso que ella había visto, con un agua tan clara y tan limpia que daban ganas de beberla. Fuimos a los Grandes Almacenes para aquellas compras y Buela estuvo mirando un bañador negro.

–Este me irá bien a mí –dijo a mamá–. Creo que es mi talla.

–¿Piensas bañarte?

–Claro que pienso bañarme. Hace años que no lo he hecho porque las piscinas me dan asco. ¡Pero el mar...! ¡Aquel mar...!

–Mamá. A tu edad debes comprender que es una imprudencia.

Buela pareció ofendida.

–Sólo tengo 75 años. Nadar es como ir en bicicleta; aprendes y nunca lo olvidas.

–No quiero que te bañes, mamá. No estaría tranquila. Puede darte un vahído dentro del agua. ¡Qué se yo! Prométeme que no te bañarás. Sólo mojarte los pies, en la orilla. Y ten cuidado con Veva, no vaya a coger una insolación. Y ojo con ella. Mantenla en la orilla contigo, no vaya a adelantarse en el mar. No sabe nadar –dijo al fin de sus argumentos. (Kurtz, 1983: 27-28)

En este fragmento observamos una de las pocas intervenciones de Natalia, hija de Genoveva y madre de Veva, en la que aparece su función de autoridad represiva. Según estudios de Ciplijauskaité basados en la novela psicoanalítica, este tipo de personaje con un cierto tono de “figura negativa” o “represora” en la experiencia iniciática del héroe podría representar “la parte negativa del yo que lo complementa y hace posible su progresión si no es reprimida” (Ciplijauskaité, 1994: 87). Es así como Natalia representaría la imagen que da figura a los miedos de nuestro inconsciente colectivo-individual con el fin de visibilizarlos, darles nombre, delimitarlos, dominarlos y superarlos, así como también ella es la madre y, como tal, representante de la autoridad familiar que “materializa”, o siguiendo pautas del psicoanálisis, verbaliza la idea colectiva sobre los límites que se establecen socialmente dependiendo de la edad, en nuestro caso concreto, la edad de dos mujeres: niñas y ancianas identificadas por su dependencia a la autoridad y las restricciones a las que pretende someterlas. Así como

también Veva se identifica con su abuela como parte intrínseca a la misma, su continuidad, su réplica, la heredera de su universo, de sus miedos y de su mayor obstáculo como heroína: la carencia de autoestima reflejada en múltiples ocasiones, como en el fragmento anterior o en el de mayor clímax, cuando nieta y abuela, guiadas por tito Juan llegan por fin a bañarse en el mar.

Tito Juan tomó un senderito entre las rocas y Buela le siguió, tirándome de la mano. Crac en retaguardia. A pesar de las alpargatas el camino aquel era endemoniado, lleno de subidas y bajadas, rocas y pedruscos. Tito no parecía darse cuenta de que Buela era muy vieja y yo muy pequeña. Iba adelante, seguramente a un sitio determinado ya que Buela se limitó a seguirle, aquí me caigo aquí me levanto, torciéndose los pies, gateando de vez en cuando y diciendo:

-Hubiera sido mejor quedarnos en la playa, Juan. Estos no son caminos para mis años ni para Veva.

-Quita, quita. En cuanto lleguemos a la roca plana ya me dirás. Era nuestro sitio. (Kurtz, 1983: 63-64)

En el ejemplo anterior, observamos la importancia del espacio por la constante autorreferencia textual relacionándolo como espacio habitado en el pasado por tito Juan y Genoveva con valor de intimidad compartida: “Era nuestro sitio” en su aislamiento y dificultad de acceso: “A pesar de las alpargatas el camino aquel era endemoniado, lleno de subidas y bajadas, rocas y pedruscos”; así como los pensamientos negativos de Veva y Genoveva vinculados a su falta común de autoestima, obstáculo principal de ambas para alcanzar la sublimación como heroínas y cuya identificación se encuentra subrayada por el desdoblamiento o fusión de sus voces: Veva, en un discurso interior narrativizado confiesa: “Tito no parecía darse cuenta de que Buela era muy vieja y yo muy pequeña” y como si de una onda acústica se tratara regresando a su emisor, el eco de la voz de Genoveva, abriéndose en diálogo, reverbera un miedo replicado “Hubiera sido mejor quedarnos en la playa, Juan. Estos no son caminos para mis años ni para Veva.”

No pasa desapercibido el hecho de que tito Juan sea, nuevamente, la fuerza impulsora que anima a ambas a superar sus traumas e iniciarlas en la aventura como un guía de índole patriarcal, lo analizaremos más adelante, con una autoridad superior a la de Genoveva: “Tito Juan tomó un senderito entre las rocas y Buela le siguió, tirándome de la mano. Crac en retaguardia.”

En este fragmento de clímax el discurso narrativo insiste en la figura de tito Juan como fuerza impulsora hacia la aventura de las dos heroínas que, ya él dentro del mar, insta a Buela a superarse y la llama a saltar al mar en repetidas ocasiones.

–Échate, Genoveva –dijo a Buela que le miraba con envidia.

–¿Estás loco? ¿Quién vigilará a Veva? Aquí, el mar es muy profundo.

Ni por un momento se me ocurrió pensar que Buela iba a saltar al agua desde aquella roca y, sin embargo, la noté indecisa. Por lo visto aquel lugar era “el sitio”. Aquella roca “su roca”. Desde allí debían de echarse los tres: el primer marido de Buela, su hermano Juan y ella. Quizá, también los dos hijos del primer matrimonio. Aquella plataforma rocosa guardaba los mejores años de la vida de Buela y por lo mismo miraba a tito Juan y me miraba a mí, dudosa. La animé aunque sólo fuera para oírle decir:

“No, Veva, no. Sería una locura a mis años. Aunque por gusto lo haría. La roca está a un palmo del agua, hay buena profundidad y nada puede ocurrir. Por si fuera poco, Juan es un excelente nadador.”

Pero no dijo nada de eso, todo lo contrario. Se puso el gorro blanco de goma y tito Juan gritó de nuevo.

–Salta de una vez, Genoveva.

Buela me dijo entonces.

–No te muevas de aquí. Justo entro y salgo. Luego iremos a la playa. Mira, Crac te hará compañía.

Crac y yo nos miramos. Noté que el perro me tenía lástima. (Kurtz, 1983: 64-65)

La importancia del clímax en este fragmento de la obra se da por la insistencia de autorreferencia textual acerca de “el sitio” al que, finalmente, y bajo la apariencia de percepción limitada ya señalada anteriormente, Veva le desvela al lector la incógnita, a partir de la deducción, de los motivos que convierten en relevante “el sitio”. Apreciemos también las características humanas que adquiere Crac como forma de subrayar la ficcionalidad del momento o instante de características mágicas, así como la relación confusa que se establece entre las voces de nieta y abuela. Bajo la forma de discurso inmediato monologado, las palabras de Genoveva parecen llegarnos de manera directa: “No, Veva, no. Sería una locura a mis años. Aunque por gusto lo haría. La roca está a un palmo del agua, hay buena profundidad y nada puede ocurrir. Por si fuera poco, Juan es un excelente nadador.” Y, sin embargo, pronto apreciamos que se trata de una forma ilusoria de discurso inmediato y que, en realidad, ese falso discurso inmediato no refleja los pensamientos de Genoveva sino las deducciones hipotéticas que Veva deduce erróneamente sobre los pensamientos de su abuela y relajando la asfixia de réplica fiel o unidad férrea entre ambas. Adoptando esta última una postura inesperada

de valentía ante la llamada tentadora del mar reflejada en la voz de tito Juan. “–Salta de una vez, Genoveva”.

El riesgo de la situación se aprecia, aunque de manera tenuemente apuntada, a partir de las recomendaciones de Natalia, la madre de Veva e hija de Genoveva acerca de los peligros que suponen para una niña y una anciana el ingresar en el espacio del mar; así como el acceso dificultoso a ese lugar: “el sitio”, las voces yuxtapuestas y confundidas citadas, la reticencia o duda de Buela por saltar al agua o el que Crac se quede acompañando y protegiendo a Veva ante el baño de Genoveva y tito Juan: “–No te muevas de aquí. Justo entro y salgo. Luego iremos a la playa. Mira, Crac te hará compañía.” (Kurtz, 1983: 65); y de manera algo más explícita se señala, aunque débilmente, el peligro de muerte o más bien, en este caso concreto aunque íntimamente unido a la idea de muerte, el paso del tiempo en el momento en que Veva llora al ver a su abuela en ese discurso inmediato cercano al monólogo interior que la nieta sólo comparte con el lector. Recordémoslo: “No podía decirle: Lloro de verte. Estás muy rara, Buela, tan desvestida. No tienes nada, nada de lo que debes tener”. (Kurtz, 1983: 65)

En *Veva y el Mar* –como ya se ha indicado– los accesos a desvíos en la búsqueda de una transcendencia individual se encuentran obstaculizados, entre otros factores, por el débil seguimiento de sus procesos psicológicos a favor de la acción o los escasos espacios de soledad que las heroínas habitan. Es, precisamente, en este momento de clímax cuando la obra nos ofrece uno de los breves momentos de soledad de Veva que, transgrediendo la prohibición de quedarse en la roca esperando la salida del mar de su abuela, se zambulle sola en el mar en un *regressus ad uterum* en el que el discurso narrativo, de manera tenue, pretende reflejar un cierto riesgo. “Pegué un brinco y caí sentada en aquel mar tan bueno. Oí dos gritos, el de Buela y el de tito Juan, y los ladridos de Crac que chapuzó de nuevo. Abrí los ojos y me vi envuelta en agua. Los brazos de tito Juan me agarraron.” (Kurtz, 1983: 68) Un *regressus ad uterum* de cierto y debilitado riesgo que nunca deja de ser, en realidad, espacio-refugio al que Veva salta en soledad aunque apenas se le permita habitarlo y, apreciémoslo, sea tito Juan el que, inmediatamente después del salto de Veva se acerca a ella para socorrerla.

El mar como espacio geográfico “real” que Genoveva habitó en su juventud y al que regresa, pero detengámonos, una vez más, en el valor simbólico de este elemento como imagen vinculada a lo femenino, al origen de la vida. La novela lírica, como fuente poderosa de revelación, remueve los orígenes simbólicos de la palabra, nos traslada a ese “antes de la conciencia”, activa nuestra memoria más profunda facilitándonos la posibilidad de reconocer nuestro yo más íntimo. El mar se niega a la linealidad del tiempo, representa simultáneamente la duración ininterrumpida y lo transitorio; posee cualidades misteriosas y purificadoras; espacio de regresión vinculado a ese *regressus ad uterum* propio de la novela lírica de autoformación, un espacio inquietante frente al cual Buena duda: “miraba a tito Juan y me miraba a mí”; ese líquido amniótico embrionario anterior a la vida, finalmente espacio-refugio transformador y terapéutico: “No hay mejor masaje para los pies que andar por pedruscos. Y si además los bañas con agua de mar y los secas al sol... el reuma, a hacer gárgaras”. (Kurtz, 1983: 127). Zambulléndose en el mar, Genoveva alcanza la transformación simbolizada en su rejuvenecimiento físico pudiendo calzarse zapatos de tacón alto. Narciso admira su imagen perfecta y conclusa, “la mujer se mira buscando; el agua que la refleja es movida” (Ciplijauskaité, 1994: 206)

–¿Adónde vas con esos zapatos? –preguntó tito–. ¿Quieres romperte la crisma en las rocas en La Caleta?

–Calla. Calla. Se me han curado los pies. No sabes el reuma que tenía. Todos los zapatos me lastimaban y hoy, por curiosidad, me he probado éstos, que son los más incómodos y... nada, como zapatillas.” (Kurtz, 1983: 127)

Con respecto a la confrontación yo/mundo, ya lo hemos señalado, a Veva y a Genoveva las une su sensación de “estorbo” y, muy especialmente su obstáculo principal para la sublimación como heroína viene dado por una ética del sacrificio que pretende transmitirle a Veva y que se ve reflejado a partir del insistente autorreferente textual sobre las mentiras de Buena y el deber que tiene Veva de ocultar partes esenciales de su naturaleza individual relacionadas con su angustia ante la separación de la madre o, muy especialmente, la negación de la palabra, su capacidad lingüística para expresar su conciencia, con el fin de mantener la armonía familiar en un orden en el que prevalece la colectividad en detrimento de la individualidad. Uno de los ejemplos más esclarecedores a este respecto se encuentra en el discurso inmediato pronunciado por Veva, próximo a un monólogo interior que, una vez más, es la forma en la que esta

obra, de manera habitual, refleja esos pensamientos de Veva que son silenciados y que sólo se comparten con el lector.

Buela dijo que todo iba bien y que yo comía mucho. Mamá quiso escucharme y me dijo: “Os enviaremos postales todos los días ¿comprendes Veva?”. “Sí”, contesté. Tenía ganas de decirle: “Mamá, no creas que te olvido. Pienso mucho en vosotros. Os quiero. Sonríe mamá, por favor. Déjame tu sonrisa”. Me limité a decir “sí” porque Buela me miraba con ojos serios y porque los niños pequeños no han de hablar; lo echarían todo a perder.” (Kurtz, 1983: 72-73)

La aportación de Genoveva, en su viaje de regreso a la colectividad, se encuentra simbolizada en la herencia que tito Juan comparte con ella. Es común en el cuento maravilloso que las protagonistas pertenezcan a una clase social baja, hecho explícitamente destacado en heroínas de la LIJ y también en Genoveva. No es extraño que la transcendencia alcanzada por estas heroínas pueda reflejarse como un ascenso económico-social, pero la estrechez que logran superar, habitualmente, contiene un componente simbólico de orden espiritual: “espero que no sigas durmiendo en el trastero” (Kurtz, 1983: 119). Sin embargo, se aprecia en la felicidad individual, un cierto sentimiento de culpa reflejado de forma explícita en el momento en que tito Juan hace heredera a Genoveva de su fortuna a partir de un discurso directo próximo al monólogo interior que nos muestra los pensamientos de Veva, una vez más y a partir de este recurso, sólo compartidos con el lector:

Tuve un mal pensamiento: “Si Buela es rica, todos seremos ricos. Papá podrá comprarse otro coche; mamá, vestidos y zapatos nuevos, nos mudaremos de casa y Buela no dormirá más en el trastero. Mis hermanos...” Yo, la verdad, no deseé nada especial. Tenía de todo. (Kurtz, 1983: 82-83)

Un sentimiento de culpa “Tuve un mal pensamiento” que parece neutralizarse en el momento en que se renuncia a la felicidad individual compartiéndola con la colectividad más inmediata. Ese “mal pensamiento” de Veva, y nuevamente como si de una onda acústica se tratara regresando a su emisor, queda reflejado de manera inmediata en la voz intradiegetica de Genoveva abriéndose en diálogo y reverberando una culpabilidad replicada que en el caso de Buela parece agudizarse arrastrada por un cierto componente de caridad cristiana que la lleva a preocuparse, ya no sólo por sus seres más cercanos y queridos, sino incluso por los más necesitados de su colectividad, dirigiéndose directamente a tito Juan y preguntándole: “—Y no has pensado en los más necesitados.

¿No crees que parte importante de ese capital les pertenece, ya que tú has tenido suerte y ellos desgracia?” (Kurtz, 1983: 83). Ante la respuesta afirmativa de tito Juan, Buela parece serenarse aunque el sentimiento de culpa persista y deba ser neutralizada la felicidad individual compensándola con la participación de esos bienes materiales a su vez, ya lo hemos señalado, símbolo de la sublimación del héroe, con los miembros de su colectividad reflejado a partir de un discurso narrativizado de tono interiorizado en el que Veva parece dominar los pensamientos de su abuela a partir de locuciones modalizantes relativas a la hipótesis. Recordémoslo: “Debía de rumiar, igual que yo, malos y hermosos pensamientos. Debía de estar pensando en los dos hijos que yo conocía, los que vivían lejos. En mis padres, también, y en todos sus nietos.” (Kurtz, 1983: 83)

Sin embargo, esta sensación circular de asfixia donde la continuidad prevalece sobre el cambio y en la que Veva parece destinada a convertirse en la heredera de la cultura de Genoveva, de su forma de ver y organizar la realidad, incluso su nombre, no se encuentra hermética y definitivamente cerrada, el discurso narrativo propone ciertas fugas. Genoveva, regresando al paraíso perdido de su juventud y llevando consigo a la niña, a su nieta como representación simbólica de un estado pre-consciente de posibilidades abiertas, se permite a través de ella el regreso a un origen anterior a la adquisición de la cultura en la que fue socializada y ambas, en simbiosis, a través de la corriente de energía que recíprocamente se transfieren, en el paralelismo antagónico, en la asimilación de opuestos, el movimiento de asfixia circular se transforma en tiempo cíclico con apertura al cambio. La maduración de Veva se refleja de manera explícita al final del viaje, de regreso al hogar, en el capítulo que cierra la obra con su primer cumpleaños “Empiezo a ser mayor” (Kurtz, 1983: 140) mientras que en Genoveva su transformación se encuentra simbolizada a través de su sanación y rejuvenecimiento físico: “Buela, quizá porque no le duelen los pies, anda más airosa, menos encogida que antes” (Kurtz, 1983: 142), así como por su ascenso económico. Sin embargo, y de alguna forma, la herencia dada y no conquistada de Genoveva subraya su carácter pasivo, acentuado cuando se decide que entre tito Juan y su yerno gestionarán su dinero. “–No te apures, hablaré con tu yerno. Al fin y al cabo, él tendrá que ocuparse en tus asuntos. Yo aquí y él allá, nos cuidaremos de los tuyos. Si quieres, vaya. – Sí, sí. Claro. Yo no entiendo de estas cosas” (Kurtz, 1983: 119). La protección masculina que

Genoveva, de manera voluntaria, requiere al final del relato, nos muestra los motivos de orden patriarcal que contribuyen a su falta de autoestima y nos muestran un alto grado de dependencia no resuelto. Ciplijauskaitė, recogiendo reflexiones de Ezergailis, nos detiene en el concepto de “conciencia amputada” a partir de la cual y, citando literalmente a Heilbrun:

Las escritoras han expresado su sufrimiento. Pero no pueden, o por la mayor parte no han podido, imaginar a sus personajes pasando más allá de este sufrimiento, tal como lo han hecho ellas. El problema más persistente de la mujer ha sido descubrirse una identidad no limitada por los usos y costumbres ni definida por la relación con un hombre. (Ciplijauskaitė, 1994: 23)

Sin embargo, y como venimos apuntando, y a pesar de que efectivamente Kurtz no sea capaz de imaginar, o al menos no lo refleje en esta obra, una identidad de mujer no limitada por normas sociales convencionales opresivas ni definida por su relación con el hombre; lo cierto es que, en cierto modo, refleja los obstáculos de una mujer anciana en una autobiografía-biografía de cierto carácter confesional o testimonial en la figura de Genoveva y abre al lector hacia la duda y la reflexión en la figura de su nieta que en ese paralelismo antagónico mencionado muestra cierto carácter transgresor:

Veva, infringiendo la prohibición que le niega la palabra, alcanza experiencias que difieren de las de su abuela a partir, entre otros recursos, de la multiplicación de maestros con la consecuente pluralidad de perspectivas:

- Veva le confiesa a tito Juan no sólo que puede hablar, también que puede leer y de este modo le muestra a él, como si de un ayudante con mayor autoridad que Genoveva se tratara, secretos hasta entonces no confesados a nadie, ni siquiera a su abuela. “Yo podía leer. Quique me había enseñado las letras; de ahí a juntarlas y formar palabras fue coser y cantar. No quise hablar de esto con nadie, ni a Quique, ni siquiera a Buena se lo había dicho; la pobre, bastante alterada se ponía con el resto.” (Kurtz, 1983: 75)

Los momentos de complicidad y confesión entre Veva y tito Juan son habituales a partir de ese recurso propio de la novela del psicoanálisis en el uso del escucha o interlocutor en las múltiples intervenciones dialogadas por la voz intradiegética de tito Juan y la homodiegética de Veva en la que el primero logra proyectar a la niña hacia las dudas

más arriesgadas. “¿Qué mal hay en que hables y todo lo demás? (Kurtz, 1983: 133) Veva, desnudando su verdadera naturaleza ante el lector y tito Juan, se aleja de los caminos señalados por la experiencia de su abuela y encuentra el reconocimiento en tito Juan, aunque lo cierto es que la ambivalente postura de Veva parece abocada a la asimilación de esa ética de sacrificio transmitida por su maestra-abuela: “-Te lo he dicho todo, tito, pero tú eres diferente. A los padres hay que decirles justo lo necesario. Es por el bien de ellos ¿comprendes?” (Kurtz, 1983: 134) Aunque Veva decide romper el silencio y transgredir la prohibición, lo cierto es que continúa preocupada por la armonía familiar. Su individualidad no deja de ser un secreto que continua reprimiéndose a favor del orden social establecido.

- En otro momento de complicidad entre ambos y a partir también del uso del escucha o interlocutor, Veva le promete a tito Juan no olvidarse nunca de su primer verano vivido junto a él en una confesión inquietante: “-No me olvidaré. Tengo muy buena memoria. Fíjate: me acuerdo en donde estaba antes de nacer. ¿Me crees, tito?” (Kurtz, 1983: 123) Una afirmación que simboliza un nuevo *regressus ad uterum*, una fantasía intrauterina que conecta con teorías psicoanalíticas en las que la memoria, y por tanto la conciencia, sería una iniciación anterior al nacimiento o, como poco, la carga heredencial de la especie. Un *regressus ad uterum*, como viene siendo frecuente en esta obra, sin tensiones, y una afirmación con la que tito Juan, lejos de resultarle extraña, está de acuerdo: “-Sí, te creo, ¿por qué no? Dentro de nosotros quedan cosas que hemos preservado del tiempo. Y cuando estamos lejos podemos acercanos a ellas.” (Kurtz, 123-124)

Una vez más el recorrido hacia el origen de nuestra memoria, la rememoración como instrumento a través del cual entender nuestra identidad, dominarla y despertar a la conciencia. Un recurso de relevante importancia dentro de la novela lírica de autoformación.

Inquietante también resulta, por su estrecha relación con el psicoanálisis y, por tanto, con la novela psicoanalítica, la inserción intertextual de la figura del arenero a partir de un estilo indirecto en que Veva reproduce libremente, interpretándolo, un cuento narrado por tito Juan.

Tito me contó el cuento del repartidor de arena que sale cada noche con un gran saco a cuestas para echarle en los ojos de los niños que aún no se han ido a la cama.

-Que mala intención, ¿verdad tito?

Tito decía que no, que el repartidor de arena quería mucho a los niños y que su arena proporcionaba bonitos sueños. (Kurtz, 99-100)

Las relaciones con el psicoanálisis no sólo se dan por el tema relacionado con los sueños, sino por la inquietante relación que mantiene con el cuento *Der Sandmann (El arenero)* de Hoffmann y que Freud analiza en relación a lo siniestro por su componente castrador vinculado a la agresión de los ojos, citando textualmente el fragmento vinculado a la figura del arenero.

Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien. (Freud, 1974: 2489)

Sin lugar a dudas, la versión de tito Juan es muy diferente a la citada por Freud, censurándose en ese regreso hacia lo desconocido de nosotros mismos todo componente angustioso. La agresividad, la pulsión tanática implícita a la vida es evitada prácticamente por completo en esta obra que parece pretender preservar al lector de esta pulsión, y sin embargo, necesaria para la supervivencia y la transformación, así como en el “tener conciencia del fin de las cosas reside la autenticidad de un espíritu formado” (Vadillo Buenfill: 2012, 30). De hecho es tito Juan la figura que más se acerca a la tentación hacia esa pulsión tanática y, sin embargo, se trata tan sólo de una insinuación edulcorada cuya voluntad ambivalente de reflejar y evitar se aprecia nítidamente en la explicación que Veva nos ofrece sobre el comportamiento de tito cuando vende los animales de su propiedad: “Cuando tenía que vender gallinas, pollos o conejos, hacía que me alejara de él con una excusa cualquiera.” (Kurtz, 1983: 87)

El viaje de nieta y abuela representa un *regressus ad uterum* simbolizado en una versión idílica y benevolente de la Madre Naturaleza de la que el discurso narrativo evita sus pulsiones tanáticas.

Los sueños, propios de la novela psicoanalítica y forma de indagación sobre nuestros fantasmas reprimidos, también aparecen en esta obra y son definidos por Veva a tito Juan como “bonitos sueños”.

Echaba de menos las caricias de mamá y me dije que, pensando en ella, quizá me vendría el sueño. Me puse a pensar en mamá, lo que hacía, lo que me decía, su tono de voz, las estrellitas de sus ojos, sus labios tiernos, su sonrisa... Al llegar a la sonrisa se evaporó lo demás. La sonrisa de mamá quedó en el aire, colgada, una sonrisa sin cuerpo, sin vestido, sin cara. Una sonrisa que decía: “Duerme, Veva, duerme. Mañana será otro día.” Y mis ojos se cerraron del todo, como si los labios de mamá rozasen mis párpados. (Kurtz, 1983: 54)

El sueño podría ser considerado como una forma de *regressus ad uterum* por su vinculación a un estado “alucinógeno” similar al estado fetal, dado que el soñar “supone la devolución e integración del que sueña con el mundo de los objetos internos” (Bardavío, 1988: 63), sin intervención del mundo exterior y un espacio donde se cristalizan o materializan los fantasmas individual-colectivos. En el ejemplo anterior encontramos la obsesiva autorreferencia textual sobre la angustia que Veva experimenta en la separación de la madre y su deseo de regreso a ella. Un regreso que consigue alcanzar con éxito y sin tensiones a través de un estado onírico al que la inserción intertextual de la figura ficcional del gato de *Alicia en el País de las Maravillas* contribuye a enfatizar.

- Otras formas de desvío a la condena de reproducción fiel de la experiencia vital de Buela se encuentra en ese capítulo en el que Veva dirigiéndose al lector guiándolo en la importancia del episodio: “Por poco me olvido de algo importante. Desde el primer domingo, Buela me llevó a misa para no dejarme sola en la Masía” (Kurtz, 1983: 95) y en el que se reflexiona sobre temas relacionados con la espiritualidad. Genoveva pretende iniciar a Veva en la religión católica llevándola con ella a misa, aunque Veva, todavía desconocedora del conocimiento que allí se transmite lo percibe como una performance vacía de contenido: “Para ser de pueblo la iglesia era bastante grande, llena de gentes que se sentaban, arrodillaban, ponían en pie, replicaban a lo que decía el cura y cantaban canciones que no había oído hasta entonces” (Kurtz, 1983: 96). Veva le pide a su abuela una explicación acerca de la performance en la que participa, pero Genoveva le pide silencio.

se llevó el índice a los labios; en misa no se hablaba. Debía de estarme quieta, sentadita a su lado; que hiciera como ella, como todos. Ella contestaba al cura como hacían todos. Ella contestaba al cura como hacían los demás. Aquellas oraciones las sabía de memoria y le salían rodadas.” (Kurtz, 1983: 96)

Reflejando el discurso narrativo, de este modo, una crítica acerca del conocimiento vacío de significado, adquirido por imitación o memorización y observando la particularidad de que se trata de un conocimiento de orden espiritual compartido por una colectividad determinada, en este caso, la religión mayoritaria del estado español que, aunque oficialmente laico, tácitamente apoya a la educación en valores asociados a esta confesión como es el caso del dinero público destinado a colegios católicos homologados. Un tipo de conocimiento que llega a parodiarse bajo la perspectiva de la mirada de una niña y las comparaciones absurdas que establece desde la ignorancia. Es a partir de la parodia, en esa técnica de desdoblamiento en la que se aprecia el juego ficcional y tras el que se descubre la voz de la escritora adulta, así como se genera en el lector la suficiente distancia como para observar la situación de manera objetiva, “desde fuera” y provocar en él una “risa tabú” liberadora que incita a la transgresión de la convención o, como poco, a la reflexión:

Pero vi que todos lo hacían, se besaban o se estrechaban las manos, se sonreían amistosamente y no sé si decían la paz sea contigo como me había dicho Buela, o bien encantado de conocerle, como dicen los que acaban de conocer a alguien; en todo caso parecían muy gustosos de encontrarse allí reunidos (Kurtz, 1983: 96)

Un desvío que se le permite a Veva y con ella al lector. Un desvío que podría llegar a asociarse incluso a una intención de herejía cuando transgrediendo la prohibición de su abuela: “–Espérame aquí, vuelvo enseguida” (Kurtz, 1983: 96) y habitando uno de esos escasos y breves momentos de soledad, esta decide ponerse en la fila para tomar ese “redondelito blanco” que repartía el cura y que “tocaba a uno por persona” (Kurtz, 1983: 96).

Un episodio ambiguo que, aún invitando a la reflexión y a la “risa tabú” –acepción de Rodari–, no queda resuelto con nitidez. Buela se encuentra alterada ante el incidente y a pesar de que tito Juan se ría de lo acontecido: “Buela le contó lo sucedido, todavía alterada, y a tito le entró la risa. Cuanto más le reñía Buela, más risa le entraba a tito” (Kurtz, 1983: 97), lo cierto es que la intención de herejía fracasa al negarse el cura a

ofrecerle la hostia sagrada a una niña que, por su corta edad, improbablemente haya recibido la Primera Comuni3n; así como el resultado del incidente, lejos de disculparle a Veva del regreso a misa, desemboca en el acompañamiento de tito Juan a la misma para cuidar de la niña y no dejarla sola cuando Buela comulgue. “–El domingo que viene iré con vosotras a misa –dijo–. Así la pequeña no se escapará al comulgatorio.” (Kurtz, 1983: 97) Un breve y tímido desvío subversivo que, como viene siendo la tónica de esta obra, parece temer sus inciertas consecuencias y concluye redirigiéndolo hacia caminos convencionalmente establecidos que garanticen el orden social.

Y sin embargo, episodio testimonial de ritual ridículo por su contenido hueco cuyo rasgo es subrayado por comparación en el ritual significativo que los gemelos: Jordi y Manolo junto a Veva inventan como modo de mantener en la memoria las experiencias vividas durante ese verano especial. Un ritual inventado por los tres amigos y que, de alguna manera, los convierte a ellos mismos en seres si no divinos, al menos creadores y gestantes de un símbolo que ordena la realidad de una forma innovadora, significativa y personalizada que los inicia en su nueva vida. “–Hemos de hacer algo para recordar este día aunque seamos mayores. Sería una lástima olvidarlo.” (Kurtz, 1983: 110) Y así, deciden enterrar una piedra blanca al pie de una magnolia y desenterrarla y enterrarla cada verano hasta que sean mayores. (Kurtz, 1983: 111)

- Una vez confesada a tito Juan su capacidad lingüística puede pedirle, ignorando Veva el género masculino como unidad de medida, no olvidemos que Veva es una niña muy pequeña que todavía no ha llegado a adquirir por completo las convenciones sociales, que le enseñe a silbar con los dedos en la boca. “Me costó mucho aprender, pero al fin lo conseguí. Buela quedó horripilada cuando probé mi silbido, para llamarle la atención. Me dijo que sólo silbaban los golfos.” (Kurtz, 1983: 87) En este ejemplo observamos cómo Veva transgrede, aunque esta vez sea desde la ignorancia, límites convencionales establecidos sobre educación en íntima relación con su género. Un rasgo que queda subrayado por el discurso narrativo en el fragmento en el que Veva, una vez más infringiendo la prohibición que le niega la palabra, decide conversar con los gemelos, los niños de su edad hijos de Peret.

–Andaaa. Si también habla.

–Pues claro que hablo. ¿Acaso no soy persona?

–Como eres una niña...
–¿Qué les pasa a las niñas?
–Nada, nada, pero...
–Las niñas somos como los niños. Incluso dicen que hablamos antes que los niños.
Acababa de inventarme aquella afirmación. La verdad: hay niños muy raros. Se creen más que nadie. Más que las niñas, por de pronto. Machistas de nacimiento.
–No somos iguales –dijo Jordi.
–Como personas somos iguales y en inteligencia somos iguales. Si somos diferentes en otras cosas es porque ha de haber de todo.
–Las otras niñas no hablan.
–¿Cómo van a hablar si sois dos huesos?
–Creíamos que eras como ellas y nos aburría estar contigo y tener que hacer bruum toda la tarde.
Aquello me hizo gracia. Solté una carcajada y los gemelos se rieron también. (Kurtz, 1983: 105)

En este fragmento encontraríamos una subversión, por parte del discurso narrativo, ante el papel que se le adjudica a la mujer en la sociedad y que queda resuelto a partir de una risa transgresora que destruye esos límites ridiculizándolos. Por otro lado, también podría realizarse una interpretación, a partir de esa “normalización” en la capacidad lingüística como modo de expresión de la conciencia que se extiende, desde el pacto ficcional, a niños y, como ya hemos visto, también a animales, una democratización en esa búsqueda de conciencia que no sólo incluye a la mujer sino a todo estrato social al que se le haya negado la voz.

La división tipológica de Elaine Showalter recogida por Ciplijauskaité sobre las diferentes etapas madurativas de la escritura femenina: “1) *femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal y como existe; 2) *feminista*, que se declara en rebeldía y polemiza; 3) *de mujer*, que se concentra en el auto-descubrimiento.” (Ciplijauskaité, 1994: 15), nos lleva a la reflexión sobre la ambivalencia del discurso narrativo que nos ocupa y su recorrido transhistórico en el que se refleja una voluntad de regreso al origen de escritura femenina que pasa, como venimos analizando, del primer al segundo punto y, aunque de forma todavía muy tímida, llega incluso al tercero.

Un discurso narrativo protector y paternalista propio del contexto histórico-social en el que vivieron tanto Genoveva como Carmen Kurtz, su creadora. Un discurso que muestra los obstáculos contra los que tuvieron que luchar las heroínas de una determinada época, y al mismo tiempo, el testimonio de insuficiente grado combativo

lanza hacia una amenaza de reproducción femenina en la afasia que, si no todavía a la movilidad, dirige hacia la reflexión.

Llegados a este punto de la investigación podemos establecer las estrategias principales que llevan a la identificación entre Veva y Genoveva que, como venimos apreciando, no sólo se dan en cuanto transacción de roles protagónicos sino también tanto en cuanto fluctuación de instancia narrativas:

- Ambas son voces de cierta instancia narrativa. Sin embargo, es cierto que la voz intradiegética de Buela, parece esconderse tras la voz homodiegética de Veva que es la que mayor autoridad posee, coherente con el “pudor” de la primera y su ética del sacrificio. Aunque la compensación de jerarquías se establece a partir de la irrupción del discurso restituído y las múltiples intervenciones dialogadas de carácter intimista que adquieren matices de discurso inmediato próximo al monólogo en las que, a través de la técnica dialéctica, Veva parece desplazarse hacia un papel secundario, un papel de “escucha” desencadenante del flujo de la confesión, de manera directa, a través de la voz intradiegética de Genoveva y de la inserción de sus relatos metadieгéticos explicativos que, a pesar de su tenue papel como instancia narrativa son altamente recurrentes e indispensables para la comprensión de la historia.
- La negación de la palabra de Buela a Veva lleva a esta última a conformarse con la observación en la tendencia hacia la voz de un yo testigo al que se le restringe, censura y controla su instancia narrativa dentro del discurso. La infracción de la prohibición le posibilita a Veva el encuentro con diferentes maestros y una pluralidad de perspectivas que la lanzarán a la duda y la desligarán de la experiencia vital de su abuela.
- Dominio por parte de Veva de las palabras o pensamientos de su abuela reflejadas a partir del discurso narrativizado o el discurso transpuesto.
- Fusión de voces a partir del estilo indirecto libre.
- Yuxtaposición de voces desde diferentes técnicas, bien bajo las dos perspectivas confluyentes en el mismo pensamiento-sentimiento reverberando en eco como si de la misma onda acústica se tratara o bien bajo las erróneas deducciones hipotéticas de Veva

sobre los pensamientos de Buela, desmintiéndose a posteriori y señalando fugas en la identificación total. Como voz narradora de información limitada, la autoridad de la voz homodiegética de Veva se debilita, compensando de este modo jerarquías.

- El uso de un lenguaje coloquial común saciado de expresiones idiomáticas y, en alguna ocasión, incluso el uso de un lenguaje infantil compartido por ambas.
- Sentimiento común de “estorbo” y baja auto-estima que lleva a ambas a una sensación de dependencia ante la autoridad familiar, mintiendo y ocultando sus verdaderos deseos como modo de mantener el orden establecido y, al mismo tiempo, como rasgo de complicidad en el que las jerarquías entre ambas se compensan y los roles fluctúan. Llegando Veva a convertirse, de manera explícita, en auxiliadora de su abuela.
- Un viaje común de concienciación para ambas por medio de la memoria y la técnica del espejo de las generaciones. Para Genoveva se trata de una concienciación por medio de la rememoración y para Veva es el despertar de la conciencia de la niña que adquiere el conocimiento por medio de la memoria del pasado de su abuela.

3. Tito Juan, el maestro de mayor autoridad.

Tito Juan es el maestro de mayor autoridad en esta obra y no podemos obviar el hecho de que esta superioridad sea asumida por una figura masculina tal y como corresponde al tipo de sociedades de carácter católico-patriarcal que el discurso narrativo pretende reflejar y, sin embargo, y a pesar de que sea Tito Juan el “demiurgo” que tienta a nieta y abuela hacia el mar es en último término este –símbolo relacionado con la feminidad como regreso al inicio de la vida y como espacio vinculado a la Madre Naturaleza– el que generará la transformación en nuestras heroínas.

Pero es objetivo el hecho de que sea Tito Juan el que impulsa a abuela y nieta hacia la llamada a la aventura y lega a sus neófitas su experiencia personal, su memoria reflejada a partir de los regalos que ofrece a sus discípulas: parte de sus bienes materiales en el caso de Genoveva o la caracola que transfiere a Veva para que nunca se olvide de él.

–Cuando estés lejos de aquí, ¿te gustaría oír el mar?

–Claro. Pero eso es imposible

Me dejó en el suelo, se incorporó y buscó en el bolsillo del pantalón. Sacó una caracola muy pulida, casi blanca, con pintas marrón oscuro. Parecía una croqueta grande abierta por un lado.
 –Es la concha de un caracol marino –dijo-. Una caracola. Atiende.
 Me tapó con ella la oreja y efectivamente, oí el murmullo del mar.
 –Esta caracola me acompañó a América. Nunca me he separado de ella, pero ahora es tuya.
 –¿Me la das?
 –Te la doy. Yo la tuve siempre en la mesilla de noche y antes de dormirme la escuchaba. Volvía a estas tierras y soñaba con ellas. Veía nuestro mar y recordaba.
 –¿Y no te importa separarte de ella?
 –Ahora no. Quiero que la guardes tú y nunca olvides a tu tito Juan. (Kurtz, 1983: 125-126)

No pasa desapercibido en el ejemplo anterior el valor simbólico que adquiere la caracola por su propia connotación animada, como nos hace reflexionar Bachelard, por la dialéctica de lo oculto y lo manifiesto. “El ser que se esconde, el ser que se *centra en su concha* prepara una salida. Esto es cierto en toda la escala de metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado, hasta la expresión súbita del hombre largo tiempo taciturno” (Bachelard, 1965: 155). Reflejando el discurso narrativo una imagen similar a la imagen evocada por Genoveva en el aislamiento de su trastero, concentrándose como heroína que prepara su viaje. Un molusco, prosigue Bachelard, hace referencia a “la vida formadora, el misterio de la formación lenta y continua [...] y la concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños del refugio” (Bachelard, 1965: 149-150). Un valor simbólico subrayado por el componente de memoria íntima y personal que posee esta caracola que ha acompañado a tito Juan en esos viajes a tierras lejanas y exóticas donde adquirió el conocimiento suficiente como para hacer de él el maestro de mayor autoridad en esta obra. Tito Juan, un personaje protagónico dentro de esta obra enfatizado por el papel que el discurso narrativo le confiere como instancia narrativa de cierta relevancia. Sus pensamientos no sólo son reflejados por la voz homodiegética de Veva a partir del discurso narrativizado o transpuesto, también se deja escuchar su voz de manera directa a partir de las ya analizadas múltiples interrupciones dialogadas de un cierto carácter íntimo así como la inserción de relatos metadieгéticos de carácter explicativo e, incluso, por el misterio que lo envuelve en una opacidad que parece resistirse a ser penetrado por las deducciones de Veva y que es reflejado de manera explícita por el discurso narrativo a partir del uso de palabras pertinentes a un campo semántico relacionado con la intriga: “En los labios de tito Juan se dibujó una misteriosa sonrisa. Fingía estar pendiente de Moreno, pero de reojillo miraba a Buela...” (Kurtz, 1983: 49) Tito Juan, como maestro de mayor autoridad, lo estamos

analizando, es un ser en cierto modo inaprensible, un ser huidizo, tomando el concepto de Proust recogido por Genette (Genette, 1989: 254). Sobre él también se cierne una cierta intriga referente a las experiencias vividas en las lejanas y exóticas tierras de Latinoamérica y de lo que allí aconteció, salvo por la inserción de sus relatos metadieгéticos de carácter explicativo, aunque de explicación insuficiente y que suscitan dudas ya señaladas acerca de los motivos que lo llevaron al viaje vinculadas a la hipótesis sugerida por el discurso narrativo acerca del enamoramiento sentido por la mujer de su hermano, es decir, por Genoveva. Un maestro de ciertas características “demoniacas” y “tentadoras” que de manera explícita insta a Genoveva a regresar a su pasado, guía a nieta y abuela por aquel camino “endemoniado, lleno de subidas y bajadas” hacia La Cala, induce a Genoveva a saltar al mar “–Échate, Genoveva –dijo a Buela que lo miraba con envidia” (Kurtz, 1983: 64) y lanza a la pequeña Veva hacia las dudas más arriesgadas: “¿Qué mal hay en que hables y todo lo demás?”. Por otro lado, e íntimamente unido a su carácter tentador e intrigante, tito Juan representa una figura masculina protectora, tanto para Genoveva como para Veva, una figura paternal a la que Buela regresa con el fin de la reconciliación. “Anda, mujer. Olvidemos todo y ven lo antes posible” (Kurtz, 1983: 17). Pero una figura paternal erotizada, como ya hemos analizado, por sus rasgos tentadores y la incógnita no resuelta sobre los verdaderos sentimientos que unen a tito Juan y Genoveva. De este modo, el regreso de la heroína a la casa paterna en busca de la reconciliación fluctuaría ambivalente con el tema de la novela griega sobre el reencuentro de los amantes separados. Aunque, en todo caso, y como Rodríguez Fontela advierte citando a García Dual:

La búsqueda de los amantes –del “otro yo” – es una variante disfrazada y mitificada de esa otra persecución, de la esencia personal, que con un sentimiento transcendente le venía dada al héroe de epopeya, pero que el personaje de novela intenta en vano alcanzar.” (Rodríguez Fontela, 1996: 121)

Una figura paternal erotizada que se hace extensible incluso a Veva en la descripción que realiza de tito Juan: “Me fijé en sus piernas, eran robustas. El pecho y los hombros muy anchos. La noche anterior Buela me había dicho que su marido y tito Juan se parecían mucho” (Kurtz, 1983: 61); en los piropos que le lanza de forma directa: “–Tito guapo –dije aprovechando la ausencia de Buela que se estaba retrasando” (Kurtz, 1983:

61) y, muy especialmente, en la inserción intertextual que realiza una comparación simbólica entre el lobo de Caperucita Roja y tito Juan: “Y ¿para qué quieres tener los ojos grandes, tito?” “Para verte mejor, Veva, como dijo el lobo a Caperucita” (Kurtz, 1983: 142).

Tentación hacia el descubrimiento donde la sexualidad, aunque veladamente en el caso que nos ocupa, como tema tabú irresoluto, también se considera espacio de exploración. “En muchos casos, los ritos de pubertad, en uno u otro sentido, implican la revelación de la sexualidad, pero para todo el mundo premoderno, la sexualidad también participa de lo sagrado” (Eliade, 2007: 22). Sin embargo, y a pesar de que “Buela disfruta llamando a tito, casi cada día” (Kurtz, 1983: 142), se niega a sí misma a la posibilidad erótica, quizá inhibida por razones de raíz católico-patriarcal: “Juan tiene diez años menos que yo” (Kurtz, 1983: 16) o quizá porque simplemente y realmente Genoveva encuentra en tito Juan un hermano, una figura paternal a la que regresa con el objetivo del reencuentro y la reconciliación. El discurso narrativo deja abierta la incógnita.

Sin embargo, y pese a ser tito Juan el maestro de mayor autoridad, es un personaje él también fluctuante, subrayándose esta idea en aquellos momentos en los que Veva, de manera explícita, se convierte en su auxiliadora ayudándolo a informarse de las noticias que publica el periódico, ya que él padece de cataratas y no puede leer; o, muy especialmente, el momento en el que tito Juan desvela uno de sus secretos: el deseo de compartir con Genoveva sus bienes materiales, descubriéndose definitivamente como maestro iniciático incompleto, un héroe inconcluso, todavía en desarrollo en la fluctuación de un rol alterno al que le queda pendiente el escapar de su soledad y compartir su individualidad y conocimiento personal con su colectividad, simbolizada en sus propiedades, como él mismo le confiesa a Genoveva. “Es triste ser rico y no tener herederos. Por fortuna te tengo a ti y a los tuyos. Sois toda mi familia” (Kurtz, 1983: 84). Tito Juan encuentra en Buela y Veva a las herederas de sus bienes materiales y de su memoria hallando, de este modo, el reconocimiento necesario del héroe para su sublimación.

Bella y Oscura

Bella y Oscura es una obra escrita por la autora madrileña Rosa Montero, una pequeña parte de su bibliografía incluye novela destinada específicamente a un público juvenil como es el caso de *El nido de los sueños* (1991). La obra que nos ocupa en esta investigación fue editada por primera vez en 1993 y a pesar de que podríamos considerar al lector implícito como universal ha sido abordada por un público adolescente gracias, entre otros factores, y como ya se mencionó en la introducción de esta investigación, a programas educativos como el promovido por la DGA *Invitación a la lectura*. Por otro lado *Bella y Oscura* se adapta considerablemente al concepto de *Bildungsroman* y no es un texto realista en un sentido puro, su vinculación al relato iniciático como *Bildungsroman* se acentúa por el tono lírico de esta novela, acercándose a la novela lírica de autoformación o lo que Biruté Cipliauskaitė denomina como novela de concienciación, en la que se requiere de un lector activo y comprometido en la reconstrucción de sentidos. El lirismo de esta novela y su consecuente grado de subjetividad hace de este texto un híbrido entre el realismo y la fantasía: a un universo ficcional que el lector puede reconocer como realista y contemporáneo se le yuxtapone la perspectiva subjetiva de su protagonista: infantil, onírica y en ocasiones casi delirante. La interpretación que la niña arroja sobre ese universo contemporáneo se distancia de una lógica convencional transformándolo en espacio subjetivo que vincula a esta obra a características de la fantasía épica, como veremos más adelante. Las diferentes técnicas experimentales e innovadoras por parte de la autora, propias de la novela lírica de autoformación o novela de concienciación, contribuyen a esa atmósfera próxima a lo subjetivo o inconsciente que desvían al lector de significados directos y convencionales requiriendo de él una participación activa y comprometida con la experiencia lectora.

Las voces narradoras.

La voz narradora de *Bella y Oscura* es la voz homodiegética de la niña protagonista que narra, desde el presente, un fragmento de su historia pasada. Se trata de un *flash-back*, la narración retrospectiva de un yo autobiográfico. Sin embargo se torna complicado decidir, por la alteración de la linealidad temporal y el uso de elipsis, el tiempo concreto

que dura ese *flash-back* que sabemos comienza en abril y concluye en invierno, ofreciéndonos el discurso narrativo una sensación de temporalidad cíclica, pero del mismo modo descubriendo pistas para dudar de que se traten de estaciones pertenecientes a un año común. Añadiéndole a esta confusión temporal el hecho de que el final de la novela sea interrumpido con el inicio de la adquisición de conciencia de la niña y, sin recibir más información, también desconocemos la edad de la narradora que ya ha recorrido el viaje.

Bella y Oscura es el viaje de una niña que realiza desde un lugar impreciso, por deducciones textuales, con probabilidad un orfanato, hasta un núcleo familiar que desconoce o, más concretamente, no recuerda por haber sido separada de él a una edad muy temprana. Es en ese núcleo familiar y mientras espera la llegada de su padre como la protagonista, junto al lector, va observando e interpretando el universo adulto que la circunda y descubriendo los secretos que guarda su familia y el entorno que habita, y así como adquiere una memoria tanto individual como colectiva que la despierta a la conciencia. Pasemos a analizar las características de esta voz narradora:

1. Grado de subjetividad de la voz narradora.

Esa voz narradora homodiegética, como ya hemos analizado, adopta una perspectiva de altas cotas subjetivas. Tomando como referencia los diferentes enfoques que puede adoptar el uso del “yo” analizados por Ciplijauskaitė y recogidos anteriormente, se aleja definitivamente del primer tipo descrito por la investigadora siendo una voz que se acerca al segundo tipo y mucho más próxima al tercero, el más próximo a la subjetividad, recordémoslo: “el yo íntimo que observa, interpreta y actúa siempre desde una conciencia decididamente subjetiva.” (Rodríguez Fontela, 1996: 19) Y es precisamente, esa adopción de perspectiva subjetiva uno de los recursos que le restan autoridad a la voz narradora sobre el discurso narrativo.

2. La voz narradora homodiegética.

Esa voz narradora adopta una perspectiva tendente al yo testigo, aunque sin llegar a perder por completo su perspectiva de yo protagonista:

2.1 Es el propio discurso narrativo el que desde una estrategia que podríamos considerar metaficcional nos descubre, en la primera frase con la que se abre la novela, la perspectiva desde la que la voz narradora desea ser identificada. “De lo que voy a contar yo fui testigo: de la traición de la enana, del asesinato de Segundo, de la llegada de la Estrella.” (Montero, 1999: 7)

2.2 A pesar de ser la niña la que nos narra su propia historia, se trata de un relato predominante en focalización interna en la conciencia de la protagonista y aunque como más adelante demostraremos pueda oscilar de la conciencia de su protagonista a la de su narradora domina una voz narradora de información limitada y de percepción restringida, sin capacidad para penetrar en la psique de sus familiares ni en los secretos que ocultan, lo que contribuye tanto a generar intriga como a suscitar complicidad en un lector que desvela misterios junto a la protagonista. El discurso narrativo se esfuerza, incluso de forma explícita, en subrayar esta sensación de descubrimiento común entre protagonista y lector no sólo en lo que concierne a los secretos que envuelven a la familia sino incluso en las acciones que acontecen a lo largo del relato, desvelando en alguna medida, los pactos ficcionales que pretende establecer con su intérprete.

De repente se hizo un silencio tan completo que pude escuchar las furiosas embestidas de mi corazón contra las costillas. Al principio no entendí por qué se había quedado todo el mundo tan quieto; luego seguí la mirada de los dos hombres y me encontré con la imponente figura de mi abuela. Doña Bárbara estaba en el vestíbulo, junto a la puerta de su cuarto, vestida con un traje verde oscuro, huesuda, muy erguida, dejando resbalar sus amenazadora mirada por el arco de la poderosa nariz. No me extrañó que los hombres se hubieran quedado paralizados: también a mí su presencia me helaba la sangre.

–Vamos... –sonrió el Portugués, y al hacerlo la cicatriz morada y rosa se le retorció—. No nos va a asustar ese jugueteito...

Entonces descubrí que la abuela llevaba en la mano una pistola. (Montero, 1999: 90-91)

En el ejemplo citado, el Portugués y el Hombre Tiburón, dos mafiosos conocidos por Segundo, hermano del padre de la niña, irrumpen en casa de la protagonista en busca de un dinero desaparecido en un incendio y supuestamente escondido por Segundo en algún lugar de la casa. Las constantes autorreferencias textuales a lo largo de la obra sobre este dinero perdido en un incendio subrayan la importancia de este hecho. Observamos la incomprensión de la niña por el silencio y la inmovilidad de las personas que se encuentran en su casa, el lector también lo desconoce y junto a la niña sigue “la mirada de los dos hombres” encontrándose con la abuela de la niña. Un descubrimiento

que se realiza al unísono y justo en el momento de la acción, el lector guiado por la perspectiva de focalización interna en la protagonista cree haber resuelto las causas del silencio y la inmovilidad cuando se encuentra con la “imponente figura” de la abuela y sin embargo, tanto la niña protagonista como el lector deberán reorganizar sus hipótesis iniciales y formular otras nuevas en el momento del descubrimiento común concerniente a la pistola que lleva doña Bárbara, siendo esta una causa más coherente con respecto a los motivos que llevan a la parálisis de los personajes que se encuentran en la casa. Sin pasar desapercibido el hecho de que tanto la niña como el lector alcanzan el descubrimiento del arma posteriormente al resto de los personajes: “No nos va a asustar con ese jugueto...”. Esta estrategia discursiva contribuye a subrayar a la protagonista como una voz narradora de información limitada, así como a restarle autoridad y a posicionar al lector en una situación inferior a la del resto de los personajes del mismo modo que a la niña protagonista, identificándose con ella.

Sin embargo, en otras ocasiones, al lector se le sitúa en una posición superior a la de la niña protagonista que, por su escasa experiencia vital, parece no ser capaz de llegar a significados concretos sobre ciertos temas: Chico es primo de la niña e hijo de Segundo y su mujer Amanda. Chico se escapa de casa y “Entonces Amanda fue a la policía y unas horas después llegaron a casa con el niño y con una mujer que preguntó muchas cosas y que hizo firmar a Segundo unos papeles, cosa que le puso de pésimo humor...” (Montero, 1999: 124). El que Segundo es un hombre violento y el que Chico, Amanda y toda la familia lo temen es una circunstancia que el discurso narrativo refleja de manera explícita y, sin embargo, la niña no parece comprender quién es esa mujer que pregunta “muchas cosas” y que le hace firmar a Segundo esos papeles que le ponen de mal humor, probablemente el lector sí pueda llegar a interpretar, sin ayuda de la voz narradora, el que esa mujer sea una trabajadora de asuntos sociales que le pide explicaciones a Segundo sobre sus ataques violentos. De este modo, posicionando el discurso narrativo al lector en una situación de superioridad contribuye a subrayar a la niña como una voz narradora de información limitada debilitando su autoridad.

Como estamos analizando, la niña deberá deducir información por medio de su experiencia vital y enciclopédica y la observación, con la dificultad que supone generar sentido desde la lógica infantil y a partir de un universo absolutamente desconocido

para ella. Recogiendo apreciaciones de Ciplijauskaité acerca de la escritura femenina con voz en primera persona destaca que “no intenta aparecer como la voz de la autoridad, sino la de un ente en formación.” (Ciplijauskaité, 1994: 206)

Son varias las ocasiones en las que la niña pasa a un segundo plano y la acción se desarrolla sin su protagonismo ni colaboración. Especialmente ejemplificadores son aquellos momentos en los que la niña descubre secretos encontrándose oculta, restringido su campo visual se subraya la característica de una voz narradora de información limitada al mismo tiempo que la excluye de un papel protagónico en la acción, intensificando su posición de observadora.

En el ejemplo que mostramos a continuación, la niña se esconde en el cuarto de los gatos, un cuarto que habitan las decenas de gatos de su abuela y al que suele acudir cuando se encuentra triste y desea estar sola. En esta ocasión la niña se ha pasado la mañana recorriendo el Barrio para ver si encontraba a un hombre que la buscaba y que ella ha deducido era su padre. Se queda dormida y las voces de dos hombres que provienen del cuarto de al lado la despiertan: se trata de Segundo y del Portugués. El discurso narrativo tan sólo reproduce el diálogo *in medias res* que ambos hombres mantienen sobre ese dinero perdido en el incendio, percibiendo el lector la información limitada sobre este acontecimiento tal y como lo percibe la propia protagonista.

–Te digo que vamos a tener problemas: te está buscando y estoy seguro de que lo sabe todo.

–¿Pero qué cojones es todo? No te pases de listo, Portugués...– era la enfurecida voz de Segundo.

–Tú sabes a lo que me refiero... Y yo también lo sé. Y no me estoy pasando de listo... por ahora.

–No me amenaces, Portugués, no me amenaces...

Al otro lado de la puerta hubo un pequeño y tenso silencio.

–Está bien. No discutamos. Somos socios, ¿no? –dijo el llamado Portugués en tono conciliador. Más silencio.

–Te digo que el tipo es un peligro. Viene de dentro.

–¿De dentro? ¿Quién te lo ha dicho?

–Lo sé. Y seguro que lo envía Máximo.

Agucé la oreja al oír el nombre de mi padre. Así que el recién llegado no era él, pero sí un enviado suyo. Y Segundo parecía tenerle miedo.

–Máximo tampoco sabe nada –dijo Segundo con voz dubitativa.

–Sabe que tienes el dinero.

Se escuchó un arrastrar de sillas, un golpe seco, un repentino jadeo, la voz susurrante y crispada de Segundo:

–No vuelvas a repetir eso... No vuelvas ni a pensarlo, ¿oíste Portugués? Como vuelvas a decirlo te degüello...

Nuevamente el silencio, interrumpido tan sólo por unos pequeños resoplidos.

Al rato, Segundo tomó de nuevo la palabra en un tono más tranquilo:

–El dinero se quemó en el incendio.

–Sí... en el incendio.

–Fue una desgracia... –gruñó el Portugués.

–Y si la mujer de mi hermano murió, yo no tengo la culpa.

Entonces mi padre había estado casado, pensé con sorpresa; y fue una noticia que me molestó. Pero inmediatamente pareció descorrerse una gruesa cortina dentro de mi cabeza y el cuarto entero se iluminó con mi descubrimiento: esa mujer de la que hablaban, la muerta en el incendio, tenía que ser mi madre. Sentí en el rostro un golpe de calor, el aliento crepitante y goloso de las llamas. Me temblaron las piernas y caí al suelo. (Montero, 1999: 41-42)

En el ejemplo citado observamos con gran nitidez la focalización interna en la conciencia de la protagonista y su voz narradora de información limitada a través de diferentes estrategias discursivas:

En primer lugar encontramos una debilitación de la autoridad de la voz narradora al apreciar que sus interpretaciones sobre lo observado, precisamente por su información limitada, no siempre son fiables: lector y protagonista descubren al unísono el error de la hipótesis sobre el hombre que busca a la niña: no se trata de su padre, pero sigue abierta la incógnita sobre la identidad de quien la busca. Por el contenido y tono de la conversación “Segundo parecía tenerle miedo”, la niña interpreta o deduce las emociones de su tío reflejadas a partir de un discurso narrativizado donde aparece una locución modalizante relativa a la hipótesis que subraya la focalización interna en la conciencia de la protagonista y su información limitada.

En segundo lugar se nos descubre el misterio relevante que se cierne sobre ese dinero perdido en un incendio, abriéndose la sospecha sobre la posibilidad de que Segundo se quedara con aquel dinero, pero el lector sólo dispone de la misma información limitada que la niña, insuficiente para confirmar o desmentir ese hecho.

En tercer lugar, ya lo hemos apuntado, la posición de ocultamiento de la niña con su percepción sensorial restringida a la audición, subraya su perspectiva como yo testigo. Como si de una radio novela se tratara, con el consecuente recurso intertextual que esto supone, “oímos” la información sin el apoyo de la percepción visual que deja suspenso

el sentido de algunos sonidos “Se escuchó un arrastrar de sillas, un golpe seco, un repentino jadeo...”.

En cuarto lugar el lector recibe información absolutamente desconcertante cuya resolución queda en incógnita como el hecho de que aquel tipo que busca a la niña “Viene de dentro”.

En quinto lugar, lector y protagonista, con la consecuente complicidad que esto genera, descubren al unísono información relevante como el hecho de que la madre de la niña muriera en ese incendio.

Por todo lo citado anteriormente podemos apreciar que la focalización interna en la conciencia de la protagonista con su consecuente voz narradora de información limitada es una estrategia que debilita la autoridad de la voz narradora sobre el discurso narrativo al mismo tiempo que contribuye a generar intriga y complicidad con el lector.

La importancia de este fragmento para la adquisición de conciencia en la niña se encuentra intensificado por la sensación onírica que provoca su comienzo: “Aquella tarde debí de dormirme, porque me sobresaltaron unas voces y cuando abrí los ojos el cuarto estaba a oscuras.” (Montero, 1999: 40) Así como su final, el momento en que la niña recuerda su memoria olvidada y tanto lector como protagonista descubren que la madre de la niña ha muerto en un incendio y las emociones de la protagonista son expresadas a partir de un monólogo interior delirante en el que las llamas del incendio parecen cobrar vida dotándolas de cualidades humanas y, viajando desde el pasado, se hacen presentes. “Sentí en el rostro un golpe de calor, el aliento crepitante y goloso de las llamas”. Finalmente, el impacto del descubrimiento es tal que la niña se desmaya. De este modo observamos estrategias discursivas relacionadas con la indagación en el inconsciente que subrayan la relevancia de este acontecimiento que casi podríamos considerar alcanza cotas de epifanía.

Las obsesivas autorreferencias textuales a lo largo de toda la novela acerca del dinero perdido en el incendio serán un recurso más que ayude a subrayar la importancia crucial de este hecho.

2.3 A pesar de que la niña no cumpla con exactitud un papel secundario, lo cierto es que no siempre representa una función protagónica en la acción de la historia y su principal función es la de espectadora, aproximándose de este modo al narrador heterodiegético. Pero como Rodríguez Fontela señala en referencia a la novela lírica de autoformación, en este género ya no es relevante la historia de acción “sino una historia de conciencia, entendiendo por ésta la proyección literaria de una identidad que se crea, de una personalidad que se autoconoce” (Rodríguez Fontela, 1996: 401) que se adquiere a partir de la experiencia rememorativa. Y se privilegia la iniciación individual, pero como el propio discurso narrativo manifiesta en *Bella y Oscura*, esa iniciación individual se lleva a cabo dentro de una colectividad determinada.

Es de forma especular, a través de los personajes-héroes que interactúan y conviven dentro de un mismo espacio ficcional como a la voz narradora testigo y al héroe lector se les van revelando los secretos que envuelven la historia de la familia de la protagonista de *Bella y Oscura*. El descubrimiento es el punto de unión que identifica tanto a la voz narradora como al héroe lector debilitando las jerarquías y compensando la autoridad sobre el texto.

En realidad no podríamos afirmar que en esta obra exista un único héroe de forma nítida, siendo varios los personajes protagónicos en un intento por multiplicar las perspectivas sobre la verdad y dejando escuchar la voz de otros personajes-héroes que conforman la historia. Los personajes que acompañan a la niña y la guían en el descubrimiento de conciencia a través de la memoria fluctúan, como ella misma, entre maestros de la heroína y héroes de su propia existencia. Es a través de un mosaico de informaciones derivadas de diferentes voces como la niña va recordando su memoria olvidada y como, al mismo tiempo, el lector va construyendo sentidos desde la información fragmentada como si de un puzzle se tratara o un trabajo de investigación próximo a la experiencia lectora de la novela policiaca. Como Ciplijauskaitė recoge en sus investigaciones acerca de las características propias de la mujer escritora contemporánea, “se pone en tela de juicio la concepción misma de *protagonista*: prescindiendo de jerarquías, la importancia se distribuye entre varios personajes.” (Ciplijauskaitė, 1994: 208) en una voluntad de descentralización que da preferencia a la polifonía de carácter dialógico.

Lo que podemos relacionar con *Bella y Oscura* cuya voz narradora homodiegética de la niña deberá compartir instancia narrativa con otras voces que conforman el discurso narrativo llegando incluso a introducir relatos metadieгéticos. Esta técnica altera la linealidad temporal dado que los relatos metadieгéticos introducen anacronías tanto analepsis o retrospectaciones como prolepsis o anticipaciones. Al mismo tiempo que la inserción de relatos metadieгéticos rompe la linealidad temporal, también facilita la descentralización citada, la polifonía de carácter dialógico y que, una vez más, supone una pérdida de autoridad de la voz narradora homodieгética así como tiende a situarla bajo la perspectiva del yo testigo:

2.3.1 La instancia narrativa con más poder sobre el discurso, al margen de la niña, lo representa Airelai, una enana que, sin pertenecer de manera biológica al núcleo familiar, vive y trabaja con ellos desde hace mucho años por lo que conoce gran parte de los secretos familiares en los que ella misma se encuentra involucrada y, al mismo tiempo, con su perspectiva le abre a la niña hacia otros mundos más allá del estrictamente inmediato.

Su voz inserta cinco relatos metadieгéticos. Airelai en ocasiones se convierte en la protagonista de su propia narración, con lo cual la voz del relato metadieгético se transforma en homodieгética y, en ciertas ocasiones, Airelai relata lo que otros le contaron en una voz heterodieгética. Estos cinco relatos se encuentran oscilantes entre el segundo y tercer tipo considerados por Genette y siendo el del tercer tipo “el propio acto de la narración el que desempeña una función en la dieгésis” (Genette, 1989: 288), el que, por tanto, ofrece mayor importancia a la instancia narrativa. Y, efectivamente, estos relatos, aparentemente y siempre con una alta carga simbólica, parecen disponer de relativa independencia con respecto al contenido dieгético. Especialmente relevante al respecto sería el relato en el que Airelai narra la relación que en el pasado mantuvo con una ballena que se aventuró a la costa de un lugar del Oeste, los pescadores la capturaron con sus arpones y la transportaron al puerto donde la ataron y la dejaron desangrarse y morir mientras cobraban entrada a los espectadores que iban hasta allá para conocer un cetáceo. (Montero, 1999: 117-121) En principio esta historia no muestra aparente relación explícita con el contenido dieгético y, sin embargo, su carga simbólica y su función persuasiva o didáctica vincula este relato a una forma literaria

próxima a la parábola, una forma literaria que mantiene relaciones con el hipotexto de las Sagradas Escrituras, regresando tanto estética como temáticamente al origen de la Literatura y el de la humanidad y, como corresponde a la parábola, contienen un fin didáctico de orden espiritual. En este caso concreto la parábola parece querer responder a la pulsión sádica: “De entre todos los tipos de crueldad que he conocido, el más extendido es el de aquel que ignora que es cruel. Así son los humanos: destrozan y atormentan, pero se las arreglan para creerse inocentes. Y eso fue lo que le sucedió al cetáceo.” (Montero, 1999: 119) Y más concretamente, y por analogía, pretende dar respuesta al universo, en ocasiones cruel, que habitan y comparten tanto la niña como Airelai. Es de este modo, por la analogía que establece la parábola donde de algún modo, más o menos ambiguo y en el ejemplo anteriormente expuesto especialmente tangencial, lo que situaría a estos relatos especulares, tomando terminología de Lucien Dällenbach recogida por Garrido Domínguez, en una oscilación ambigua entre el segundo y tercer tipo de relato metadieético.

Por otro lado, las analogías que podemos establecer con respecto al contenido diegético de algunos de estos relatos metadieéticos pueden, en ciertas ocasiones, ser más explícitos, lo que los situaría más cercanos al segundo tipo descrito por Genette:

En primer lugar destacamos la función predictiva de estos relatos, esa función que “anticipa a través de la prolepsis las consecuencias de una determinada situación o acontecimiento narrativo” (Garrido Domínguez, 1993: 154). Es el caso del relato metadieético en el que Airelai nos narra su particularidad, ella tiene la gracia, un don que le otorga “el poder de la clarividencia y el entendimiento” (Montero, 1999: 56). Este don es adquirido por el embrión si en el momento de la concepción pasa por encima de los amantes y futuros padres una estrella errante, como así fue en el caso de Airelai. Este relato finaliza con la predicción o profecía por parte de Airelai de que su Estrella regresará algún día: “Una noche ya no muy lejana volverá a cruzar el cielo sobre mí, y esa noche, lo sé, se habrán acabado mis sufrimientos y todos mis deseos se harán realidad. Sé que será así: sucederá.” (Montero, 1999: 60) Esta forma profética de nuevo vincula el discurso narrativo con un origen primitivo y mágico de la palabra y su función predictiva la relaciona con el segundo tipo de relato metadieético. Es también

la obstinada autorreferencia textual sobre la Estrella y los aviones que sobrevuelan el Barrio de la niña lo que subraya la importancia de este acontecimiento.

En segundo lugar se encontrarían aquellos relatos que, de un modo oculto, cumplen una función explicativa. Un discurso narrativo que desde el relato simbólico ofrece pistas crípticas para la interpretación de los secretos que envuelven a la familia de la niña como en los que Airelai nos cuenta sobre su desconocido amor. El que Airelai sufre por amor, así como el hecho de que ella, al igual que la niña, también espera es una autorreferencia textual que se apreciará a lo largo de toda la obra subrayando, junto a los relatos, la importancia de este hecho. “Aunque no lo advirtáis sufro mucho de amor.” (Montero, 1999: 61) “Pero yo sé que algún día volverá y aquí lo estoy aguardando.” (Montero, 1999: 154) Es, de todos modos, la carga simbólica y ambigua interpretación de estos relatos lo que relativiza su conexión con el contenido diegético y lo que mantiene la importancia de la instancia narrativa, acercándolos al tercer tipo, así como la ignorancia tanto del lector como de la niña sobre esas conexiones en el momento de su lectura que, sin embargo, el discurso narrativo, una vez más en una estrategia próxima a la metaficción, nos descubre el pacto ficcional hacia el que pretende dirigirnos. Como en el ejemplo que a continuación citamos en referencia a las palabras de Airelai:

Con ella, y con sus baúles, y sus útiles de magia, y sus trajes bordados de chispas de luz, llegaron sobre todo las palabras: fascinantes historias de mundos remotos, aventuras extraordinarias, reflexiones incomprensibles pero seguramente importantísimas. Por eso cuando Chico y yo no entendíamos algo, nos aprendíamos las frases de memoria, en el convencimiento de que la vida, con el tiempo, acabaría adaptándose a las palabras de Airelai y nos permitiría extraer su significado. (Montero, 1999: 55)

Por otro lado y, en ocasiones, aparece en estos relatos metadieгéticos la técnica del relato engarzado, estructura de un hipotexto próximo a *Las mil y una noches*, obra a la que Airelai alude directamente en uno de sus relatos metadieгéticos, descubriendo, una vez más en guiño ficcional, no sólo la técnica que ella usa en sus relatos sino la técnica que es utilizada en *Bella y Oscura*. La impresión de caja encerrada en otra caja que esta estructura suscita nos guía hacia la idea de que la intriga, o más bien el secreto, se esconde no sólo en los héroes que conforman el relato, sino en el propio discurso

narrativo. Así como asciende la complejidad de oscilación entre los relatos de segundo y tercer tipo engarzados en esta técnica.

Excepto en el primer relato metadieético que pasaremos a analizar más adelante, Airelai transmite de manera oral a la niña y en forma de relatos simbólicos un conocimiento adquirido a lo largo de su experiencia vital, regresando de este modo a los comienzos de la literatura y, por la forma de parábola y carga simbólica de estos relatos, regresando también a una estructura relacionada con las Sagradas Escrituras, reflejándose en esta obra la índole de aprendizaje que se persigue en el que se incluye la importancia del conocimiento desde la observación, la experiencia vital y la transmisión oral de la memoria individual o memoria colectiva vinculada al origen de la humanidad. En estos relatos metadieéticos la voz narradora de la niña calla y escucha la voz intradieética de Airelai, un recurso que busca una voluntad de regreso al origen oral de la literatura y con el que también se acentúa la tendencia de perspectiva hacia el yo testigo frente al yo protagonista.

En esos relatos metadieéticos insertados por la voz intradieética de Airelai, esta realiza una serie de reflexiones de carácter tan subjetivo que en ocasiones parecen reproducir sus pensamientos íntimos tal como fluyen de su conciencia aproximándose al monólogo interior.

Vosotros sois todavía muy jóvenes y no sabéis lo que es tener la vida a las espaldas, como un saco revuelto de restos, de tesoros y basuras todos mezclados; un bulto que va creciendo sobre tus hombros y te va pesando cada día más. Se funden los recuerdos en la memoria, los años pasados, los deseos cumplidos y sin cumplir, los sueños y las lágrimas; pierden las escenas de ayer la luz y el latido de la vida, y se empastan en una amalgama gris, en una confusión de imágenes polvorienta y lejana que se diría que ha sido vivida no por ti, sino por otra persona. (Montero, 1999: 152)

Recordemos que desde la experiencia psicoanalítica supone el uso del escucha o interlocutor que convertido en espejo es quien desencadena el flujo de la confesión y, por tanto, convierte a la niña desde su escucha en un yo testigo que pierde autoridad como voz narradora.

En otras ocasiones las palabras de Airelai son reflejadas a partir del estilo directo abriéndose al diálogo y disminuyendo, un cierto grado, su dominio sobre el discurso narrativo que la niña recupera, aunque débilmente, a partir del control que introducen

los verbos declarativos y la inserción de sus propias palabras reflejadas de forma directa en el diálogo así como su propia percepción ante los hechos que se narran desde un discurso que oscila entre lo narrativizado y lo inmediato.

–¿Por qué has venido? –preguntó.

Me encogí de hombros.

–No sé.

–¿Me has seguido?

–No. No lo sabía.

–¿Qué es lo que no sabías?

–Que esto era así. Que tú estabas aquí.

–¿Qué piensas que hago aquí?

La miré. Algo sucio, pensé. Algo sucio y húmedo y horrible. Como la lengua de aquel gordo.

–No sé.

–Contéstame.

–Frotarte con los hombres. Cosas sucias.

La enana suspiró.

–Estoy trabajando. No es el mejor trabajo que puede tener una chica, pero gano un dinero. Y con ese dinero se podrán marchar Amanda y el niño. ¿Cómo creías tú que yo me ganaba los billetes que traigo por las mañanas?

–No sé. Pensé que hacías embrujos y cosas de magia.

La enana se rió y encendió un nuevo palito de sándalo en el pebetero. Me olió un poco al olor de la abuela, a la habitación de doña Bárbara en la primera casa.

–Es algo parecido, en realidad. Embrujo a los hombres. Hago ilusionismo, porque meto ilusiones en sus cabezas... o un poco más abajo.

Volvió a reír.

–Les hago desearme y cumplo sus deseos. ¿Hay prodigio mayor que el cumplimiento de un deseo?

No contesté porque no comprendía la pregunta. Y porque sabía que no estaba hablando conmigo, sino con ella misma. (Montero, 1999: 178-179)

En el ejemplo expuesto también podemos observar la experiencia psicoanalítica mencionada, desde esta experiencia la niña es el interlocutor que provoca la confesión de Airelai como si se tratara de un monólogo “No contesté porque no comprendía la pregunta. Y porque sabía que no estaba hablando conmigo, sino con ella misma” posicionando de nuevo a la niña bajo la perspectiva del yo testigo, aunque desde una técnica dialéctica que le permite un mayor control sobre el discurso, como ya hemos mencionado, a través de verbos declarativos y la inserción de un discurso configurado por su voz homodiegética en ocasiones restituído en forma de estilo directo y conformando junto a Airelai el diálogo, en otras ocasiones tendente a narrativizar cuando describe la acción: “Me encogí de hombros”, “La enana suspiró” y en otras ocasiones tendente al discurso inmediato cuando este se torna más subjetivo y menos

descriptivo: “La miré. Algo sucio, pensé. Algo sucio y húmedo y horrible. Como la lengua de aquel gordo.”

En este fragmento de la obra aparece de nuevo la autorreferencia textual acerca del dinero del que dispone la familia y los medios a través de los que lo consigue. Es en este momento en el que la niña descubre, junto al lector, que Airelai se prostituye, vende su cuerpo como modo de proveer a la familia de una economía con la que sobrevivir. El dinero, un tema recurrente a lo largo de toda la obra que subraya la importancia de este tema sobre el que gira gran parte de los secretos que envuelven a la familia y que por los procedimientos que esta tiene para adquirirlo, la sitúan en un contexto social marginal contemporáneo próximo al hampa, relacionándose de este modo con la novela picaresca que, como ya indicábamos en nuestro marco teórico y según apreciaciones de Ciplijauskaitė, representa el origen de la novela de concienciación en el sentido de que ambos géneros surgen desde una situación social similar: la marginalidad compartida tanto por el pícaro como por la mujer cuyas voces no habían sido recogidas por la literatura. Vinculándose esta apreciación a estudios de Beauvoir en los que reflexiona sobre el hecho de que “en la humanidad las posibilidades individuales dependen de la situación económico social.” (Beauvoir, 2000: 98)

Y en relación con la venta del sexo como modo de supervivencia recordemos, guiándonos por reflexiones de Rodríguez Fontela, que el Lázaro del *Lazarillo de Tormes* también se desvía de la moral convencional uniéndose por conveniencia a una mujer y paga como “tributo de bienestar: un amancebamiento consentido” (Rodríguez Fontela, 1996: 213). Así tanto Lázaro como Airelai, tanto el pícaro como la mujer sin recursos económicos y con vías restringidas para adquirirlos, recurren a la venta de su sexo como modo de subsistencia.

Por otro lado, como Ciplijauskaitė reflexiona, y aunque volveremos sobre este tema más adelante, hay que anticipar que en ocasiones el despertar de la conciencia por parte de las niñas protagonistas viene vinculado al despertar sexual y aunque lo erótico y lo referido al sexo se ha tratado en la literatura desde la antigüedad fueron temas “impensables bajo la pluma femenina” (Ciplijauskaitė, 1994: 166) y en los que la escritora contemporánea indaga.

En ocasiones las palabras de Airelai son reproducidas a partir de un estilo indirecto, un discurso transpuesto en el que la voz de la niña recupera parte de su autoridad sobre el discurso narrativo, seleccionando y controlando las palabras de Airelai.

Airelai empezó a explicarme las distintas clases de embrujos existentes; y así, me habló de los embrujos primeros, que jamás fallaban y cuya eficacia había sido fehacientemente comprobada desde hacía muchos siglos, pero de los que ningún mago debía abusar, porque eran tan poderosos que chupaban una pizca de la sustancia vital del usuario. Luego estaban los embrujos segundos, y terceros, y cuartos, e incluso los embrujillos sin numerar, popularmente conocidos como besos de mago, que eran hechicerías de poca monta que a menudo fallaban pero que tenían la ventaja de no dejar huella ni en la conciencia ni en la memoria del hechicero. (Montero, 1999: 98)

Un estilo indirecto, observemos, que en principio, al encontrarse dirigido no da lugar a dudas de que la niña relata desde la perspectiva de Airelai: “Airelai empezó a explicarme...” Sin embargo, a medida que el discurso avanza, el verbo que dirige hacia la perspectiva de Airelai se pierde en un estilo indirecto libre que tiende a la fusión de la voz narradora homodiegética de la niña y la intradiegética de Airelai, subrayándose en este recurso, una vez más, la fluctuación de las dos voces y la variabilidad de jerarquías con respecto a las instancias narrativas, así como una integración de los conocimientos de Airelai por parte de la niña.

Aunque lo más significativo a este respecto sería señalar el híbrido que el discurso narrativo consigue constituir a partir de un estilo indirecto en el que aparece el hipérbaton.

La enana había sido diosa, pero ya no lo era. Porque se puede ser dios y luego dejar de serlo, lo mismo que se puede tener la gracia y después perderla. No hay nada seguro en este mundo: en cualquier momento puedes oír sonar tu hora y perder incluso aquello que no sabías que tenías. Eso decía Airelai. (Montero, 1999: 81)

En el ejemplo anteriormente citado encontramos un estilo indirecto que por la alteración del orden sintáctico convencional, introduciendo el hipérbaton que pospone la aparición del verbo introductorio, ofrece la falsa apariencia de que los pensamientos expuestos pertenecen a la voz narradora homodiegética de la niña y cumple la misma función que el estilo indirecto libre en lo que respecta a la confusión de voces, llevándonos a la sensación de que la niña ha realizado un aprendizaje significativo apropiándose de los conocimientos de Airelai. Esta fusión de voces, como ya he analizado, no sólo

compensa jerarquías sobre la autoridad del discurso narrativo, sino que tiende a presentar el conocimiento de Airelai integrado en la conciencia de la niña y a subrayar la confianza que la niña deposita en las palabras de Airelai y la influencia que esta ejerce sobre ella. “Todo lo sabía nuestra enana; todo lo había vivido.” (Montero, 1999: 55)

Esta estrategia se utiliza de manera similar con respecto a los conocimientos asimilados gracias a Rita: una tendera del Barrio y una instancia narrativa que se dejará escuchar aunque de manera mucho más débil.

A menudo la desgracia llega a ti como una inundación: un día nos creemos asentados en la tierra firme de nuestra seguridad y al día siguiente descubrimos que nuestros pies están hundidos en un pantano. La certidumbre del mundo se desmorona a nuestro alrededor como las fichas de un dominó, hasta producir, partiendo de una aparente menudencia, la devastación total. Eso me dijo Rita, la de la tienda, sólo que ella usó otras palabras. (Montero, 1999: 164)

Observemos no sólo el paralelismo establecido en el recurso utilizado para reflejar el conocimiento transmitido tanto por Airelai como por Rita, sino también el paralelismo que podemos apreciar con respecto a la temática: la incertidumbre propia de la vida, su variabilidad y su dualidad. Observamos, una vez más, cómo la voz narradora homodiegética pierde el monopolio, esta vez en su función ideológica como narradora, transfiriéndole, utilizando terminología de Genette, el discurso narrativo a otros personajes “la tarea del comentario y del discurso didáctico” (Genette, 1989: 311). Sin perder de vista esos relatos metadieгéticos ya señalados que, del mismo modo, en ocasiones cumplen a su vez esta misma función persuasiva o didáctica. Aunque, en esta ocasión, en el ejemplo citado, la niña especifica que Rita “usó otras palabras”, un detalle que, una vez más próximo a una estrategia metaficcional, evidencia explícitamente el funcionamiento de este recurso y el control de la niña sobre el discurso narrativo de esta mujer, con una interpretación y selección de las palabras originales que no son reproducidas de manera fiel. A diferencia de la utilización de este mismo recurso híbrido reflejando los conocimientos de Airelai donde la niña no especifica el que la enana usara otras palabras y, por tanto, ofreciéndonos una sensación mayor de apropiación de las mismas y subrayándose entre la niña y Airelai el carácter confuso de las voces y la adquisición de su conocimiento.

2.3.2 Otra de las instancias narrativas de cierta autoridad sería Chico, el primo de la niña y de edad similar, hijo de Amanda y Segundo. Es la invisibilidad la característica más destacada en Chico en constante autorreferencia textual.

La mayoría de las veces Chico era invisible. Quiero decir que, aunque estuviera ante ti, no lo veías. Poseía una rara habilidad para permanecer quieto y callado, como oculto o diluido en los pliegues del aire. Se encogía sobre sí mismo y disminuía de tamaño; y así se pasaba las horas, hecho un ovillo, sentado en el peldaño del portal. (Montero, 1999: 31)

Y, sin embargo, contrastando con esta característica el discurso narrativo deja escuchar la voz de Chico a través de los diálogos que mantiene con la niña y, lo más destacable, le permite sobresalir como instancia narrativa en la inserción de dos relatos metadieгéticos.

a) El primero de los relatos sería del primer tipo recogido por Genette. Chico se fugó de casa durante un día y medio, las causas se desconocen y el propio niño oculta sus motivos limitándose a narrarle a su prima lo que aconteció durante el periodo de tiempo que estuvo fuera de casa a través de una voz homodieгética que construye un fragmento autobiográfico narrativizado donde predomina la acción frente a los procesos psicológicos, como correspondería a la novela picaresca y como corresponde a la propia personalidad de Chico: muy sujeta a la realidad circundante y poco soñadora. “Yo no tengo imaginación porque no tengo tiempo para eso.” (Montero, 1999: 142)

Como ya he mencionado, este relato pertenecería al primer tipo establecido por Genette y, sin embargo, su supuesta función explicativa queda irresoluta sobre las causas que activan en el niño la necesidad de huída limitándose a narrar los hechos que acontecieron y abriéndose una incógnita sobre las causas de esta escapada que subraya el discurso narrativo en una constante autorreferencia textual “la causa que le obligó a escapar tuvo que ser sin duda poderosa, pero el niño jamás llegó a contarnos el porqué” (Montero, 1999: 138), así como la inserción del relato repetitivo con variaciones de “punto de vista” que intenta arrojar luz sobre las causas de esta huída:

- Una de las inserciones de este relato repetitivo se lleva a cabo a través del relato metadieгético tendente entre el primer y segundo tipo introducido por Rita que le cuenta a la niña, en un diálogo mantenido entre ambas y en un relato de corta extensión de

discurso narrativizado donde la acción prevalece sobre las emociones de sus protagonistas y que le sirve como analogía para deducir las causas que provocaron la fuga de Chico. “Chico se escapó cuando se enteró de lo que el Portugués le había hecho a su hijo. Digo yo que pensó que Segundo podría hacerle a él lo mismo.” (Montero, 1999: 168)

- La segunda inserción de este relato repetitivo se lleva a cabo a través de Airelai que le narra a la niña los acontecimientos sucedidos entre Segundo y Chico inmediatamente antes de su desaparición desde la perspectiva del yo testigo. Ella presencié los hechos que reproduce desde una voz narradora objetiva que no pretende penetrar en la conciencia de sus personajes sino reproducir los hechos con la intención de que sea su “oyente” o lector el que extraiga sus propias conclusiones. Se trata de un relato, en todo caso, que refleja la necesidad de Segundo por sentir el amor de su hijo y el miedo de este por aproximarse a él. Un relato que pretende cumplir una función explicativa, pero que por su significado impreciso tiende a la necesidad de establecer sentidos por analogía o contraste.

No le he contado esta escena a nadie hasta ahora, y tal vez no hubiera debido contártela a ti. No se lo dije a Amanda porque no habría entendido nada: ni el porqué de las lágrimas de Segundo ni la huida del niño. Tú tampoco lo entiendes, pero, como eres una niña, el no entender aún no te hace daño.

Los adultos, en cambio, no soportan entender una cosa porque no son capaces de admitir el misterio. (Montero, 1999: 183)

Con estas declaraciones Airelai deja abierta la respuesta acerca de los motivos que llevaron a Chico a la fuga, al mismo tiempo que se aprecia el grado de complicidad entre Airelai y la niña protagonista: “No le he contado esta escena a nadie hasta ahora”; y en un guiño que se aproxima a la metaficción, le descubre al lector la técnica con la que se construye esta novela de autoformación y su imprecisión para establecer sentidos unívocos y la transferencia del discurso didáctico a Airelai relativo, una vez más, a esa ambigüedad de la interpretación sobre la realidad. Lo que Airelai tampoco desmiente o confirma es si ella ha sido capaz de darse una respuesta coherente a la huída de Chico o si en realidad no hay una causa determinada sino múltiples motivos que se yuxtaponen y confunden, como la propia técnica del relato repetitivo bajo varias perspectivas viene a proponernos y a confirmar la tesis que esta obra sustenta.

Es por tanto la subrayada importancia de este acontecimiento por el discurso narrativo, así como la incógnita irresoluta acerca de las causas de este hecho el que apremia al lector a establecer analogías con la intención de generar hipótesis y, por lo tanto, lo que convierte a este relato de primer tipo en un relato tendente al segundo, ofreciéndole a Chico una relativa importancia como instancia narrativa.

b) Máximo, el padre de la niña ha aparecido, pero tiene que irse a arreglar unos asuntos y le pide a la niña que lo espere en una fuente. Así es como acaba este capítulo, con la niña esperando a su padre. En el siguiente capítulo encontramos una fórmula similar a la observada en el inicio de *Bella y Oscura*, una intriga de predestinación, una prolepsis que nos advierte del gran salto temporal acontecido dentro del discurso narrativo y que parece prometer, a través del relato metadieético introducido por Chico, resolver las brechas provocadas por la elipsis.

Luego, mucho después de que mi padre muriera y de que todo acabara, estando Chico y yo juntos y solos en la casa nueva mientras el invierno se apretaba detrás de los cristales, el niño me contó lo que había sucedido en el club aquella tarde. Y esto fue lo que dijo: (Montero, 1999: 196).

En la inserción del segundo relato metadieético el discurso narrativo adopta una perspectiva dominante del yo testigo en la que Chico, escondido en el club donde Segundo y Airelai realizan sus espectáculos de magia, presencia un acontecimiento desconocido para el lector y también para la niña. “Yo estaba escondido en la escalera interior, detrás de la cortina. [...] Ya sabes que, mirando por la rendija, entre las cortinas, se puede ver el escenario perfectamente.” (Montero, 1999: 196)

Con respecto a la función de este relato, opera una lógica textual similar a la del anterior, su función sería explicativa, pero supone una explicación esencial, la pieza que une varios fragmentos de esta obra y resuelve las obsesiones de autorreferencia textual acerca del dinero perdido en el incendio, los aviones y la Estrella que le dio la gracia a Airelai y sobre la que ella profetiza su regreso: Airelai mata a Segundo y esta y Máximo, el padre de la niña, se fugan con el dinero que se encuentra escondido en una maleta-bomba; toman un avión y la maleta explota haciendo estallar el avión en el que iban. La relevancia de esta información es crucial, concluyendo el final del capítulo con el final del relato metadieético introducido por Chico, sin ofrecernos pistas acerca de

las emociones que ha provocado en la niña este descubrimiento, relacionado con la traición de una de sus maestras más significativas, la enana. Y, sin embargo, apareciendo de nuevo un anacronismo en el siguiente capítulo, a través de la analepsis el discurso narrativo retoma el momento en que la niña quedó esperando a su padre en la fuente y en el que esta nos repite, desde una perspectiva poetizada, partes del relato metadieético introducido por su primo, especialmente las referidas a la relación que se establece entre la Estrella y el avión que explota:

Hablaban los vecinos con gran excitación, asomados a los portales y las ventanas, sin saber que lo que había sucedido era por mí y que eso que habían visto era mi Estrella, que había venido desde los remotos cielos siderales para demostrarme que la vida era dulce y que los deseos siempre se cumplían. (Montero, 1999: 204)

En esta interpretación de los hechos, en esta focalización interna de la niña protagonista ella no aprecia el estallido de un avión en el que van Airelai y su padre sino la llegada de su Estrella. Y a pesar de ser la explicación de Chico aportada por el relato metadieético una explicación más coherente con respecto a una lógica realista, el discurso narrativo ambigua la conclusión mediante la técnica de alteración temporal, suponiendo la versión de la niña el final de la historia, resaltando el contraste de las dos versiones, aproximando el relato metadieético de Chico hacia el del segundo tipo y dejando suspenso al lector: “cuando hay varios focos de conciencia contiguos, se produce el efecto de la simultaneidad.” (Ciplijauskaité, 1994: 208)

2.3.3. La tercera instancia narrativa que podríamos considerar sería doña Bárbara, la abuela de la niña. Lo cierto es que el discurso narrativo no deja escuchar su voz de forma directa habitualmente aunque sabemos, porque así nos lo relata la niña, que su abuela la manda llamar de vez en cuando a su cuarto para hablar aunque en realidad “para ser exactos, hablaba ella. A veces me contaba cosas que yo no entendía; y a veces hacía preguntas absurdas.” (Montero, 1999: 28) Y es esto precisamente lo que nos interesa destacar de esta instancia narrativa que apenas aparece como instancia, pero que cuando lo hace se posiciona en un discurso inmediato próximo al delirio y monólogo interior en el que le transmite sus recuerdos a su nieta desde una técnica dialéctica que, como ya hemos señalado, desde la experiencia psicoanalítica supone el uso del escucha o interlocutor. El que doña Bárbara no espere respuesta por parte de la

niña subraya en esta su perspectiva de yo testigo, al mismo tiempo que se acentúa la idea de monólogo interior y en ella, a diferencia de Airelai, no es un hecho puntual sino una actitud constante. Como ejemplo citaremos el momento en que doña Bárbara le habla a la niña de su abuelo, descubriéndole una parte de su origen y confesándole sus recuerdos sobre el sexo y el amor.

–Todavía recuerdo su piel. Caliente y suave, y tan pegada a la mía. Su cuerpo joven, mi cuerpo joven. Y nuestros sudores se mezclaban. Recuerdo sobre todo una emoción: sentirme viva. Sombras doradas de una lámpara de pantalla. Un atardecer invernal y azulado al otro lado de una ventana. Un colchón en el suelo. Siempre fui mala, menos con él. Siempre fui demasiado grande y torpe, menos con él. Siempre fui egoísta, menos con él. (Montero, 1999: 79)

En este fragmento observamos recursos del monólogo interior a través de una reproducción fiel de los pensamientos íntimos del personaje que parecen ser reflejados tal y como fluyen de su conciencia. La temática sobre el sexo ya abordada en el análisis que realizamos sobre Airelai, reaparece de nuevo. En esta ocasión sexo y amor se encuentran enlazados: el sexo como un instinto placentero y generador de energía así como el amor un sentimiento que transforma al ser de forma positiva.

El deterioro de la abuela y su aproximación a la muerte a lo largo de la obra va acompañado de un delirio intensificado como instancia narrativa que ya apenas se deja oír salvo por palabras sueltas o frases absurdas que parecen surgir de su inconsciente:

“–Agua. Y lo decía con mucha finura y sentimiento, como quien nombra a una persona amada. Las primeras veces Amanda le dio de beber, pero no se trataba de eso.” (Montero, 1999: 135)

En esta incoherencia gradual a medida que la abuela se acerca a la muerte, Ciplijauskaité nos detiene en la idea de que “lo incoherente ha sido señalado ya en el siglo XVIII como una característica de la escritura femenina.” (Ciplijauskaité, 1994: 212) Se trata de una técnica que parece aproximarse a la improvisación y acercarse al estilo oral así como también podría vincularse al psicoanálisis que aconseja “decirlo todo, sin seleccionar, sin construir” (Ciplijauskaité, 1994: 212), del mismo modo que el monólogo interior.

3. La polimodalidad.

La polimodalidad no sólo se da en los casos de fluctuación de voces entre la homodiegética de la niña y las intradiegéticas de diferentes personajes; también se da, en el relato autobiográfico, como ya hemos ido apuntando anteriormente, entre narrador y protagonista. Tratándose, como en el caso de la obra objeto de estudio de una retrospectiva y una narración ulterior, la voz narradora que ya ha recorrido el viaje ostenta una autoridad sobre el discurso narrativo mayor que la voz narradora del protagonista en viaje. En esta obra la focalización, ya lo hemos observado, se encuentra ligada a la percepción momentánea, parcial y limitada por la observación directa; ateniéndose a la información de la protagonista en el momento de la acción y ocultando aquellas que desvelarían los secretos que se van descubriendo a lo largo de la historia. Con este recurso se genera la intriga en el lector y se lleva a la voz narradora de la niña, una vez más, a la perspectiva del yo testigo. Sin embargo, y a pesar de esta tendencia dominante, lo cierto es que existe una latente voluntad de hacer presente el desdoblamiento y de hacerse escuchar la voz de la narradora que ya ha recorrido el viaje, oscilando la focalización entre protagonista y narradora. De hecho, el comienzo de la historia se abre desde la focalización en la voz narradora que ya ha recorrido el viaje.

De lo que voy a contar yo fui testigo: de la traición de la enana, del asesinato de Segundo, de la llegada de la Estrella. Sucedió todo en una época remota de mi infancia que ahora ya no sé si recuerdo o invento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo, como se encargó de explicarme doña Bárbara: “Cuando yo nací”, me dijo, “empezó el mundo”. Como yo era pequeña y ella muy vieja, aquello me pareció muchísimo tiempo.

Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco, y que de lo anterior tan sólo guardo un puñado de imágenes inconexas y turbias, como difuminadas por el polvo del camino, o quizá oscurecidas por el último túnel que atravesó la locomotora antes de llegar a la parada final. (Montero, 1999: 7)

Son varias las observaciones que podemos destacar con respecto a esta focalización:

3.1 En primer lugar es la voz narradora que ya ha realizado el viaje la que nos abre al discurso narrativo con la introducción de un anacronismo, una prolepsis en la que se presenta como testigo o fuente documental de la historia que va a relatar. Al mismo tiempo que anticipa ciertos diálogos que posteriormente encontraremos reflejados en el discurso narrativo y ciertos acontecimientos envueltos en una fórmula que por su brevedad y condensación, así como el significado inquietante de la palabra: “traición”,

“asesinato”, “Estrella”... reta a la resolución de lo que parece un acertijo del que esa voz narradora tenga la llave. Una técnica que genera intriga envolviéndonos en un misterio que hubiera que descubrir y que podría asociarse a esa “especie de sumario anticipado que justifica en cierta medida la fórmula aplicada por Todorov al relato homérico: *intriga de predestinación*.” (Genette, 1989: 121)

3.2 En segundo lugar, y en cierto modo contrastando con esa demostración de dominio textual, encontraríamos cierta confusión en ese testigo, en esa fuente documental, en esa voz narradora que ha realizado el viaje y confiesa no saber si rememora o inventa, coincidiendo con esas reflexiones aportadas anteriormente sobre la confusión en la dicotomía historia/ficción que se diluye en la autobiografía y, muy especialmente, en la novela de autoformación. Una dicotomía confusa que se encuentra subrayada en la obra que nos ocupa por el uso de un lenguaje que mantiene relaciones con el hipotexto de las Sagradas Escrituras y, como hemos señalado en el párrafo anterior, a esa fórmula de intriga de predestinación del relato homérico, yuxtaponiéndose la génesis de la obra con la génesis que se remonta a la infancia-origen de la voz narradora y, al mismo tiempo, con la génesis del surgimiento de la humanidad íntimamente unido al de la Literatura y cohesionando las tres en una confusión entre realidad-historia/ficción, manifestándose una necesidad de retorno al origen y una voluntad de recuperar la memoria olvidada de la heroína al mismo tiempo que rescata los orígenes literarios del relato, debilita la credibilidad de la fuente documental y, por tanto, su autoridad sobre el discurso narrativo. Conectando con las enseñanzas de Airelai acerca de la memoria, recordémoslo: “Se funden los recuerdos en la memoria, los años pasados, los deseos cumplidos y sin cumplir, los sueños y las lágrimas.” (Montero, 1999: 152) Con la consecuente interrupción lineal del tiempo y una cierta idea de simultaneidad entre el pasado, presente y futuro.

3.3 Esta confesión, por parte de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje, sobre su imposibilidad de discernir con exactitud los hechos pasados será una técnica con la que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje se hará presente en reiteradas ocasiones a lo largo de la historia a partir de locuciones modalizantes relativas a la hipótesis: “y después corrimos o quizá volamos hasta la cocina” (Montero, 1999: 51) “Creo que con anterioridad jamás había estado en un lugar tan bello.” (Montero, 1999:

94) Aunque lo cierto es que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje coincide con la voz narradora de la protagonista en esa pérdida de autoridad sobre el discurso narrativo referente a la limitación que comparten sobre la información: la protagonista por su posición de observadora en el momento de la acción y la voz narradora por la confusión de su memoria como fuente documental; siendo en ocasiones ambiguo discernir en qué focalización nos encontramos y cuál de las dos instancias narrativas realiza el uso de esas locuciones modalizantes referentes a la hipótesis.

Todo era muy confuso. Creo que Amanda intentó rescatarme y creo que el Portugués la tumbó de un solo bofetón con su mano libre, porque vi a Amanda sentada en el suelo entre un montón de gatos: el Hombre Tiburón debía de haber abierto la puerta del cuarto de los felinos. Y también estaba Airelai, a la que el escándalo habría despertado de su sueño diurno. Todo el mundo gritaba, probablemente yo también, y ahora estábamos juntas Amanda, Airelai y yo, y el hombre Tiburón nos preguntaba otra vez por el maldito dinero. (Montero, 1999: 90)

La confusión de la protagonista en el momento de la acción es explícita en el ejemplo citado y esto nos lleva a una focalización interna en ella y, sin embargo, la confusión sobre el acto conmemorativo de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje es una característica con la que se presenta en el inicio de la historia y una característica que la acompañará hasta el final de la misma, así que cabe preguntarse si todas esas imprecisiones en el fragmento del relato que acabamos de citar son pertinentes a una protagonista que, superada por el estrés de la situación, se reduce su capacidad de observación y es incapaz de discernir coherentemente los acontecimientos en el momento de la acción o si se trata de una confusión acentuada por las confesadas “lagunas” memorísticas de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje: “Todo el mundo gritaba, probablemente yo también...”

3.4. Estamos percibiendo que, a pesar de que la obra relate los acontecimientos desde un relativo respeto a la linealidad temporal en el que sucedieron, son varios los recursos a partir de los cuales esta linealidad se interrumpe; uno de los recursos más significativos a este respecto podríamos encontrarlo en la introducción de analepsis y prolepsis que contribuyen a la intriga y a animarle al lector a una búsqueda de sentidos en una técnica de investigación que podría aproximarse a la novela policiaca. Es en el final de la historia donde el anacronismo irrumpe bruscamente, ya lo hemos analizado anteriormente, y donde deja en suspense la interpretación propia de la narradora que ya

ha recorrido el viaje sin descubrirnos sus propias conclusiones sobre esas dos versiones diferentes, más realista o más poetizada. Es esa falta de conclusión final, esa ausencia tan “sonora” de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje la que la hace tan presente. Por otra parte, y como ya hemos demostrado anteriormente, las novelas de autoformación son novelas de inicio, de final abierto a la incógnita, como reflexionábamos en nuestro marco teórico, que concluyen una vez conquistada la conciencia de la protagonista.

3.5. De todos modos, y al margen de esta confusión entre la focalización de protagonista o voz narradora, existen ejemplos en los que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje se hace escuchar de manera más clara con el uso más preciso de adverbios temporales que hacen presentes y descubren la analepsis, el acto de retrospectión que supone este relato. “Y yo no la entendí, porque, aunque para entonces yo ya había descubierto lo que era la muerte, en aquella tarde tan hermosa se me había olvidado.” (Montero, 1999: 96)

En ocasiones la voz narradora utiliza locuciones modalizantes relativas a la hipótesis con el objetivo de subrayar su falta de autoridad sobre el discurso narrativo y una *falta* de madurez en la perspectiva del momento de la acción que la llevó a conclusiones erróneas, comparando estas hipótesis con la perspectiva desde el viaje ya realizado: “Sé que mi abuela vestía de un modo raro; pero entonces me parecía una reina, y en los ojos de los demás creía ver miedo y a lo mejor envidia, nunca compasión, curiosidad o desprecio.” (Montero, 1999: 38)

En otras ocasiones la voz narradora que ya ha recorrido el viaje nos desvela sus conocimientos adquiridos: “Y aprendí así algo fundamental: que el infierno no es un lugar, sino un estado.” (Montero, 1999: 125)

4. Apelaciones directas al lector.

La voz narradora homodiegética parece dirigirse al lector, aunque de manera implícita, desde diferentes estrategias discursivas:

4.1. Es el tono subjetivo de la obra, así como la utilización de la narración en primera persona, lo que la aproxima a una autobiografía de tinte confesional que parece dirigirse

de manera constante al lector a través de un discurso que oscila tendiendo entre el discurso interior narrativizado y el monólogo interior.

Yo tenía miedo de crecer demasiado, de cambiar tanto que, cuando mi padre regresara, no pudiera reconocerme. A finales de aquel verano pegué otro estirón y durante algunos días hube de adaptarme a la nueva geometría del mundo, porque ahora mis ojos estaban por encima del cerrojo grande de la puerta, cuyo reborde de metal manchado antes sólo veía si me ponía de puntillas; y las ventanas se habían achicado, y ahora tenía que agacharme para poder ver la parte inferior del cajón de la alacena, que tenía un nudo en la madera que parecía el ojo de un tigre.

Yo tenía miedo de crecer demasiado y tenía también otro temor más desesperado, que era el de haber cambiado ya irremisiblemente; porque recordaba entre móviles sombras aquel tiempo antiguo, mucho antes de mi llegada en tren a la ciudad y antes aún de aquel caserón gris en el que permanecí, junto a otros niños tristes, unos años oscuros; y creía ver borrosamente una figura alta y de color azul que sin duda era mi padre y que me acariciaba en silencio mi cara con un dedo azul tibio. Y mi cara de entonces por fuerza tenía que ser una cara diferente, porque aquello sucedió en una época remota, siendo yo tan chica que aún no era yo misma. Nunca dudé del regreso de mi padre; sabía que algún día llegaría inevitablemente, del mismo modo que llegaría la Estrella, nuestra Estrella luminosa de los buenos tiempos; pero temía que no me recordara, que pasara por delante de mí sin siquiera mirarme, como si él fuera ciego o yo invisible. Y a veces lo soñaba: soñaba que mi padre cruzaba a través de mí inadvertidamente, y yo no tenía manos para pararle ni voz para advertirle; yo no era más que un puñado de aire transparente y él un árbol azul que caminaba solo. (Montero, 1999: 149-150)

En este ejemplo citado observamos la confesión de los temores de la niña que parecen dirigirse a un lector implícito y la poetización del discurso se lleva a cabo a través de diferentes recursos de cierto carácter metaficcional que, a su vez, parecen buscar la memoria del lector implícito y, por tanto, dirigirse a él ya no sólo como voluntad de la voz narradora sino incluso del propio discurso narrativo:

En primer lugar esa poetización del discurso la encontramos en la anáfora, en la repetición sintáctica del primer enunciado “Yo tenía miedo de crecer demasiado”, subrayándose de este modo el temor que siente la niña y, aunque ciertamente de manera muy debilitada, configurando el discurso narrativo una memoria propia transferida al lector implícito que reconocerá la importancia de este temor en el germen de la repetición.

En segundo lugar nos encontramos ante una constante autorreferencia textual, la espera de la niña a su padre, una constante autorreferencia textual que podría entenderse como prolepsis repetitiva con carácter de anuncio y que busca a un lector implícito con la intención de desempeñar “para con el destinatario del relato una *función de evocación*”

(Genette, 1989: 126). Forma parte de la memoria del discurso narrativo, una memoria que le transfiere al lector y a la que apela en esta constante autorreferencia textual. Así como la alusión también de autorreferencia textual a la llegada de la Estrella, “nuestra Estrella luminosa de los buenos tiempos”, una prolepsis repetitiva de cierto carácter falso dado que, como descubriremos al final de la historia, su capacidad regeneradora es dual y no se encuentra desprovista de dolor, así como la ambigüedad de su dudosa aptitud mágica e incluso su existencia. Se trataría, en el caso de la autorreferencia textual vinculada a la Estrella, de un señuelo, utilizando terminología de Genette. Un señuelo mucho más claro en la autorreferencia textual asociada a los aviones que sobrevuelan el Barrio de la niña y que irrumpen constantemente a lo largo de toda la obra cuyo valor de germen lo reconocerá el lector al final de la obra y de manera retrospectiva, apelando el discurso narrativo a su propia memoria, a la memoria del discurso narrativo transferida al lector implícito. Será al final de la obra, y como Chico nos explicará en su relato metadieético ya analizado, como el lector encontrará vinculaciones entre la Estrella y los aviones, siendo la llegada de la Estrella, en realidad, la explosión de un avión en el que iban la enana y el padre de la niña. Se trata de “engañar al lector al proponerle a veces falsos esbozos o *señuelos* –bien conocidos de los aficionados a las novelas policíacas.” (Genette, 1989: 129)

En tercer lugar y, aunque también ciertamente de manera debilitada, el discurso narrativo parece reflejar un hipotexto procedente de *Alicia en el País de las Maravillas*, cuando también ella, Alicia, en el capítulo en el que la oruga le pregunta por su identidad se siente desconcertada alegando que sus cambios de tamaño la han llevado a la confusión.

–¿Quién eres tú? –dijo la Oruga.

No era ésta una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia replicó con cierta timidez: “Pues... pues creo que en este momento no lo sé, señora... sí sé quién era cuando me levanté esta mañana; pero he debido de cambiar varias veces desde entonces”.

–¿Qué quieres decir? –dijo la Oruga con severidad–. ¡Explícate!

–Me temo que no me puedo explicar, señora –dijo Alicia–; porque, como ve, no soy yo misma.

–Pues no lo veo –dijo la Oruga.

–Me temo que no se lo puedo explicar con más claridad –replicó Alicia muy cortésmente–; porque para empezar, yo misma no consigo entenderlo; y el cambiar de tamaño tantas veces en un día es muy desconcertante. (Carrol, 1999: 65-66)

Una apelación al intertexto lector y, por tanto, a su memoria. La memoria, por otra parte y como ya hemos ido comprobado anteriormente, un proceso de la mente al que esta obra le confiere características ficcionales por su imprecisión para discernir nítidamente, por parte de la protagonista, entre el acto de recordar e inventar. Una característica que este fragmento subraya explícitamente por la dificultad de la niña para recordarse en aquel “tiempo antiguo” de su primera infancia.

A esta voluntad del discurso narrativo por mostrarnos rasgos ficcionales en este fragmento, deberíamos añadirle el componente onírico introducido por los sueños o, más bien las pesadillas, en el que en un recurso que tiende hacia el animismo o el panteísmo de lógica primitiva, la niña se compara a través de la metáfora con “aire transparente” y a través de la metáfora absurda o delirante compara a su padre con “un árbol azul que caminaba solo”. Un animismo que, como Freud nos indica, tiene relaciones íntimas con una regresión a esa lógica primitiva señalada que tendría vinculaciones con lo siniestro, aunque en el caso que nos ocupa lo más representativo de ese siniestro sería ese *regressus ad uterum* que supone el estado del sueño como un estado “alucinógeno” similar al estado fetal donde se materializan nuestros fantasmas individuales-colectivos y la angustia que la niña protagonista experimenta en la obsesiva autorreferencia textual de la separación del padre y su deseo de regreso y reencuentro con él. Un regreso frustrado y angustioso en el estado onírico que nos ocupa, “algo reprimido que retorna” (Freud, 1974: 2498) acentuado por la idea de que no se trata de una pesadilla puntual, sino de una pesadilla repetitiva: “y a veces lo soñaba” con la consecuente característica de retorno involuntario que conlleva lo siniestro y que transforman lo angustioso en siniestro.

Comprobamos en este fragmento que la búsqueda del lector implícito en esta obra es recurrente, tanto por parte de la voz narradora homodiegética que parece confesarse ante un “interlocutor” como por el propio discurso narrativo que parece apelar, de manera explícita y a través de diferentes estrategias, a la misma memoria del lector.

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

Para que se produzca la comunión con el texto, la experiencia lectora, el camino de “emoción, deleite e intelecto” (Tabernero, 2009: 29), deberemos ser capaces de escapar de los arquetipos, de los clichés, del convencionalismo del signo, deberemos movernos hasta lo más profundo de nosotros mismos, hasta la memoria olvidada en “un penoso trabajo de lectura y de interpretación de las apariencias que debe marchar como al revés y en sentido contrario del trabajo de lo que llamamos falsamente la vida, como deshaciendo lo que está hecho.” (Larrosa, 1996: 134)

4.2. Cuando la voz narradora que ya ha realizado el viaje se hace más presente, como ya hemos ido analizando, el tono confesional de esta autobiografía se acentúa, con la consecuente necesidad de un “escucha” o un “interlocutor” en el que puede encontrarse a un lector implícito que parece ser el generador del flujo de sus pensamientos, subrayándose la sensación de que la voz narradora se dirige a él, especialmente relevante en este sentido son aquellos momentos en los que la voz narradora que ya ha realizado el viaje parece advertir errores en su perspectiva infantil. “Estaba enferma, o eso decía ella, aunque yo no podía acabar de creérmelo, aún viéndola así de alicaída y de bajita. Porque doña Bárbara, yo pensaba entonces, era inmensa y eterna.” (Montero, 1999: 123)

4.3. Son varias las ocasiones en las que la voz narradora de la protagonista oculta sus propias dudas o emociones, sin embargo el discurso narrativo las recoge, compartiéndolas exclusivamente con el lector, acentuándose el tono confesional y la necesidad de un “interlocutor”, así como genera complicidad con el lector al cual se le ofrece una información privilegiada concerniente a la intimidad de la niña.

–¿Qué crees tú que va a pasar ahora? –musitó.

Que va a venir mi padre y nos salvará a todos. Que viviremos juntos, mi padre, Amanda, la enana, tú y yo, juntos y felices. Que nos iremos todos de aquí, nos marcharemos del Barrio, y Segundo quedará atrás, ahí sentado para siempre en la cocina. Eso quise decirle a Chico, porque tenía la boca seca, y una bola de hierro en el estómago, y la seguridad de que mi padre ya no podía tardar más, que tenía que regresar ahora, antes de que la abuela desapareciera del todo. Pero en vez de contarle al niño todo eso, me encogí vagamente de hombros.

-No sé (Montero, 1999: 159)

4.4. En ocasiones la niña se formula una serie de preguntas retóricas dentro de su monólogo que parecen dirigirse al lector, bien a través del estilo directo: “Pero, ¿cómo

era posible? ¿No había dicho la enana que ya no debería temerle? Y, sin embargo, el hombre parecía encontrarse perfectamente.” (Montero, 1999: 109) o del estilo indirecto libre: “Cruzaron los dos cerca de nosotros, salieron del parque por la puerta de atrás y se perdieron por las calcinadas y desérticas eras. A dónde irían por allí, qué les llevaría a ese secarral abandonado.” (Montero, 1999: 95)

En este último ejemplo citado, se refiere al extraño comportamiento del Portugués y su mujer el día en que coincidieron en la inauguración de un parque. Se trata de una prolepsis, un efímero esbozo cuyas interrogantes, expuestas por la niña a partir de preguntas retóricas formuladas por el estilo indirecto libre, parecen dirigirse al lector y cuya respuesta será desvelada posteriormente por el relato metadieético introducido por Rita ya mencionado anteriormente: el Portugués y su mujer mataron a su hijo y lo enterraron en un lugar próximo al parque que se inauguraba. Una vez más apelando a una memoria configurada por el discurso narrativo que será transferida al lector.

4.5. Por último hay que recordar el que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje, en otro de los muchos recursos metaficcionales, dice estar relatando y es la misma acción de relatar o contar la que requiere, naturalmente, de un escucha: “Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren...” (Montero, 1999: 7) “Si cuento todo esto es porque en el cuarto de los gatos sucedió algo inquietante.” (Montero, 1999: 41)

5. Recursos a través de los cuales se recogen los procesos psicológicos de los personajes.

La voz narradora homodiegética de la niña muestra un cierto interés por reflejar la acción que acontece en esta obra aunque también se produce una especial indagación en los procesos psicológicos de ella misma y los personajes que configuran el discurso narrativo y son varios los recursos que utiliza con este propósito:

5.1 Una de las estrategias habituales en esta obra, a partir de la cual se reflejan los procesos psicológicos de la protagonista, sería un discurso inmediato tendente a un monólogo que cobra tintes de monólogo interior, en esa lógica infantil o primitiva de visión, con alto grado de subjetividad, mágica, onírica y en ocasiones casi delirante de la niña sobre la realidad que la circunda: “Sentí en el rostro un golpe de calor, el aliento

crepitante y goloso de las llamas”. No insistiremos más en este punto porque son muchos los ejemplos a este respecto y ya varios los que han ido apareciendo e irán apareciendo a lo largo de esta investigación. Es cierto que en ocasiones la obra avanza a través de la acción y en esos momentos la estrategia habitual se centra en el discurso interior narrativizado, reflejando la acción desde un punto de vista interiorizado y como corresponde a una autobiografía más interiorizada que narrativizada. Retomamos el momento en el que la abuela defiende a su familia apuntando con un arma a los dos mafiosos que entran a su casa con la intención de descubrir dónde se encuentra el supuesto dinero. La abuela, amedrentando al Portugués y al Hombre Tiburón, los convence de desistir en su empeño. Citamos el momento en que la familia queda a salvo.

La enana corrió a cerrar la puerta y echó el cerrojo. Chico salió de debajo del sofá del cuarto del sofá, en donde había estado escondido. La abuela bajó la pistola. Amanda se echó a llorar. Yo respiré. Y durante un buen rato no hicimos cada uno más que eso, Airelai apoyarse contra la puerta recién cerrada, doña Bárbara apuntar hacia el suelo, Chico permanecer en cuclillas junto al sofá, Amanda hipar y yo respirar. (Montero, 1999: 91)

En este fragmento apreciamos un discurso narrativizado, subjetivizado o interior, a partir de una poetización que puede percibirse a través de la repetición que establece el paralelismo sintáctico del sujeto seguido inmediatamente por la acción en indefinido: “La enana corrió [...] Chico salió [...] La abuela bajó [...] Amanda se echó [...] Yo respiré.”; o el sujeto seguido inmediatamente por la acción en infinitivo “Airelai apoyarse [...] doña Bárbara apuntar [...] Chico permanecer [...] Amanda hipar [...]” Así como el uso de ese infinitivo simple cuyo aspecto verbal imperfectivo, del mismo modo que el presente de indicativo ya observado anteriormente, ofrece un grado de atemporalidad al discurso que rompe con la linealidad temporal y parece congelar el momento recordado en una imagen próxima a un cuadro o fotografía con la que no sólo contribuye a una alteración temporal capaz de transmitir la emoción que sufren en ese instante los personajes, sino que también representa la inserción de una intertextualidad referente, ya no a otros géneros literarios, sino incluso a otras manifestaciones artísticas. Sólo añadiremos que no es habitual que las emociones y procesos psicológicos de la niña sean reflejados a partir de significados directos sino por evocación o analogía, muy especialmente cobran relevancia a este respecto los espacios

que ella habita que son transformados según su estado de ánimo y forman parte de la estrategia discursiva para reflejar sus procesos psicológicos. El fragmento que a continuación cito pertenece al momento en el que la niña tiene que ir a buscar medicamentos para su abuela y para ello, deberá cruzar por primera vez el club nocturno en el que Segundo y Airelai trabajan en su número de magia como modo de mantener a la familia. Por otra parte, una nueva referencia intertextual relacionada en esta ocasión con las artes escénicas.

Una madrugada tuve que ir a buscar una medicina para doña Bárbara. Amanda me acababa de sacar de un profundo sueño y aún estaba aturdida; bajé los escalones, corrí la cortina y me zambullí, sin siquiera pensarlo, en el ambiente cálido y maligno del local. Había mucha gente y mucho ruido; supongo que los altavoces debieron de atronar en mis oídos, pero lo que recuerdo es el retumbar de música que subía por mis piernas y que se aferraba a mi vientre, como si el lugar me estuviera apresando, como si una mano invisible, temblorosa y gigante, estuviera trepando por mi cuerpo. En el escenario había unas mujeres desnudas con la punta de los pechos centelleante y el aire era una pesadilla del color de la sangre. Corrí hacia la puerta y tuve que empujar espaldas y caderas, todas de hombres; y se agachaban hacia mí rostros terribles, ojos desencajados, bocas bisbiseantes que apestaban a alcohol.

A partir de entonces tuve que hacer ese mismo trayecto varias veces: siempre me asustó, siempre me angustió, siempre lo vencí. Viviendo encima del club descubrí la enorme diferencia que había entre el local diurno y el nocturno, entre esa especie de sucio almacén que era el club vacío y ese hormiguero desesperado y sudoroso en que se convertía de madrugada. Y aprendí así algo fundamental: que el infierno no es un lugar, sino un estado. Un veneno que llevamos dentro de nosotros. (Montero, 1999: 125)

En este fragmento podemos establecer una analogía entre esa prueba superada por primera vez y repetida reiteradamente con posterioridad como una conquista de territorio más allá de lo conocido y familiar al estilo del protagonista del cuento maravilloso y en el que, en la novela que nos ocupa, ese despertar a la conciencia se encuentra íntimamente relacionado con el despertar sexual de la protagonista con un componente onírico y de conexiones intertextuales con el cuento popular de Caperucita Roja: “Una madrugada tuve que ir a buscar una medicina para doña Bárbara. Amanda me acababa de sacar de un profundo sueño y aún estaba aturdida...” La llamada a la aventura, como en el caso del cuento popular de Caperucita Roja, viene dada por la enfermedad de la abuela y es la voluntad de la madre, en este caso la voluntad de Amanda como representante de la figura materna, la que lleva a la protagonista a ingresar en los peligros del bosque que, en esta obra contemporánea esos peligros se proyectan en el espacio desconocido de un club nocturno. Una vez más, los verbos y

locuciones modalizantes referentes a la hipótesis se tornan confusos acerca de si vienen provocados por las dudas de una focalización interna en una niña protagonista adormilada, “aturdida” o una voz narradora que ya ha recorrido el viaje pero le resulta dificultoso clarificar las “lagunas” de su memoria. Podemos apreciar las emociones de la niña a partir de un discurso interior narrativizado que tiende hacia el monólogo interior en el que se describe un espacio recién descubierto a través de un discurso que dirige al misterio por esa imprecisión entre los límites de la realidad y la ficción que se desprende de los verbos y locuciones modalizantes referentes a las hipótesis ya señaladas, así como esa atmósfera onírica que acentúa esa imprecisión sobre los límites entre el mundo real y el mundo soñado. Un universo ambiguo, por tanto y señalado explícitamente como peligroso en el significado directo de la palabra sangre: “el aire era una pesadilla del color de la sangre.” Una palabra, por otra parte, que de una manera más connotativa podría vincularse a la menstruación y al despertar sexual de la protagonista reflejado en un espacio que parece cobrar vida y convertirse en un “ser” amenazante por medio de la imaginación y la emoción de temor de la niña que le otorga a la música capacidades animadas como es la acción de “subir” por sus piernas o “aferrarse” a su vientre; así como la metonimia que anima al espacio estableciéndose una comparación entre este y una mano “invisible, temblorosa y gigante” capaz de “trepar” por su cuerpo. Observamos, especialmente en esta última acción: la de “trepar”, una asociación fluida con los movimientos propios de un reptil, sin pasar desapercibidas las connotaciones de tentación que cobra la serpiente en un intertexto lector capaz de reconocer fragmentos bíblicos. Un espacio que parece influir y construir las emociones de la niña, así como la niña construye el espacio a partir de sus emociones. El espacio, como R. Gullón señala y se recoge en nuestro marco teórico, “lo crea el personaje” y al mismo tiempo, esa creación “revela su carácter”. En el caso que nos ocupa podríamos añadir que el espacio no sólo revela su carácter sino también revela los procesos psicológicos de la protagonista. Y de hecho, el propio discurso narrativo a través de la voz homodiegética parece desvelarnos este recurso cuando afirma que aprendió “algo fundamental: que el infierno no es un lugar, sino un estado. Un veneno que llevamos dentro.” Percibiéndose una vez más la dualidad de la realidad circundante que se hace extensible incluso a los espacios: “descubrí la enorme diferencia que había entre el local diurno y el nocturno.”

Con respecto a cómo el discurso narrativo refleja el proceso psicológico de otros personajes que conforman la obra, ya lo hemos analizado, la voz homodiegética de la niña podría considerarse una voz desdoblada. Por una parte tendríamos la perspectiva de la mujer adulta que ya ha realizado el viaje y por otra parte, se encontraría la perspectiva de la niña en viaje. Ambos focos de percepción, lo hemos justificado, poseen tan sólo una información limitada: el primero por la dificultad que supone discernir entre recordar o inventar y el segundo foco de percepción limitado por las deducciones que deben ser extraídas por el momento en el que se produce la acción desde la observación y la “contemplación real” que, consecuentemente, se encuentra limitada por su percepción sensorial, auditiva o visual encontrándose con dificultades para penetrar en los pensamientos ajenos que son reflejados habitualmente por medio de locuciones modalizantes relativas a la hipótesis: “me pareció advertir en su tono exultante una nota de alivio” (Montero, 1999: 103), “Quizá doña Bárbara intuyera que aquella noche iba a ser crucial.” (Montero, 1999: 103) Aunque el recurso más significativo e íntimamente unido a la dificultad que la niña encuentra para penetrar en la psique de los personajes es resuelto por el discurso narrativo reflejándose la emoción y carácter de los personajes a partir de su actitud y acciones, lo que de nuevo aleja al lector de significados directos retándolo a establecer, por analogías, sus propias conclusiones acerca de los procesos psíquicos que se producen en los personajes. El ejemplo que cito a continuación expresa los cambios sufridos por su abuela y su tío Segundo tras el *Gran Fuego*, no pasa desapercibida la activación mítica de la palabra con su relación a una semántica vinculada a lo sagrado, así como el valor simbólico del fuego relacionado con la destrucción o purificación, en todo caso conectado a la transformación: “Después de la noche del Gran Fuego sucedieron varias cosas que nos cambiaron la vida.” (Montero, 1999: 122) Así como la repetición de un acontecimiento, subrayándose su importancia y su anuncio de cambio: en el primer incendio, ya lo hemos analizado, desaparece un dinero y muere la madre de la niña. En este segundo incendio la familia lo pierde todo, comienzan a tener problemas económicos y deben mudarse a “un lugar mucho peor que el que ocupábamos antes: un piso diminuto, húmedo y oscuro cuyas ventanas daban todas a un patio interior que parecía un pozo.” (Montero, 1999: 122) Advertimos que, de nuevo, es también el espacio el que nos ofrece información acerca de los procesos psicológicos sufridos por los personajes.

La abuela estaba irreconocible. Ése era el segundo de los grandes cambios que habían ocurrido en nuestra vida: que doña Bárbara ya no parecía doña Bárbara. Ya no tenía sus ropas suntuosas, ni sus pebeteros humeantes de incienso, ni los almohadones de encaje, ni sus muebles, ni las fotos enmarcadas en la mesilla. Pero sobre todo carecía de algo interior: del hierro caliente que antes le asomaba a los ojos, y de la altura, porque ahora era mucho más baja. Se pasaba las horas echando de menos a sus gatos y no fuimos nunca más al cementerio. De hecho, la abuela ya no volvió a salir y se levantaba cada día menos de la cama. Estaba enferma, o eso decía ella, aunque yo no podía acabar de creérmelo, aún viéndola así de alicaída y de bajita [...]

Mientras tanto, Segundo también había cambiado. Él por el contrario, parecía más grande y más oscuro. Sobresalían sus espesas muñecas de unos trajes que le venían pequeños y su piel era casi tan negra como su mirada. La cicatriz se le fue secando en la mejilla y ahora era un abultado surco rosado y reluciente. Cuando Segundo estaba muy nervioso se rascaba el tajo con la uña del pulgar y pronto aprendimos a interpretar este signo como el preludio de una tormenta doméstica. Una de esas veces en que Segundo se rascaba empecinadamente la cicatriz, poco después del Gran Fuego, Chico salió de puntillas de la nueva casa y ya no regresó. (Montero, 1999: 123)

En el ejemplo anteriormente citado apreciamos los cambios psicológicos sufridos por la abuela y Segundo a través de las deducciones que la niña extrae por la conducta de los personajes reflejada a partir de un discurso interior narrativizado o un monólogo de cierto grado subjetivo: aunque la abuela diga estar enferma, la niña no la cree, pero sin duda la niña también aprecia un cambio a partir de la conducta, del mismo modo la niña también aprecia un cambio de actitud en Segundo y en el acto de “rascarse la cicatriz” un anuncio de mal presagio que también observa Chico el cual “salió de puntillas de la nueva casa”, una actitud en la que, aunque no de modo explícito, queda reflejada la emoción que lo lleva a partir. Por otro lado, el contraste en las conductas de la abuela y Segundo, así como la antítesis establecida por los adjetivos: “baja”/“grande”, también contribuyen a intensificar las diferencias y a esclarecer el camino hacia el sentido desde esa dualidad buscada voluntariamente, lo estamos analizando, por el discurso narrativo.

En relación a esta estrategia discursiva, producto creemos de una voz narradora de información limitada, se encontraría el hecho de extraer deducciones acerca del carácter y la psique de los personajes a partir de la animalización. En este caso, y por el grado de subjetividad, el discurso interior narrativizado tiende con mayor fuerza hacia un monólogo interior. Cuando la abuela de la niña está agonizando y al borde de la muerte, Segundo entra en su habitación para despedirse ella:

Se sentó en la cama, que gimió bajo su peso; escudriñó durante unos instantes a doña Bárbara y entonces, cosa extraordinaria, cogió una de las arácnidas manos de la mujer entre sus manos colosales. Allí quedaron esos dedos transparentes, agitados por temblores menudos, acunados

delicada y tímidamente entre las zarpas de Segundo, que observaba a su madre con atención y con ansiedad, como esperando algo. [...] Entonces la abuela abrió los ojos de par en par, alzó un poco la cabeza de la cama, contempló fijamente a su hijo y dijo:

–Máximo.

Se oyó un crujido horrible, el restallar de los frágiles huesos al quebrarse cuando Segundo cerró brutalmente sus manazas sobre la de su madre; pero tal vez doña Bárbara ya no sintiera nada, porque cuando cayó de nuevo sobre la almohada ya estaba muerta. Entonces Segundo se puso en pie y aulló, aulló como un loco, como un animal salvaje, con un sonido inhumano y feroz que rebotó en las paredes del cuarto y nos heló la sangre. (Montero, 1999: 147-148)

En el ejemplo anteriormente citado apreciamos un reflejo de las emociones de los personajes a partir de una poetización del discurso narrativo mediante la personificación de objetos y la animalización de los personajes. La abuela de la niña está agonizando, apenas puede hablar pero en su lugar la cama “gime” cuando Segundo se sienta sobre ella. Lo que parece ser una advertencia de peligro se intensifica cuando Segundo toma entre sus “zarpas” las “arácnidas manos de la mujer”: una metáfora donde se evoca la fuerza bruta e irracional y un adjetivo subjetivo que contribuye a matizar la fragilidad de la abuela. Finalmente las últimas palabras de la abuela son ofrecidas a su hijo Máximo con el que parece confundir a su hijo Segundo, la reacción de este último es violenta e incontrolable llegando a “aullar” con un “sonido inhumano y feroz” que transmite desde la evocación el estado en el que se encuentra Segundo.

5.2 Las emociones de los personajes también son reflejadas a partir del discurso transpuesto, tanto en estilo indirecto como en estilo indirecto libre, como ya hemos analizado anteriormente, subrayando la importancia de ese estilo híbrido entre el estilo indirecto y el estilo indirecto libre a partir del hipérbaton.

Otro factor relevante en lo que a estilo indirecto se refiere como modo de reflejar el psiquismo de los personajes se encontraría relacionado con la información limitada de la niña protagonista y su dificultad para penetrar en la psique de los personajes y especialmente resistente, como ya hemos analizado, en el caso de su abuela. Sin embargo Airelai parece tener la capacidad de adivinar los pensamientos de esta mujer con la que ha pasado gran parte de su vida y suplir las limitaciones de la voz narradora de la niña protagonista a la que descubre, por medio del estilo indirecto, tanto a ella como al lector, los pensamientos de la anciana. Convirtiendo a esta instancia narrativa en un complementario de información y ofreciéndole el discurso narrativo, incluso, una mayor autoridad sobre el discurso narrativo que a la propia protagonista.

La abuela nunca se podía marchar de los sitios que le gustaban. Mientras los demás paseábamos, investigábamos y descubríamos, ella siempre se quedaba pegada a la primera piedra, ávida y absorta. Decía Airelai que eso era porque no podía soportar la pérdida de los momentos hermosos; y que, cada vez que abandonaba un paisaje que la emocionaba, se sentía un poco más cerca de su muerte. (Montero, 1999: 95)

5.3 Otra de las estrategias con las que se refleja el psiquismo de los personajes consiste en el discurso restituido, a través de un estilo directo en el que, en ocasiones, se introducen expresiones de matiz con las que se guía al lector hacia el estado de ánimo con el que los personajes dialogan.

–Buenos días –dijo el Portugués suave y melifluo–: ¿Está Segundo?
Amanda negó con la cabeza.
–Bueno –dijo el Hombre Tiburón, enseñando los dientes amarillos–. Pues nos quedaremos a esperarle.
[...]
–No... no va a venir –musitó.
–¿Has oído, Portugués? –ironizó el Hombre Tiburón-. Dice que Segundo no va a venir.
(Montero, 1999: 89)

En el ejemplo anterior nos encontramos con ese obsesivo autorreferente textual sobre el dinero perdido en el primer incendio y la llegada de El Portugués y el Hombre Tiburón a casa de la niña en busca de ese dinero.

Es habitual que los pensamientos de los personajes sean reflejados a través de las voces intradiegticas de los personajes por medio de múltiples intervenciones dialogadas, una representación mimética en el que el discurso narrativo deja escuchar las voces de otros personajes de manera directa. Y que, en ocasiones, por su extensión y altas cotas de intimidad podrían incluso llegar a identificarse con un discurso inmediato próximo al monólogo, como ya hemos analizado en el caso de doña Bárbara o el de Airelai.

También, y para concluir con este punto, existe el recurso de la inserción de relatos metadiegticos ya analizado.

Bella y Oscura es, como venimos señalando, una obra de tintes autobiográficos, la narración retrospectiva de un yo autobiográfico. Sin embargo, y como ya hemos apreciado, se torna complicado discernir, por la alteración de la linealidad temporal y el uso de elipsis que generan cierta confusión, el tiempo concreto que dura ese *flash-back* que sabemos comienza en “una fría tarde de abril” (Montero, 1999: 7) y concluye con la

inserción del relato metadieético de Chico que se lo relata a la niña estando juntos y solos “en la casa nueva mientras el invierno se apretaba detrás de los cristales” (Montero, 1999: 196), ofreciéndonos el discurso narrativo de manera explícita una sensación de temporalidad cíclica así como pistas para dudar de que se traten de estaciones pertinentes a un año común. Coherente el texto, por otro lado, con esa imprecisión que supone la memoria y esas “lagunas” insalvables sobre el acto de recordar o inventar. Subrayando esa dicotomía historia/ficción que se diluye y confunde en la autobiografía en general y, muy especialmente, en la novela lírica de autoformación y la obra que nos ocupa.

El discurso narrativo genera una atmósfera invernal en la agonía y posterior muerte de doña Bárbara.

–Qué tiempo hace fuera...

–Nieva –mentía la enana–. El día es opaco y luminoso, sin viento, y los copos caen lentamente. Todo está blanco y blando, muy bonito. Y hay en el aire un silencio y una paz que invitan al sueño. (Montero, 1999: 147)

Observemos, en todo caso, que la recreación de esta atmósfera no implica necesariamente la llegada del invierno porque Airelai, señala la niña protagonista, “miente”. El motivo de esta mentira reside en que la enana “adivinaba lo que quería la abuela” y “le describía la vida tal y como ésta seguía siendo, torrencial e impávida, al otro lado de las ventanas y de la agonía.” (Montero, 1999: 145) Es este el motivo, complacer los deseos de doña Bárbara, por el que la enana inventa paisajes imaginarios y más poetizados de los que, en realidad, la familia puede apreciar a través de la ventana porque, como indica la niña protagonista, “a nuestro patio no se asomaban los cambios de estación, así que daba lo mismo decir una cosa u otra.” (Montero, 1999: 146)

En todo caso, y aun tomando como cierta la hipótesis de que fuera invierno, la llegada de Máximo, el padre de la niña y la explosión de la maleta-bomba con la consecuente muerte de Máximo y Airelai acontece con posterioridad, y será “mucho después” de todos estos acontecimientos cuando Chico insertará su relato metadieético: “luego, mucho después de que mi padre muriera y de que todo acabara.” (Montero, 1999: 196) ¿Cuánto tiempo supone “mucho después”? ¿Cabe pensar que todos estos hechos suceden en un invierno referido al mismo año o en un invierno referido a años

diferentes? Y en caso de que sea un invierno pertinente a años diferentes, ¿de cuánto tiempo estamos hablando? El discurso narrativo, en todo caso, no le ofrece al lector datos suficientes para resolver esta incógnita quedando impreciso el periodo real de la autobiografía.

En la obra que nos ocupa, ya lo hemos analizado, a pesar de que la acción no desaparece por completo y es propia de la novela picaresca o novela policiaca con la que esta novela lírica de autoformación posee ciertos vínculos, existe una dominante voluntad de indagación psicológica y un propósito de autoconocimiento intensificado en ese desdoblamiento apreciado entre la conciencia de la narradora que ya ha recorrido el viaje y el de la niña protagonista todavía en viaje. Un desdoblamiento, una escisión que, a diferencia de otras obras autobiográficas, nunca llega al reencuentro generando una sensación de frustración o circularidad asfixiante.

Son varias las estrategias a través de las cuales el discurso narrativo tiende a suscitar la impresión de reencuentro irresoluto entre las instancias narrativas referidas a la niña protagonista en viaje y la voz narradora que ya ha recorrido el viaje y todas ellas se encuentran relacionadas, de algún modo, con esta confusión temporal que estamos analizando.

En primer lugar nos encontramos con esta imprecisión temporal ya señalada que nos impide identificar la edad de la niña protagonista en el momento en el que concluye la narración y el de la edad de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje. Genette, lo hemos visto en análisis anteriores, entiende que a través de la temporalidad lineal, disminuye progresivamente la distancia que separa el tiempo del recuerdo del momento de la narración hasta el reencuentro de las dos instancias narrativas, como si fuera esa linealidad temporal la vía a través de la cual el relato conduce a su protagonista hasta el punto en el que lo espera el narrador. En la obra que nos ocupa y gracias a que la acción no desaparece por completo, el lector puede construir una cierta coherencia cronológica con respecto a los acontecimientos que, sin embargo, queda irresoluta de manera determinante por los datos ambiguos y las dilatadas elipsis ya señaladas que dificultan el reencuentro a partir de esa alteración en la temporalidad lineal a la que Genette se refiere.

En segundo lugar nos encontraríamos con esa incapacidad reconocida de manera explícita por la voz narradora que ya ha recorrido el viaje de resolver esas “lagunas memorísticas” y que parecen dificultarle el reencuentro con su pasado, es decir, la dificultad de recorrer una temporalidad lineal en sentido inverso y, por tanto, los obstáculos para reencontrarse con las emociones experimentadas por la niña protagonista en viaje, construyendo un relato en que le es complicado discernir si “rememora o inventa”. Apreciamos en todo caso, la importancia que cobra la confusión temporal con respecto al acto de recordar.

En tercer lugar, esta imprecisión temporal que dificulta la concurrencia de voces, se encuentra subrayada por la analepsis con la que concluye la obra:

Lo hemos analizado, el relato metadieético introducido por Chico supone una explicación crucial para el lector a la hora de identificar prolepsis con carácter de señuelo o esbozo que aparecen a lo largo de la obra y encajar las piezas que la dotarán de sentido. Uno de esos esbozos o gérmenes que el lector será capaz de esclarecer aparece en un momento de clímax de la obra en el que la niña protagonista llamada a la aventura por aburrimiento, “No es que pensara encontrar nada especial allí, sino que me aburría” (Montero, 1999: 127), decide bajar al club, al camerino de la enana y meterse en su cama baúl. Baba, en soledad y secreto, se introduce en ese espacio donde duerme la enana Airelai, admitiendo que “no encajaba del todo” (Montero, 1999: 129) dentro de la estrechez de ese espacio, pero de todos modos, sintiéndose protegida en ese interior descrito como un lugar “cálido y rosado” y de “una cualidad carnal y dulce” (Montero, 1999: 129) en el que a través de la connotación no pasa desapercibido su valor simbólico próximo a las “fantasías intrauterinas”, un *regressus ad uterum* acogedor en el que se produce una simbiosis similar a los rituales primigenios de devoración a partir del cual el neófito ingiere y participa de la energía de su maestra y donde se percibe el estado embrionario en el que se encuentra Baba transformándose en Airelai: “yo era una enana, pequeña, muy pequeña; y sabía que nada malo podría sucederme mientras me mantuviese dentro de esa penumbra circular, de ese aire tibio y nutritivo.” (Montero, 1999: 129) Un espacio-refugio al que la niña llega por aburrimiento y en el que nacerá al descubrimiento observando, desde una posición de yo testigo, la llegada de Segundo y con él esa sensación de riesgo que promete la aventura “sólo tenerlo tan cerca, brutal y

ceñudo, me congeló la sangre.” (Montero, 1999: 129) Segundo extrae de un armario una maleta “llena de billetes, muchos, muchísimos más billetes que los que traía la enana cuando salía por las noches.” (Montero, 1999: 129) Desvelándose así uno de los misterios que envuelve a la familia y cuya importancia se encuentra subrayada por la obsesiva autorreferencia textual ya señalada. Sin embargo, no será este el único conocimiento que la niña adquiriera en ese estado tan próximo al embrionario:

Sacó Segundo cuidadosamente todos los fajos y cuando la maleta estuvo vacía manipuló en su interior y extrajo un panel, dejando al descubierto un doble fondo. Allí había algo fino y rectangular, semejante a una tableta de chocolate, sólo que de color azul y aspecto gomoso. Segundo cogió la tableta y, con ayuda de un destornillador, enganchó unos cables y unas piezas oscuras al plástico azulado, atornillándolo todo después con gran cuidado a la maleta. Cubrió el artilugio con el fondo falso y el fondo con los fajos de billetes, cerró la tapa y echó los pestillos... (Montero, 1999: 130)

Por sus descripciones la niña parece no ofrecerle un sentido concreto a ese “artilugio” y es posible que el lector tampoco sea capaz de alcanzar el sentido de esta prolepsis crucial, de este germen que el lector identificará definitivamente en el relato metadieético de Chico cuando él explica la explosión del avión en el que iban Máximo y Airelai: “Está claro que fue cosa de la maleta, o sea, de la bomba que tenía la maleta.” (Montero, 1999: 199)

El relato metadieético insertado por Chico supone una versión de lógica realista en la que queda reflejada la naturaleza de esa “traición de la enana” (Montero, 1999: 7), prolepsis con carácter de predestinación que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje muestra conocer y refleja en la primera línea con la que se abre la obra. Sin embargo, y por la omisión por parte del discurso narrativo acerca de los conocimientos adquiridos por la niña protagonista durante la señalada dilatada elipsis, el lector desconoce si el descubrimiento que supone el relato metadieético insertado por Chico es común y al unísono entre la niña protagonista y el lector, como por otra parte viene siendo constante a lo largo de la obra. Junto a la omisión señalada que supone la elipsis temporal se le añade la omisión de la voz narradora tanto de la niña protagonista en viaje como el de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje. Una ausencia, como ya hemos mencionado anteriormente, que silencia de manera “sonora” las emociones tanto de la niña protagonista en viaje como el de la voz narradora que ya ha realizado el viaje ante el descubrimiento de esta traición. Una ausencia de las dos instancias narrativas

que, por otra parte, contribuyen a la dificultad de reencuentro y subrayan la sensación de escisión.

Lejos de ofrecer el discurso narrativo la reacción de la niña protagonista o el de la voz narradora que ya ha recorrido el viaje ante el descubrimiento, inserta una analepsis en la que retoma el momento en el que la niña protagonista espera en la fuente a que su padre termine esos asuntos que debe resolver y regrese. Una retrospectiva que ofrece la perspectiva poetizada y de lógica infantil, ya señalada anteriormente, de la niña protagonista que se encuentra en viaje y que interpreta la explosión del avión como la visión de la llegada de su Estrella. Y, lo más interesante como justificación del reencuentro irresoluto de las dos instancias que estamos analizando, la obra concluye con la insistente espera de la niña protagonista de la llegada de su padre. “Tanta vida por delante, y toda mía. Y así, tranquila al fin, regresé al áspero borde del estanque y me senté a esperar que volviera mi padre.” (Montero, 1999: 204) Impidiendo el discurso narrativo el reencuentro con la voz narradora que ya ha recorrido el viaje y dejando suspenso a la niña protagonista en viaje en una ingenua e infantil interpretación del mundo que la circunda.

Una estrategia discursiva que en primer lugar, subraya la escisión y el reencuentro frustrado de las dos instancias narrativas; en segundo lugar contribuye a intensificar, como ya hemos señalado anteriormente, un efecto de simultaneidad en la versión de lógica realista de Chico y la versión de lógica infantil de la niña protagonista que el discurso narrativo no resuelve de manera definitiva, convirtiéndolo en un final abierto cuya responsabilidad interpretativa recae en el lector como viene siendo común en la novela lírica de autoformación y, en tercer lugar, y también un punto común a la novela de autoformación como novelas de inicio, el discurso narrativo subraya el momento crucial del despertar de la conciencia de la niña protagonista interrumpiendo su voz en el momento del descubrimiento de naturaleza tendente a la anagnórisis y sin revelarnos información posterior a través de su voz a partir de esta revelación última. De entre los muchos misterios resueltos por la niña protagonista concernientes a su ámbito familiar a lo largo de la novela, el discurso narrativo nos subraya como crucial más significativo el último de ellos, tendente a la anagnórisis y subrayado por el discurso narrativo con la

interrupción de la voz narradora. Durante toda la obra aparece la obsesiva constante autorreferencia sobre la espera de la niña de Máximo, su padre.

Un día doña Bárbara cogió ese retrato, me lo enseñó y me dijo: “Este es Máximo, tu padre.” “¿Dónde está?”, me arriesgué a preguntar. Y ella tan sólo contestó: “Volverá. Yo sé que volverá.” Y desde entonces tuve la absoluta seguridad de que mi padre vendría, antes o después, para buscarme. (Montero, 1999: 30)

Una obsesión, la espera del padre, que se encuentra relacionada con la llegada de la Estrella profetizada por Airelai y que la niña vincula a encuentros conectados a la salvación y a cambios positivos que la llevarán a la felicidad. “Nunca dudé del regreso de mi padre; sabía que algún día llegaría inevitablemente, del mismo modo que llegaría la Estrella, nuestra Estrella luminosa de los buenos tiempos.” (Montero, 1999: 149)

Aunque ciertos sueños, prolepsis de carácter profético y estrategia discursiva relacionada con el psicoanálisis, parecen enturbiar esta deseada espera: “pero temía que no me reconociera, que pasara delante de mí sin siquiera mirarme, como si él fuera ciego y yo invisible. Y a veces lo soñaba: soñaba que mi padre cruzaba a través de mí inadvertidamente.” (Montero, 1999: 149-150) José Antonio Marina nos advierte sobre las relaciones que pueden establecerse entre la esperanza y el miedo como pasiones de la incertidumbre que generan inquietud e indecisión. Y entiende la esperanza como “una alegría inconstante [...] surgida de la imagen de una cosa futura o pretérita, de cuya realización dudamos” (Marina, 2007: 40), relacionada con el miedo por ser esta una pasión de “tristeza inconstante, surgida también de una imagen dudosa.” (Marina, 2007: 40)

La necesidad de reconciliación con el padre es explícita y la niña protagonista espera durante toda la obra el reencuentro con su padre, una estrategia más que marca el deseo de regreso hacia el origen de la novela lírica de autoformación. Ese esperado reencuentro, efectivamente, se produce aunque como profetizaban sus sueños, de forma fugaz y, sin embargo, suficiente para descubrirle su identidad y que se produzca la anagnórisis. “Baba” es una palabra que ha acompañado a la heroína desde la infancia y a la que recurre, como por invocación, cada vez que se siente en peligro. Una palabra talismán que nos remite al hipotexto de los conjuros u oraciones donde la palabra adquiere connotaciones mágicas y capacidad transformadora, regresando no sólo al

origen mítico de la palabra sino también al origen de un habla infantil que recuerda a los primeros balbuceos y que supone una regresión, nuevamente una estrategia cercana al psicoanálisis. La regresión a una infancia ulterior y una memoria olvida, confesando ella misma que desconoce su verdadero significado. “*Baba*, mi palabra secreta, que venía de las profundidades de mi infancia y cuyo significado, si es que tenía alguno, no recordaba.” (Montero, 1999: 30).

Al comienzo del relato, cuando Amanda va a recoger a la niña protagonista a la estación, le preguntará: “–Hola... Eres tú, ¿verdad? No supe qué contestar.” (Montero, 1999: 8) Observemos que la niña protagonista tiene ciertas dudas acerca de si es o no es ella, es decir, acerca de su identidad. Un fragmento de nuevo de relación intertextual con el ya mencionado episodio de *Alicia en el País de las Maravillas* y también en relación al padre ya señalado anteriormente. “–¿Quién eres tú? –dijo la Oruga. No era ésta una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia replicó con cierta timidez: “Pues... pues creo que en este momento no lo sé, señora...” (Carrol, 1999: 65)

Retomando el reencuentro entre Máximo y la niña protagonista este repetirá la misma pregunta formulada por su cuñada Amanda, pero en esta ocasión, será el mismo quien le dé respuesta y será esta respuesta la que suponga la recuperación de la memoria olvidada en el origen de esa palabra: “–Eres tú, ¿verdad? –musitó suavemente-. Tú tienes que ser *Baba*.” (Montero, 1999: 192)

La importancia de este momento crucial se encuentra subrayado por estrategias discursivas similares a las encontradas en el momento, ya señalado, en el que la niña protagonista descubre el motivo de la muerte de su madre, en ese primer incendio ya señalado, aunque estas estrategias discursivas, en el caso que nos ocupa, cobran una mayor gradación en relación a la indagación en el inconsciente: la obsesiva autorreferencia textual, la atmósfera onírica provocada en el inicio de este episodio en el que la niña se encuentra sentada en el estanque de la fuente, “después de comer, a la hora de la siesta, cuando el sol pesaba y el Barrio dormía. Estaba allí yo sola, perezosa; nada se movía en esa hora quieta...” (Montero, 1999: 190) y cuya atmósfera se encuentra intensificada por la emoción de espejismo o aparición que el discurso narrativo tiende a producir:

Medio adormilada, deslumbrada de luz, lo vi aparecer ahí abajo, al final de la calle vacía; todo el tenía un color azulado y brumoso porque estaba en el lado de la sombra, y el sol, que se hincaba en el empedrado un metro más allá, era demasiado cegador. (Montero, 1999: 190)

Así como la intertextualidad referida al hipotexto de *Alicia en el País de las Maravillas* o la repetición sintáctica en la interrogación: “Eres tú, ¿verdad?”

De igual modo, la tendencia del discurso narrativo hacia el monólogo interior tras el descubrimiento se evidencia, el discurso también se poetiza en esta ocasión, a partir de la personificación que se establece entre el orden del universo y el del cuerpo humano, llegando a hacerse extensible la identidad de Baba con el de la humanidad. Aunque en el caso que nos ocupa la gradación aumenta por la extensión del mismo y porque esta experiencia le lleva a alcanzar la ansiada felicidad de la infancia llegando a cotas de epifanía, aunque similares, mayores que en el momento que descubre la muerte de su madre.

Se apagó y encendió el sol y el universo crujió con gran estruendo en mi cabeza, recolocándose como se recoloca, con un doloros tirón, un hueso dislocado. Vi rostros que no sabía que conocía, y una risa de dientes blancos que tintineaba en mi oreja. Habitaciones luminosas, una colcha de flores, una mano de mujer haciéndome cosquillas. Olí un olor tibio y único, el olor de los besos y el cobijo. Recordé por un instante que había sido feliz y volví a perder de inmediato ese recuerdo. Me hubiera echado a llorar desconsoladamente, pero no quería que mi padre me creyera una quejica. (Montero, 1999: 192)

Baba, un signo de significado oculto que conduce al misterio, al silencio, a “un tránsito que habrá de ser hacia el sentido.” (Blesa, 2010: 14) y que una vez alcanzado genera felicidad, aunque efímera: “Recordé por un instante que había sido feliz y volví a perder de inmediato ese recuerdo.” Y es ese carácter efímero del reencuentro con el pasado, con la memoria, con el origen, con el sentido y la conciencia también un aspecto que contribuye a esa fusión irresoluta entre la voz narradora en viaje y la voz narradora que ya ha recorrido el viaje. Una constante dualidad inmanente a la percepción de la realidad sobre la que gira la tesis de esta obra, así como la importancia de la palabra en la indagación y construcción de la identidad, tema que retomaremos más adelante. Ya lo hemos mencionado, los *Bildungsromane* son novelas de final abierto, dejando una vez más evidenciar la relatividad de la verdad y un viaje de autodescubrimiento, hacia una identidad siempre en constante formación. Final feliz, ¿para quién? –se pregunta

Rodríguez Fontela. “¿para el lector?, ¿para el autor?, ¿para la protagonista? ¿Qué pautas rigen tales valoraciones?” (Rodríguez Fontela, 1996: 73)

Las identidades de la protagonista parecen fluctuar en constantes encuentros y desencuentros que le dejan al lector una cierta frustración, fragmentos de un mismo personaje que tienden a la unidad sin llegar a alcanzarla de manera definitiva.

Los ayudantes de la heroína.

La obra *Bella y Oscura* comienza abriéndose desde un *caos* que parece originado por la dificultad de la niña protagonista, lo hemos observado, para recordar y reorganizar el pasado de su primera infancia. La vida de la protagonista se inicia por el poder que la memoria le confiere y su consecuente capacidad de recordarse, como corresponde a la novela lírica de autoformación, es decir relatarse. Un poder, por otra parte ambiguo como fuente documental, como ya hemos señalado, y por tanto una relación más que lo vincula a la ficción:

Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco, y que de lo anterior tan sólo guardo un puñado de imágenes inconexas y turbias, como difuminadas por el polvo del camino, o quizá oscurecidas por el último túnel que atravesó la locomotora antes de llegar a la parada final. De modo que para mi memoria nació de la negrura de aquel túnel, hija del fragor y del traqueteo, parida por las entrañas de la tierra a un fría tarde de abril y a una estación enorme y desolada. (Montero, 1999: 7)

En este comienzo observamos las sensaciones que la niña experimenta, propias de un nacimiento, en ese viaje que recorre desde un lugar indeterminado, por coherencia textual con probabilidad un orfanato, hasta la llegada a esa estación a la que irá a buscarla su tía Amanda para llevarla con una familia que no recuerda por haber sido separada de ella a una edad muy temprana. La confusión que le supone la memoria olvidada de su primera infancia, significará una constante tendencia de indagación en la misma y una voluntad de regresión a un origen anterior a este “segundo nacimiento” simbólico con el que se inicia la obra. Una regresión generada en la acción de recordar, que como ella misma indica, se encuentra íntimamente unida a la acción de inventar, es decir, narrar. Y narrar conlleva la intención de “organizar el caos”, como ya hemos señalado guiados por reflexiones de Janer. Es esta constante indagación en la

memoria olvidada de la primera infancia de la niña protagonista la que parece impulsar la voluntad de la voz narradora hacia la narración de su relato, apreciemos las confluencias del psicoanálisis en la estrategia de verbalización y retrospectión a las primeras experiencias infantiles y cuyo máximo punto de éxito en esta obra, es decir, de reencuentro y sensación de unidad que ofrece el sentido, podríamos hallarlo en el descubrimiento del significado de la palabra “Baba”, como ya hemos señalado momento de reencuentro incompleto y con un componente efímero que deja un grado de frustración en el final de la obra como objetivo no logrado de manera plena. Una voluntad de regreso al origen propia de los *Bildungsromane* y una pulsión tanática, entendiéndolo como Bardavío como “impulso permanente hacia el origen, hacia la nada.” (Bardavío, 1988: 17)

La palabra, apreciamos entonces, como vehículo indispensable de indagación no sólo en el significado identificativo de manera individual que adquiere la palabra “Baba” para la niña protagonista, sino la palabra que utiliza el propio discurso narrativo como palabra vinculada a lo sagrado en un hipotexto de relaciones con las Sagradas Escritura “por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo...” (Montero, 1999: 7) O en ese inicio, ya señalado, sumario anticipado y fórmula relacionada con el relato homérico, técnica que genera esa intriga de predestinación y que activa el origen mítico de la palabra haciéndose, ese significado identificativo individual, relacionable y extensible al origen de la Historia de la Literatura y el de la humanidad, característica por otra parte propia del *Bildungsroman*. Una palabra que se desvía de significados directos y se torna experiencia poética y recorrido personal hacia el sentido, sustentando una vez más a través de la ambigüedad de la palabra la tesis de esta obra en referencia a la ambivalente interpretación de la realidad. Un caos, por otra parte, que precisamente la palabra logra desdramatizar, en primer lugar por esa capacidad de “organizar el caos” aunque en segundo lugar, y en la obra que nos ocupa, de alguna manera desde su valor simbólico y desviación de significados directos, que si bien puede resultar una experiencia angustiosa y frustrante por otro lado y en último término, deja como responsable de la interpretación a un lector que en cierta medida decide el sentido último de la palabra y, por tanto, el grado de ansiedad de su experiencia lectora.

1. Baba y la llamada a la aventura.

La llamada a la aventura también será dual en el caso que nos ocupa: a la voz narradora que ya ha recorrido el viaje parece moverle hacia la retrospectiva y verbalización de sus primeras experiencias infantiles esa pulsión tanática de regreso al origen con voluntad de comprenderlo y dominarlo, de despertar a la conciencia y “organizar el caos”; se trata de un viaje voluntario. Por otra parte, el viaje que recorre la niña protagonista hacia esa estación donde la recogerá su tía Amanda parece provocado por la voluntad de algún miembro de su familia, probablemente su abuela: “–yo soy doña Bárbara. No te acordarás de mí. Yo soy tu abuela. De ahora en adelante estás a mi cargo y tendrás que hacer todo lo que te diga. ¿Me has entendido? Soy quien manda aquí.” (Montero, 1999: 19). Y aunque este dato no quede resuelto de forma definitiva, en todo caso, la inicial llamada a la aventura de la niña protagonista es provocada por una voluntad ajena.

Son sin embargo varias las aventuras que corre la niña protagonista y a través de varias voces llamada a la aventura. Voluntades ajenas como las ya relacionadas con la figura de su abuela y añadir una nueva aventura: una transgresión a una prohibición explícita donde el despertar sexual también se acentúa de manera explícita, se trata de no adentrarse en la calle Violeta, una prohibición marcada por Airelia, Amanda y la abuela, observemos que la prohibición viene consensuada por las tres mujeres-maestras de la familia.

Previa a esta relevante aventura, subrayado su valor en la información explícita de que se trata de la transgresión a una prohibición a modo de aventura del cuento maravilloso, se advierte una maduración de la propia niña a lo largo de la obra, en primer lugar, a partir de las observaciones de la abuela “La abuela se volvió y me agarró la barbilla con su mano fría y dura. –Has crecido –dictaminó–. Y te ha cambiado la cara” (Montero, 1999: 106), así como las transformaciones sufridas por el *Segundo Fuego* y la muerte de la abuela, circunstancias que influyen en la percepción que la niña tiene de la realidad que la circunda empezando a encontrar “las antiguas prohibiciones, demasiado antiguas”; y en último término esta maduración de la niña protagonista también se encuentra reflejada en un deseo incomprensible para ella que le “escuece” de manera extrema hasta el punto de impedirle conciliar el sueño: “Me faltaba algo, me perseguía algo, me dolía algo. Fueron días tensos y noches angustiosas, las noches y los días de

los últimos tiempos.” (Montero, 1999: 171) Observemos cómo el lenguaje del discurso narrativo adopta connotaciones apocalípticas, “últimos tiempos”, subrayando la inevitable transformación de la niña protagonista. Será por voluntad propia, por aburrimiento: “los días transcurren lentos y pegajosos para el que espera; las horas se adhieren las unas a las otras en un revoltijo sin color...”, por su propio deseo incipiente, por una curiosidad que “me resultaba insoportable” (Montero, 1999: 173) pero también movida por circunstancias ajenas a su voluntad y provocadas por el destino, como ya hemos señalado referentes a la catástrofe que supone el *Segundo Incendio* y la muerte de su abuela, que la llamarán a la aventura y a la búsqueda de un nuevo orden, escapándose de casa y a transgredir la prohibición explícita adentrándose en la calle Violeta.

Airelai, Amanda y la abuela me habían prohibido que la pisara, y no la pisé durante muchas noches. Pero doña Bárbara había muerto, la casa se había quemado, Segundo ni tan siquiera nos miraba. Quiero decir que el mundo había cambiado tanto que las antiguas prohibiciones estaban empezando a parecer demasiado antiguas. (Montero, 1999: 173)

La transgresión supone el descubrimiento de que Airelai vende su cuerpo como modo de supervivencia, ya analizado anteriormente, siendo una revelación que la conmociona de tal modo que, análogamente al descubrimiento de la muerte de su madre, le provoca un desmayo, una pérdida de conciencia que nos remite a esas “muertes simbólicas” de las que se renace ya con otra experiencia, siendo “otro”.

La niña protagonista, hasta este momento, mantenía la falsa hipótesis de que Airelai conseguía el dinero con el que mantener a la familia a través de sus poderes mágicos.

Porque Airelai volvía siempre con dinero, pequeñas montañas de billetes arrugados que dejaba sobre la mesa del cuarto del sofá antes de irse a la cama, y a mí me parecía imposible que alguien pudiera encontrar todo ese dinero en las noches oscuras si no era a través de algún hechizo. Por las mañanas, al levantarnos, Chico y yo corríamos a la mesa a ver si se repetía una vez más el portento, y era como si todos los días fueran Reyes. (Montero, 1999: 69)

Una hipótesis movida por la necesidad, no sólo de la niña protagonista sino el del ser humano en general, de generar sentido. Cuando nuestra información es limitada o insuficiente ante un acontecimiento, frente a nuestra necesidad de generar sentido inventamos explicaciones. Y es así como la niña protagonista desde una lógica infantil o

primitiva construye una justificación de carácter similar a la superstición de lógica primitiva.

Nunca había visto a la enana tan enfadada. Yo estaba mareada, sentía náuseas. Dentro del cuartito, con las cortinas echadas, el aire era de un color violeta incandescente, un aire venenoso e irrespirable. Quise hablar y escuché, ensordecedor, el zumbido eléctrico de los neones. Luego abrí los ojos y estaba en el suelo, con la cara de la enana sobre mí. –Te has desmayado –dijo Airelai con voz tranquila–. Pero no pasa nada. Ya estás bien. (Montero, 1999: 177)

Observemos el carácter de riesgo que se aprecia en la adjetivación de un aire venenoso e irrespirable y la poetización del discurso narrativo tendente al monólogo interior que supone la paradoja de que el aire sea de un color violeta, así como su carácter de connotación sexual o los efectos físicos provocados por el descubrimiento de descoordinación motriz reflejados en la antítesis quise hablar y escuché, el asco de las náuseas y la pérdida de conocimiento. Todo ello estrategias discursivas en las que queda expuesta una sensación desagradable en este despertar sexual vinculado a la decepción de la pérdida de la inocencia que parece acompañar al proceso de maduración que propone esta obra. Podríamos establecer una analogía retomando los pensamientos de la niña protagonista cuando todavía creía en el dinero hechizado por Airelai: “como si todos los días fueran Reyes” y la pérdida de fe en la magia que supone la maduración en este sentido. En relación al despertar sexual como ruptura del mundo imaginario e infantil en el que vive la niña, Beauvoir también reflexiona de manera similar.

convertirse en mujer es romper con el pasado, sin recurso; además, este tránsito es más dramático que ningún otro; no sólo crea una ruptura entre el ayer y el mañana; arranca a la joven del mundo imaginario en el que se desarrollaba una parte de su existencia y la arroja al mundo real. (Beauvoir, 2001: 130)

Con respecto al despertar sexual, citaremos el momento en el que la niña protagonista descubre a Airelai en el escaparate de la calle Violeta: “Se levantó y apoyó un pie sobre la silla; se abrieron los hilos de cristales y asomó un triángulo de carne del color del bronce con una hendidura en la mitad. Era como yo, no tenía vello. El Buga me había despreciado por ser tan pelona...” (Montero, 1999: 176) Observamos la identificación que la niña protagonista siente con la enana en una retrospectiva hacia una de sus primeras experiencias sexuales que podríamos calificar de abuso sexual.

El Buga es un niño del Barrio que se dedica a extorsionar a Chico recaudando sus dulces. Un día que Chico y la niña protagonista se encuentran juntos, el Buga reclama su botín y no lo encuentra suficiente, así que en un acto humillante decide registrar a Chico de manera violenta. La niña protagonista interviene en el conflicto intentando defender a su primo: “–Déjale ya –dije muy bajito. Y enseguida me arrepentí de haber hablado” (Montero, 1999: 34) y el Buga se dirige entonces hacia la niña.

Entonces me levantó las faldas y metió su mano debajo de la braga. Sentí sus dedos durante unos instantes, ásperos y calientes, rebuscando por ahí. Un pellizco. Chillé. El Buga sacó la mano.

–Es una mocosa: no tiene pelos –dijo con voz cargada de desprecio–. Larguémonos de aquí. (Montero, 1999: 34)

Este hecho de abuso sexual como proceso de despertar sexual y concienciación se encuentra reflejado en investigaciones de Ciplijauskaité en las que advierte que “las autoras francesas cuentan con frecuencia la primera experiencia sexual –o el intento de una violación mientras la protagonista es una niña pequeña– como uno de los puntos más importantes del proceso de concienciación.” (Ciplijauskaité, 1994: 61-62)

Advirtamos en todo caso el carácter decepcionante en este proceso de concienciación cuando la primera experiencia sexual se encuentra relacionada con el abuso y, por otro lado, Chico, lejos de agradecerle a su prima la valentía mostrada en su intento por protegerlo, le acusa de entrometida y de no saber nada por ser una chica, subrayándose de este modo la decepción que supone despertar a una conciencia de mujer en una realidad que abusa, humilla y la infravalora. De hecho, la niña protagonista, se queda sin palabras. “–¡No me has ayudado! ¡No quiero que me ayudes! ¡Tú no sabes nada! Eres una chica. Me quedé sin palabras.” (Montero, 1999: 35)

Retomando el momento en que la niña protagonista descubre la falsedad de sus primitivas hipótesis acerca del dinero mágico, advertiremos que lejos de juzgar a Airelai se siente identificada con ella y es en este momento cuando decide contarle su mayor secreto, ese secreto descubierto en un episodio anterior ya señalado, en el que en un impulso tanático de regresión al origen, de *regressus ad uterum*, y de máxima identificación con Airelai decide meterse en su cama-baúl y desde allí, accidentalmente,

es testigo del lugar donde Segundo esconde el dinero supuestamente perdido en el primer incendio.

–Lo tiene Segundo. Una maleta llena. La tiene escondida en el camerino. En el armario de los focos. Hay que sacarlo todo, las baldas y todo, y quitar una madera que hay atrás. Y ahí hay un agujero con la maleta.

–Así que está ahí... –dijo la enana pensativa–. Todo el tiempo tan cerca. (Montero, 1999: 179)

La transferencia de un secreto en el que la niña protagonista omite información relevante, la existencia de un “artilugio” que supondrá la muerte para Airelai y su padre. Una omisión que con toda probabilidad viene provocada por la ignorancia y aunque fuera testigo de su existencia y manipulación, tendría todavía que escuchar la versión de Chico para darle sentido.

La enana, gracias a las confianzas de la niña protagonista y traicionando su confianza, conseguirá superar la prueba que le queda pendiente como heroína de su propia existencia, llegar a la unidad con su ser amado y huir con Máximo y el dinero en un avión que explotará; convirtiéndose la niña en una donante, en una ayudante también ambivalente, en una pieza clave que influye en el fatal desenlace de los acontecimientos de una forma híbrida entre la voluntad propia y ajena: propia en el sentido en que ella decide compartir el secreto y ajena por la ignorancia de una información completa y su imposibilidad de control de las acciones de otros personajes.

Lo estamos analizando, una heroína híbrida impulsada a la aventura por su propia voluntad y, al mismo tiempo, condicionada por el contexto que habita; del mismo modo que emprende aventuras también las sufre, utilizando palabras de Rodríguez Fontela citadas anteriormente, “como un juguete de los hados.” Una heroína que desea construirse a sí misma y ensanchar los límites de su realidad, pero que se encuentra supedita, y como corresponde a la novela lírica de autoformación, a su contexto social, a los espacios que habita, a su realidad inmediata, a su cultura y a su colectividad.

Una heroína a la que el discurso narrativo no la protege de momentos de soledad y angustia, por otra parte naturales en los procesos de transformación. Ya en el inicio de la narración la niña protagonista es, recordémoslo, “parida por las entrañas de la tierra a una fría tarde de abril y a una estación enorme y desolada.” Recordemos también el

hecho de que la primera infancia de la niña protagonista se realiza en absoluta soledad, sin el contacto de ningún miembro de la familia, así como la circunstancia de que sea huérfana de madre y aunque tenga padre, se trata de un padre ausente al que conoce de manera efímera y la abandonará huyendo con el dinero de la familia y junto a su maestra Airelai.

Sin embargo, y aunque sea frecuente que esta heroína habite espacios de soledad lo cierto es que la aventura, en ocasiones, también puede producirse de manera colectiva. Citaremos al respecto la noche en que la abuela y Segundo se ausentan de casa y esta vez, llamada a la aventura por Airelai, es despertada para explorar el mundo guiada por esta maestra y junto a Amanda y Chico. “–Eh, pequeñas marmotas, abrid los ojos y levantaos... Vamos a explorar el mundo un poco.” (Montero, 1999: 49) Así es como comienza un recorrido por la casa familiar en la noche desde una felicidad compartida, “bailamos y saltamos en fila detrás de Airelai de habitación en habitación” (Montero, 1999: 50); en una noche que parece transformar los espacios, ya hemos analizado la voluntad de reflejar dualidad por el discurso narrativo, incluso una dualidad extensible a los lugares que influyen en el carácter del héroe, así como el estado emocional del héroe también es capaz de influir en el espacio. Cuando la autoridad representada por doña Bárbara y la represión desde la violencia representada por Segundo se ausenta del seno familiar, los cuatro héroes se sienten libres y ellos ven transformado este espacio donde ahora, bajo esta nueva emoción y perspectiva, “todo se veía más bonito y más nítido” (Montero, 1999: 50) bajo la luz que arroja la noche y que como Airelai observa a través del estilo directo, “La noche es de las mujeres. Y también de los niños, hasta que se hacen hombres y olvidan quienes son.” (Montero, 1999: 51) Porque Airelai tiene una idea sobre los sexos de división, como se refleja, por analogía, en uno de sus relatos metadieéticos en el que cuenta los orígenes de los seres de su naturaleza como la escisión de una unidad de amantes compuesta por parejas de gigantes y enanos. Un relato metadieético de relaciones intertextuales con *El Banquete* de Platón.

Así surgieron los sexos, como evidencia de nuestra humanidad, esto es, de nuestras limitaciones; como estigma por la mutilación del otro. Y por eso cuando amamos lo hacemos con tanta desesperación, porque nunca podremos poseer ni entender al ser amado como nos poseíamos y entendíamos mutuamente los gigantes y los enanos del Edén. Ya no somos un todo, sino sólo una parte. (Montero, 1999: 188)

Para Airelai el hombre y la mujer poseen características muy diferentes e incomprensibles entre sí, encontrándose condenados a una necesidad de unión siempre irresoluta como la propia existencia vital de la propia Airelai testimonia.

Bailando de habitación en habitación los cuatro héroes llegan a la habitación de la abuela en el que entran “con sigilo, tropezando los unos con los otros, abriendo mucho los ojos para enterarnos de todos los detalles.” (Montero, 1999: 51) Observamos la sensación de clandestinidad en el “sigilo”, así como la ansiedad “tropezando los unos con los otros” y la curiosidad “abriendo mucho los ojos”. En este espacio, donde simbólicamente “duerme” la memoria de su colectividad participarán de un ritual común de connotaciones tribales de devoración a partir del cual los neófitos ingieren y participan de la energía de la maestra en un proceso similar a la simbiosis, un ritual tribal mucho más apreciable en el ya señalado episodio en el que la niña protagonista se introduce en la cama-baúl de Airelia y en el que será, en este ritual que ahora nos ocupa, un ritual colectivo definido explícitamente como tal por el discurso narrativo: “la enana abrió el cajón inferior de la cómoda y sacó la caja cuadrada de las pastas de piñones. Todos cogimos una y, sentándonos en semicírculo en el suelo, la comimos a la vez y a mordisquitos, como si fuera un rito. Debajo de nosotros daba vueltas el mundo.” (Montero, 1999: 52)

El lector sabe, porque así la voz homodiegética de la niña protagonista le informa, que en esos días en los que es llamada por su abuela para conversar con ella en su habitación, resulta habitual que le ofrezca “riquísimas pastas de piñones” (Montero, 1999: 28) Es por tanto, el ritual propuesto por Airelai, abriendo “el cajón inferior de la cómoda”, observemos el valor connotativo de este espacio y extrayendo de él el recuerdo de esos momentos proyectado en “la caja cuadrada de las pastas de piñones” como la colectividad, repitiendo los actos pasados activa la memoria común haciéndola presente y preservándola del olvido.

2. Fluctuación de roles e identificaciones entre diferentes personajes.

Existe, como venimos analizando, una constante fluctuación de roles entre los personajes que conviven en esta obra y que nos lleva a ser compleja la diferenciación nítida entre heroína-ayudante muy ligada a las instancias narrativas que ya hemos

analizado anteriormente así como la multiplicación de maestros con la consecuente pluralidad de perspectivas. Ciplijauskaitė nos detiene, recogiendo apreciaciones de Rousset y Frye en la *trampa narrativa* que supone “una única visión y evaluación posibles” (Ciplijauskaitė, 1994: 206) afirmando que la mujer escritora contemporánea comienza a rechazar esta visión única y siendo *Bella y Oscura* una obra constituida a partir de un mosaico de perspectivas diferentes.

2.1 Doña Bárbara.

Con respecto a doña Bárbara, recordemos que la figura de la abuela simboliza la tradición, figura relacionada con el ayudante del héroe y que se encuentra vinculada al hipotexto de los ritos primitivos de iniciación en los que el maestro acompaña al neófito en su viaje y se trata de un adulto que ha superado con éxito las pruebas de iniciación a su cultura. Su papel es protagónico, ayuda al héroe a construir sentidos y avanzar en una iniciación de autodescubrimiento y él mismo supone un modelo social sin olvidar el hecho de que estos maestros sean femeninos representando una tendencia del discurso narrativo de regreso al origen de la Madre Universal y reflejando tendencias matriarcales dentro de la colectividad muy marcadas en la obra que nos ocupa. De hecho, el discurso narrativo tiende a presentar a doña Bárbara, de manera explícita, como la autoridad máxima dentro de la colectividad familiar que habita la niña protagonista, recordémoslo: “De ahora en adelante estás a mi cargo y tendrás que hacer todo lo que te diga. ¿Me has entendido? Soy quien manda aquí.” (Montero, 1999: 19) Y de hecho, doña Bárbara, como autoridad máxima, le provoca miedo a su nieta, un miedo explícito que la niña protagonista confiesa haber adquirido por herencia de Amanda incluso antes de conocer a su abuela. “Y ellos eran dos: doña Bárbara y Segundo. Amanda temblaba cuando les encontramos, así que yo aprendí a temerlos antes de conocerlos.” (Montero, 1999: 17) La niña protagonista temería a su abuela, inicialmente y siguiendo reflexiones de José Antonio Marina por “Aprendizaje social: por imitación de modelos” (Marina, 2007: 103), incidiendo en la idea de que el temor es una pasión contagiosa que “nos permite hablar de miedos familiares, que aquejan a una familia”. (Marina, 2007: 21) Este miedo se encuentra reflejado ya desde el momento en el que la niña protagonista conoce a su abuela.

Al principio lo único que vi fue una silueta formidable y oscura recortada contra un fondo de fuego; y una mano que empuñaba una vara, y el trueno en las alturas. Me tapé la cara con la sábana; creo que chillé, no estoy segura. Sentí, en un instante de terror infinito, que alguien me agarraba de un hombro y me arrastraba fuera del embozo. Adiviné ante mí, en el contraluz, una nariz ganchuda, unos ojos brillantes, un collar de frías perlas siseando entre encajes. (Montero, 1999: 18)

En este fragmento podemos observar el terror de la niña y su visión subjetiva con respecto a su abuela reflejada a partir de un discurso narrativo poetizado que tiende al monólogo interior. No pasa desapercibido el tono bíblico que adquiere la palabra y con ello, el tipo de autoridad y tradición que representa: la autoridad y tradición institucionalizada e inmóvil, relacionada con la religión católica como modo educativo de esta familia, extensible a una colectividad como es la sociedad española de los 90 todavía existente en nuestros días. Comparando, de manera explícita, el discurso narrativo a doña Bárbara con una Virgen.

Alrededor de su cama, sobre las mesas de noche, brincaban las llamitas de las lamparillas de aceite y se enroscaba el atufante humo de las varas de incienso. Parecía una diosa en su capilla; y por eso la única vez que entré en la vieja iglesia del Barrio creí que el retablo del altar mayor, brillando en la penumbra en oro viejo, con sus velas perfumadas y goteantes, sus claveles y su Virgen en medio, no era sino un homenaje a doña Bárbara, un recuerdo de su poder y su gloria. (Montero, 1999: 28)

Observemos que este tipo de autoridad y, contrariamente a las apreciaciones de Gadamer recogidas en nuestro marco teórico, no tiene que ver con el conocimiento sino con la sumisión. De hecho, la niña protagonista apenas ha sido formada en la religión católica y, desde luego, no la practica: “la única vez que entré en la vieja iglesia del Barrio.” Una autoridad, por tanto, basada en un respeto que procede del miedo adquirido por su colectividad, una tradición también, por tanto, desconocida y distante. Así como desconocida y distante percibe la niña protagonista a su abuela. Como instancia narrativa y a pesar de ser ella la autoridad máxima de la familia y ejercer una importante influencia como matriarca de un clan relacionado con la criminalidad, lo hemos señalado, apenas se deja escuchar aunque irrumpe con cierta frecuencia a través de un monólogo interior incoherente que, intensifica, precisamente esa idea de incompreensión y desconocimiento, esa idea de ser huidizo, un misterio cuyos procesos psicológicos de este personaje son especialmente herméticos e impenetrables para su nieta: “A veces me contaba cosas que yo no entendía” (Montero, 1999: 28). Es sin

embargo Airelai la que parece “adivinar” los pensamientos de la abuela y explicárselos a su nieta, así como al propio lector, a partir del estilo indirecto ya señalado.

Una autoridad que parece proceder de una tradición inmóvil que se niega a la transformación como la misma doña Bárbara se niega a la mortalidad. Ella es la representación simbólica de una autoridad en decadencia y su confrontación yo/mundo consistiría en aceptar su mortalidad al mismo tiempo que, una vez más la dualidad, prolongarse en el tiempo. Y será ella precisamente, ya no tanto como maestra sino como heroína de su propia existencia, una vez transferida la memoria a su colectividad, la que debe enfrentarse al paso del tiempo y aceptar su decadencia y su mortal humanidad luchando, incluso en sus últimos momentos de agonía, por la supervivencia. “doña Bárbara se aferraba convulsamente al barrote picado y jadeaba sin querer ceder terreno en la batalla, apurando la pesadilla de su viaje.” (Montero, 1999: 147) Una batalla de supervivencia, curiosamente, unida íntimamente al agua que, ante su inminente viaje hacia la muerte, quizá como una forma de buscar y capturar el reflejo de una identidad y una conciencia que siente extinguirse, pide agua, recordémoslo: “en ocasiones murmuraba: –Agua. Y lo decía con mucha finura y sentimiento, como quien nombra a una persona amada” (Montero, 1999: 135). Es Airelai la que una vez más interpreta las palabras de la abuela “–Si pudiéramos llevarla al mar, o al menos a un lago –interpretó la enana.” (Montero, 1999: 135) Y es así como su nieta acompaña a su abuela hasta el único lugar con agua que existe en el contexto que habitan, un estanque de agua sucia que, sin embargo, “ella debía de estar reconociendo en su memoria el reflejo líquido del sol, ese chispazo de oro que resbalaba perezosamente, pese a todo, en la superficie gelatinosa, polvorienta y negra del agua podrida.” (Montero, 1999: 137) A doña Bárbara no le importa que el agua se encuentre sucia, “sé que le gustó” (Montero, 1999: 137), nos dice su nieta porque como Ciplijauskaité reflexiona es Narciso quien admira en el agua una imagen perfecta y conclusa, sin embargo “la mujer se mira buscando; el agua que la refleja es movida” (Ciplijauskaité, 1988: 206). De este modo, guiando la niña protagonista a su abuela hasta la fuente se produce una fluctuación de roles, siendo la niña protagonista la que acompaña a su abuela y la ayuda a atenuar la angustia de su viaje hacia la muerte al que doña Bárbara se resiste buscando el reflejo de su identidad y repitiendo su nombre “para no olvidarse de sí misma, para no diluirse en la oscuridad

que la esperaba, como si prefiriera esa agonía de horror y de dolor a una nada quizá dulce y sin memoria.” (Montero, 1999: 146)

Una autoridad, como estamos apreciando, en decadencia y que finalmente llega a su fin por mucho que doña Bárbara se haya resistido a lo largo de la novela. Una autoridad que va debilitándose paulatinamente y que, finalmente, ya no da miedo sino risa. Una risa, en cierto modo tabú siguiendo terminología de Rodari, una risa liberadora que distancia a la niña de la sumisión. “Chico y yo nos echamos a reír, porque la abuela ya no daba miedo, y ahora resultaba graciosa cuando se irritaba. Así que nos reímos, con los brazos en cruz y las bengalas llenando de estrellas nuestras manos.” (Montero, 1999: 135) Observemos en el ejemplo citado la liberación explícita que supone esa “risa tabú” ante la autoridad en la imagen simbólica referente a la alegría y la fiesta que se refleja en “las bengalas llenando de estrellas nuestras manos.”

A pesar de ser una instancia narrativa que apenas deja escucharse, percibimos su relevante importancia a partir del esfuerzo que el discurso narrativo realiza para presentarla como tal a partir de diferentes estregias:

En primer lugar nos encontraríamos con ese sumario en el inicio del relato en el que se recoge una prolepsis anticipatoria que recoge un fragmento de un diálogo mantenido entre abuela y nieta: “Cuando yo nací, me dijo, empezó el mundo.” (Montero, 1999: 7) Un diálogo y una temática que el discurso narrativo irá rescatando en una estrategia de autorreferencia textual.

–Cuando yo nací, comenzó el mundo. De lo cual deduje que había conocido el Diluvio Universal, el Arca de Noé y a los Reyes Magos. La noticia me maravilló, pero a decir verdad no me sorprendió. Doña Bárbara era tan sabia, tan fuerte, tan grande: no era de extrañar que lo hubiera visto todo. (Montero, 1999: 27)

Observemos cómo el discurso narrativo establece una analogía entre el nacimiento de doña Bárbara con el nacimiento de una religión católica a partir de las hipótesis extraídas de una voz narradora de información limitada y de lógica infantil o primitiva. “–Pero cuando usted se muera, abuela, ¿no se va a acabar el mundo? –Claro que se acabará. Pero tú te inventarás un mundo nuevo.” (Montero, 1999: 77) En este ejemplo citado continúa la estrategia de autorreferencia textual advirtiendo la mortalidad de doña

Bárbara y una prolepsis anticipatoria de que su muerte supondrá el comienzo de un nuevo orden íntimamente relacionado con la maduración de la niña protagonista que, como ya hemos apreciado anteriormente, transgrede la prohibición de entrar en la calle Violeta tras la muerte de su abuela cuando, recordémoslo: “las antiguas prohibiciones estaban empezando a parecer demasiado antiguas.” (Montero, 1999: 173) Y ciertamente relacionado con este nuevo orden del Universo y este nuevo mundo que la niña deberá inventar se encuentra análogamente relacionado el momento en el que la niña protagonista descubre su identidad a través del poder de la palabra secreta “Baba”, guiada por el conocimiento que su padre le transfiere: “Se apagó y se encendió el sol y el universo crujió con gran estruendo en mi cabeza, recolocándose como se recoloca, con un doloroso tirón, un hueso dislocado.” (Montero, 1999: 192)

En este sentido, y a partir de las apreciaciones de Gadamer acerca de las bases que sustentan la educación y que recogemos en nuestro marco teórico, nos recuerda que lo transmitido ejerce influencia sobre nosotros, afectando a nuestra acción y nuestro comportamiento. Y así observamos que, aunque la niña protagonista no acepte conocimientos transmitidos de manera razonable, no dejan de estar influyendo sobre su acción, comportamiento y percepción de la realidad, aunque sea para combatirlos.

En segundo lugar y a partir de la humanización que la niña protagonista aprecia en el deterioro de su abuela va perdiéndole el miedo y respetándola ya no tanto en acto de sumisión como de identificación y reconocimiento. “Y entonces pude ver que se trataba tan sólo de una mujer anciana. De mi abuela.” (Montero, 1999: 80) Así como esos momentos de complicidad que se generan a partir de esos diálogos, o más bien monólogos interiores por parte de la abuela en los que la niña se convierte en ese escucha y, en cierto modo, en una fluctuación de roles, y como flujo de la confesión, ayudante de que la misma se produzca, así como receptora de una memoria personal e íntima relacionada con la experiencia vital de su abuela y reduciéndose, en estos momentos de intimidad, las distancias entre nieta y abuela.

No era el sexo, desde luego que no. O no sólo eso. Era saber que él era mi otra parte y que no había nada más que yo precisara, ni agua, ni techo, ni tan siquiera respirar. Y en esas tardes, cuando le deseaba con tanta necesidad y tanto entendimiento, no existía la fealdad, ni la vejez, ni el miedo. [...] Siempre fui mala, menos con él. Siempre fui demasiado grande y torpe, menos con él. Siempre fui egoísta, menos con él. (Montero, 1999: 79)

En el ejemplo citado encontramos la confesión de la abuela sobre el tipo de amor que sintió por su marido, el abuelo de la niña. Un instante de intimidad que se encuentra reflejado por la poetización del discurso narrativo a través de un monólogo que tiende al monólogo interior a partir de ese polisíndeton que subraya la idea de necesidad de unión con el ser amado hasta el punto de prescindir incluso de su vida: “ni agua, ni techo, ni tan siquiera respirar”, así como el paralelismo sintáctico que acentúa la visión de un amor romántico capaz de transformar de forma positiva a los amantes. En realidad existe en este modelo de amor romántico que la abuela le confiere a la niña protagonista un cierto riesgo de caer en uno de los factores masoquistas, como Simone de Beauvoir aprecia, en esa “aceptación femenina de la dependencia erótica.” (Beauvoir, 2001: 152) Aunque como la misma Beauvoir continúa, “el dolor sólo tiene significado masoquista en caso de que se perciba y se desee como la manifestación de una esclavitud.” (Beauvoir, 2001: 153) Y es esta visión de amor romántico, de cierto riesgo masoquista la que también comparte otras de sus maestras, Airelia.

Por él sería capaz de todo: de matar y de traicionar, de mentir y de negarme a mí misma. Siempre fui torpe, menos con él. Siempre fui débil, menos con él. Siempre fui enana, menos con él. Desde que se marchó, vivir es sólo esperar. Un tiempo de tránsito. Un tiempo muerto. (Montero, 1999: 154)

Apreciamos en las estrategias discursivas, como recurso en su voluntad de poetización, un paralelismo sintáctico similar al ejemplo citado con respecto a la abuela, lo que subraya el tipo de amor modelo común que las dos maestras le transfieren a la niña protagonista, al mismo tiempo que fusiona e identifica sus voces en una estrategia de espejo o de eco.

Pero será Amanda, la tercera mujer perteneciente al ámbito familiar de la niña y su tercera maestra aunque mucho más debilitada por el discurso narrativo tanto como instancia narrativa como papel protágónico, acorde con la anulación que sufre por parte de su marido Segundo, un hombre violento que la domina, la que ofrezca un ejemplo testimonial de caída en el masoquismo dentro de lo que en un principio pudo ser germen de este tipo de amor romántico. “Mi madre no quería que me casara con Segundo. Pero era muy guapo. Me casé y se acabó. Yo antes era otra cosa, pero me equivoqué y ya no

hay remedio. No me puedo escapar de él. La vida es así. Se acabó, Airelai.” (Montero, 1999: 65)

Una percepción de la esclavitud sentida desde el dolor en lo que parece ser “un mecanismo de autocastigo” (Beauvoir, 2001: 152), pero que apreciemos, se origina su germen en ese amor romántico modelo de doña Bárbara y Airelia, “era muy guapo”. Un detalle que se acentúa en el episodio en el que Segundo y Amanda bailan en la verbena del Barrio y el discurso narrativo establece una analogía entre ellos y los príncipes y las princesas de los cuentos maravillosos.

Y bailaba Segundo siendo al mismo tiempo repulsivo y hermoso, mientras Amanda le miraba no como quien reconoce, sino como quien recuerda, perdida quizá en las embriaguez de los giros, en el deleite de esos brazos poderosos, en la memoria de otros bailes y de otras noches [...] poco a poco también los vecinos comenzaron a emparejarse y a bailar, como dicen que ocurre en los salones de los palacios de los cuentos, cuando el príncipe y la princesa abren el vals y después todos los invitados les secundan... (Montero, 1999: 112)

Un tipo de amor que Rita, una mujer pragmática, rechaza categóricamente y cuyo comentario didáctico recoge el discurso narrativo de manera directa.

mejor aún que saber dar patadas es tener cabeza. Y pensarse las cosas, y cuidarte las espaldas, y no andarse con pejuguerías románticas. Mira, como norma: si te gusta mucho un hombre es que no te conviene, eso es cosa fija. Y te lo digo yo que sé mucho de esto. Pero, claro, una nunca aprende por la experiencia ajena. Te tienes que haber roto el corazón dos o tres veces para que te entre el seso. (Montero, 1999: 166)

De este modo apreciamos cómo la idea de amor romántico recibe varias perspectivas a través de la multiplicación de maestras, pero siempre bajo un riesgo de caída en el masoquismo que parece derivada de entender el amor como la necesidad de unión de dos fragmentos y no de dos seres completos.

Observamos que en esta obra no se escatiman temas tabú relacionados con el amor erótico, la iniciación sexual o la muerte. Los impulsos tanáticos son reflejados de igual modo que los eróticos y reflejados en varias ocasiones. Acabamos de citar la confesión de la enana cuando, en forma de prolepsis profética relata: “Por él sería capaz de todo: de matar y de traicionar.” Un impulso sádico que le lleva a matar a Segundo que realmente supone una amenaza mortal para Máximo y considerándose ella misma como parte del ser amado, fragmento incompleto sin su mitad, podríamos considerar este

impulso sádico como un impulso implícito de supervivencia. La abuela también refleja impulsos sádicos, un impulso de supervivencia en esta ocasión reflejado en el hecho de protección a su clan, es decir protección de su descendencia y su memoria, no tan extremo como el caso de Airelai dado que en esta ocasión su impulso no llega a las consecuencias fatales de la muerte. La abuela, lo hemos analizado en párrafos anteriores, defiende a su familia con una pistola ante la amenaza del Portugués y el Hombre Tiburón consiguiendo persuadirlos y cuya efectividad se encuentra subrayada por el contraste antagónico que supone Amanda que revoloteaba inútilmente “como una angustiada gorriona que intenta impedir que le roben los huevos de su nido: –Váyanse de aquí... Qué vienen a buscar... Déjenos en paz... Suelte a la niña... Voy a llamar a la policía... –gimoteaba con un hilo de voz. No la hacían ni caso.” (Montero, 1999: 89-90) En Amanda se encontraría representada la figura de la madre, una madre adoptiva para la niña protagonista, simbolizada en el hecho explícito de que es ella la que va a recogerle ese día en que la niña fue “parida por las entrañas de la tierra a una fría tarde de abril y a una estación enorme y desolada”; o también simbolizada en el ejemplo anteriormente citado en el que pretende proteger a la niña y, como viene siendo habitual en esta obra, sus emociones son reflejadas a partir de una animalización del personaje, comparándola el discurso narrativo con una “angustiada gorriona”. Una figura maternal prácticamente omitida con respecto a la función de otras maestras como doña Bárbara o Airelai, excepto por algunas intervenciones que la destacan como mujer anulada e incapaz de tomar las riendas de su vida. Un reflejo de carácter negativo o, siguiendo apreciaciones de Ciplijauskaitė ya señaladas y según recurso de la novela psicoanalítica, una figura negativa en la experiencia iniciática de la heroína en la que se proyectan los miedos de nuestro inconsciente colectivo-individual con la finalidad de materializarnos, verbalizarlos y superarlos. Así, lo que Ciplijauskaitė denomina la técnica del espejo de las generaciones para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina también es una estrategia recogida en esta obra.

En tercer lugar y llegados a este punto, pasaremos a recopilar las estrategias discursivas ya señaladas y añadiremos otras nuevas que llevan a la identificación entre doña Bárbara y Baba en esa fluctuación de roles.

2.1.1 Ambas son voces de cierta instancia narrativa, aunque ya hemos analizado la debilitación, en este sentido, de doña Bárbara debido a sus escasas intervenciones que contribuyen a situarla en la categoría de ser huidizo, conforme a su representación simbólica de autoridad proveniente de una tradición que se respeta más desde la sumisión que desde el conocimiento. De hecho, lo hemos analizado, es Airelai a través de la “adivinación” la que en ocasiones interpreta los pensamientos de doña Bárbara.

2.1.2 Relacionado con la reflexión anterior, ambas son en realidad “seres huidizos”, término inventado por Proust y recogido por Genette para designar a un personaje con “una personalidad misteriosa y ambigua.” (Genette, 1989: 254) En el caso que nos ocupa, existen dificultades para penetrar en la psique de ambos personajes, especialmente relevante en el caso de la nieta es el momento en el que el discurso narrativo interrumpe la aparición de la voz narradora homodiegética omitiendo las emociones que le provocan los descubrimientos que supone el relato metadieгético de Chico ya analizado.

2.1.3 El uso del monólogo interior por parte de las dos instancias narrativas y, en el caso concreto de doña Bárbara como modo de reproducir sus propios pensamientos utilizando una estrategia dialéctica próxima al psicoanálisis en el que, como hemos observado, los papeles entre maestra y ayudante se diluyen y fluctúan. Y a través de los cuales, el discurso narrativo le transfiere a doña Bárbara, y siguiendo reflexiones de Genette citadas en análisis anteriores, la tarea del comentario y del discurso didáctico. Una estrategia más que la muestra como maestra y que le otorga función ideológica como narradora.

Desgraciado aquel que no ha conocido el amor. Esta clase de amor. Ese abismo al que uno se arroja felizmente. Desgraciada la persona que nunca ha sentido, siquiera por un instante, que ella y su pareja eran los dos únicos humanos que jamás habían habitado este planeta. Y desgraciados los que sí se han sentido así alguna vez. Porque lo han vivido y lo han perdido. (Montero, 1999: 80)

2.1.4 Uso de un lenguaje común de connotaciones míticas o sagradas, como en el ejemplo anteriormente citado, en el que podemos apreciar la intertextualidad explícita en el paralelismo sintáctico con un fragmento del Nuevo Testamento en el que se

recogen las bienaventuranzas, transgrediendo el original a partir de la antítesis conceptual establecida entre bienaventurado/desgraciado.

2.1.5 Simbiosis producida en la ya señalada aventura colectiva de exploración del espacio íntimo de la abuela: su habitación.

2.1.6 La repetición de lo semejante, según reflexiones de Freud, “despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos.” (Freud, 1974: 2495) Se trata de la transferencia por parte de doña Bárbara a su nieta de una memoria que, como estamos analizando, decae simbolizada en su propio deterioro: “Y ahora, ahora que ya apenas si soy yo, ahora que ya lo olvido todo...” (Montero, 1999: 80) Doña Bárbara desea preservarse haciendo heredera a su nieta de esta memoria: “Prométeme que te acordarás de mí. Y que dirás mi nombre en voz alta de vez en cuando...” (Montero, 1999: 77) Y para que no la olvide le regala, o más bien le lega un colgante, como estereotipo de una maestra extraída del cuento maravilloso, el día en que aprecia la maduración de su nieta, recordémoslo: “–Has crecido –dictaminó.” Entonces, “Abrió el puño y en su palma refulgió una gota de agua. Era una pequeña esfera de cristal, clara y transparente como el aire” (Montero, 1999: 107) con el objetivo de que no la olvide. “–Póntela. Y llévala siempre. Y acuérdate de mí cuando la lleves.” (Montero, 1999: 107) Ya lo hemos analizado con anterioridad, el padre de la niña protagonista la guía para advertir el significado de su palabra secreta, “Baba” y con este descubrimiento alcanzar el despertar de su conciencia e identidad. Después de este efímero encuentro su padre le tiende una pequeña foto de su abuela y le pide que le espere en el estanque de la fuente donde se ha producido este encuentro, antes de esto Máximo “alargó la mano derecha y tocó delicadamente, con la yema de su dedo índice, la bola de cristal que colgaba por mi cuello. Después subió la mano y pasó el dedo por mi mejilla, en un roce suavísimos. Sonrió ligeramente.” (Montero, 1999: 192) Como si reconociera el objeto protector que la niña protagonista porta. Cuando la niña se queda sola observa la foto que su padre le ha dejado y aprecia una niña que

estaba de pie sobre la arena fina de una playa vacía y a sus espaldas se veía la línea más oscura de un mar espumeante. Miraba de frente la chica y sonreía alegre y orgullosa, envuelta en esa brisa húmeda que debía oler a verano y a peces: las cejas altas, los ojos achinados, la barbilla redonda. Una mano de hielo me apretó el estómago no se parecía a doña Bárbara, sino a mí. La

niña llevaba al cuello una bola de vidrio. Mi bola de vidrio, la que la abuela me había regalado [...] Había una dedicatoria en una esquina, escrita con una tinta un poco corrida y con una letra infantil y redonda: “Para mi querido Papá de su pequeña Baba.” (Montero, 1999: 202)

Observamos en la descripción de esta fotografía el paralelismo, la repetición de lo semejante en el colgante de la niña de la foto y en el nombre que comparten. Baba es la heredera de su abuela, de su nombre y de su memoria. En la repetición encontramos la ruptura de la linealidad temporal y constituye la prueba de que el pasado influye en el presente y en esa repetición de lo semejante también apreciamos lo siniestro y la inermidad ante el hecho de esta influencia. Una sensación de angustia que se puede apreciar en la emoción “una mano de hielo me apretó el estómago” así como el hecho de que ante este descubrimiento la niña se sienta irritada “De repente me irritaba esa niña” (Montero, 1999: 203) y deja caer el retrato en el agua de la fuente del estanque hasta dejarla hundirse como en un intento de escapar de esa repetición y de esa memoria, en un intento que parece tendente a la búsqueda de una conciencia individual. Y, sin embargo, no olvidemos el mar que aparece en esa foto con el valor simbólico que esta imagen contiene por vínculo a lo femenino y al origen de la vida: “el Mar es uno de los símbolos maternos más universales” (Beauvoir, 2000: 230), así como el hecho de que la abuela de la niña deseara “agua” antes de morir y su nieta la llevara a esa fuente donde finaliza esta obra dejando a la niña esperando a su padre sentada “en el áspero borde del estanque” (Montero, 1999: 204) repitiendo el mismo acto que su abuela en los últimos tiempos y ofreciendo con ello el discurso narrativo las apreciaciones de Gadamer en referencia a la autoridad de la memoria y la tradición y su poder de influencia en nuestras acciones y comportamientos, aunque no sea aceptada razonablemente.

2.2 Airelai.

Con respecto a Airelai, recordamos que se trata de la instancia narrativa de mayor importancia exceptuando, naturalmente, la voz homodiegética de la niña protagonista y, junto a doña Bárbara, la maestra de mayor influencia en la niña la cual reconoce que con su llegada, “todo cambió”. (Montero, 1999: 43) Airelai parece proceder de un universo de características épicas y su aparición en el mundo “real” de la niña protagonista, de una dureza extrema por esa marginalidad ya señalada, será un

componente de permeabilidad que contribuya a la debilitación y desdramatización de esa difícil realidad que habita Baba. Teresa Colomer reflexiona en su artículo “Entre la literatura y las pantallas: el auge de la fantasía épica” sobre las formas que tiene la literatura infantil y juvenil de crear universos épicos, encontrando dos posibilidades principales:

Se trata de una ficción situada, o bien en un mundo secundario cerrado, o bien –y esta segunda opción es la que acostumbra a ser la preferida– en mundos que mantienen fronteras con el mundo real y que han permeabilizado sus puntos de contacto, de forma que pueden producirse la irrupción de seres fantásticos en éste o viceversa. (Colomer, 2009: 214)

La diferencia que podría radicar entre estas maestras es que a pesar de que la niña protagonista aprecie el conocimiento de ambas, tanto el de su abuela: “Doña Bárbara era tan sabia, tan fuerte, tan grande: no era de extrañar que lo hubiera visto todo” (Montero, 1999: 27), como el de Airelai: “Todo lo sabía nuestra enana; todo lo había vivido” (Montero, 1999: 55) y sean ambas seres huidizos, en un sentido ya mencionado. Doña Bárbara se acercaría más al concepto de maestra designada por el destino, una educación obligatoria no escogida y Airelia sería una maestra más bien elegida por la propia niña protagonista que ejerce una especial atracción e influencia sobre Baba, capaz de transformar ese espacio-jaula que habita a través de la palabra y la magia que en Airelai cobran una relación íntima siendo la importancia de su instancia narrativa acorde con su propio carácter. “Airelai hablaba mucho. Con ella, y con sus baúles, y sus útiles de magia, y sus trajes bordados de chispas de luz, llegaron sobre todo las palabras...” (Montero, 1999: 55) Airelai viene de un lugar remoto, ha vivido experiencias en diferentes puntos geográficos más allá del ámbito familiar que habita la niña protagonista, es una mujer “rara e inteligente”, según la define Amanda cuando Baba pregunta por ella, su físico la convierte en un ser excepcional y su origen, según sus propios relatos metadieгéticos, la vinculan a una genealogía semi-divina y, en cierto modo, por este origen ligado a lo divino y al caos primigenio, a una memoria anterior al nacimiento de la humanidad, se podría considerar la maestra de mayor autoridad; así como el hecho de que su autoridad no provenga de la sumisión sino de la atracción y el reconocimiento. Una maestra-heroína épica de características extraordinarias, un personaje ambiguo, dual y huidizo. El discurso narrativo también muestra su interés en reflejarla de esta manera siendo la enana el último personaje, miembro de la familia, en

aparecer. La ralentización de su presentación la envuelve en el secreto subrayado por esos esbozos, esas prolepsis anteriores a su aparición que anticipan un carácter misterioso. “Amanda me informó enseguida, nada más aparecer Segundo y doña Bárbara, que todavía faltaba por llegar la enana; y que por eso mi abuela se mostraba algo inquieta.” (Montero, 1999: 20) Las palabras de Amanda, reflejadas a partir del estilo indirecto, informan del dato de que falta un personaje por llegar de físico excepcional y cuya ausencia es capaz de inquietar a la máxima autoridad de la familia. Cuando Baba le pregunta a su tía sobre quién es la enana, esta “no supo o quizá no quiso contestarme” (Montero, 1999: 20). Un silencio sobre Airelai que intensifica la intriga. Y cuando Amanda se limita a calificarla con dos adjetivos a partir del estilo directo: “—Es una persona muy rara, y muy inteligente” (Montero, 1999: 20); se trata de dos adjetivos que contribuyen a identificar a Airelai como un ser excepcional. Y en realidad, la primera aparición de Airelai como instancia narrativa es anterior a su aparición como personaje, dejándose escuchar su voz en la inserción intertextual del género epistolar, lo que una vez más subraya su carácter enigmático. Chico descubre esta carta y la mantiene escondida debajo de su colchón, fuente de documentación acerca de Airelai que sólo compartirá con la niña bajo la condición de que ésta le haga la cama durante un mes, una especie de prueba que tiene que superar Baba antes de poder acceder a esta información y que este hecho le confiere a la lectura de la carta características de aventura, así como el “riesgo de ser descubiertos” y la atmósfera de clandestinidad en la que es leída: “pusimos la lámpara sobre la alfombra, entre nosotros, para que no pudiera verse el resplandor desde el pasillo. Y leí entre susurros esa carta, que fue en realidad la primera historia que supe de Airelai, y que decía así” (Montero, 1999: 21). El hecho de que se trate de una carta de amor escrita por Airelai a un destinatario desconocido, marca una nueva intriga y una prolepsis de función predictiva de autorreferencia textual obsesiva a lo largo de toda la obra referente a la identidad de ese amor por el que Airelai sufre. Una identidad que no se descubrirá hasta el final de la obra en la figura de Máximo, el padre de la niña protagonista y que anticipa la prueba que Airelai, ya no como maestra, sino como heroína de su propia existencia tendrá que superar: llegar a esa ansiada unidad con el ser que ama. Esa será una de las confrontaciones yo/mundo más evidentes de la enana, llegar al reencuentro con un amado que la sociedad ha encarcelado y al que, por lo tanto, no tiene acceso. Una temática que

se encuentra ligada íntimamente a los protagonistas de la *novela griega* que deben recorrer “un camino de pruebas cuyo sufrimiento tendrá como recompensa el reencuentro de los amantes y la felicidad conyugal.” (Rodríguez Fontela, 1999: 120) Una representación literaria que, como la investigadora nos informa recogiendo reflexiones de Carlos García Gual sería “heredera, a través del mito, del sentido último de los rituales iniciáticos” ofreciéndonos “agónicos personajes que intentan hacerse perdonar su condición humana mediante el sufrimiento” (Rodríguez Fontela, 1999: 121), lo que tendría mucho sentido en la obra que nos ocupa teniendo en consideración esa tendencia masoquista que Beauvoir encuentra en la dependencia erótica. Así como el componente sarcástico que supone el hecho de que, efectivamente, Airelai alcance el deseado reencuentro y, sin embargo, ese reencuentro suponga tanto para ella como para su amado, la muerte. Por otro lado, hay que incidir en el hecho de que esta prolepsis predictiva viene ofrecida por el discurso narrativo a partir de la inserción intertextual del género epistolar, acorde con los inicios de una escritura de forma personal característica de la escritura femenina, como hemos señalado en análisis anteriores. Sin olvidar que la epístola también puede tomar la forma de carta didáctica referida a la ética o la religión, como las epístolas del Nuevo Testamento y que en esta epístola que nos ocupa e introduciendo la voz narradora la estructura de un hipotexto de relatos engarzados también nos relata Airelai la historia de su primer maestro, el que la instruyó en el arte del habla y según las palabras de Airelai recogidas por la carta: “lo que hoy llamarían un charlatán de feria”. (Montero, 1999: 22) De este modo, antes de que Airelai aparezca lo hace su palabra, una palabra de connotaciones mágicas, pero no siempre positiva por su capacidad de engaño. Transmitiéndose, una vez más, la tesis de esta obra: la ambivalencia de la realidad defendida desde una dualidad que llega a la palabra, al discurso narrativo y a sus personajes y, muy especialmente, a Airelai, maestra a la que el discurso narrativo le transfiere una gran parte del comentario didáctico y que llega a definir la vida como bella y oscura: “esta vida tan bella y oscura” (Montero, 1999: 155), título de la novela y resumen de la tesis que sustenta. En todo caso, esta obra se alejaría de la novela de tesis por varios motivos, principalmente en cuanto la historia no se dirige a una interpretación unívoca por su tendencia a la ambigüedad, como estamos analizando, aunque paradójicamente, todas estas estrategias tendentes a la ambigüedad no dejen de incidir y defender su propia tesis ideológica. A este respecto llama la

atención, en referencia a técnicas tomadas del psicoanálisis, el hecho en el que Freud nos detiene sobre la importancia de los binomios y, por tanto la antítesis en el mundo de los sueños, regresión por otra parte primitiva de reflejar los pensamientos. Los onirocríticos de la antigüedad, nos dice Freud, “parecen haber aplicado muy ampliamente la hipótesis de que una cosa puede representar en el sueño su antítesis” (Freud, 1984: 225), relacionando el psicoanalista esta particularidad con “el singular descubrimiento de que la práctica indicada de la elaboración del sueño coincide con una peculiaridad de las lenguas más antiguas” (Freud, 1984: 226) en el sentido de que los conceptos nacen por comparación y en la pareja de su antítesis y reflexionando sobre la particularidad de que el ser humano ha conquistado sus conceptos más antiguos y simples “por contraposición a sus contrarios, y sólo paulatinamente ha aprendido a discriminar los dos elementos de la antítesis y a pensar el uno sin necesidad de una comparación consciente con el otro.” (Freud, 1984: 228) Así existe en la raíz de lenguas antiguas el “fenómeno del doble sentido antitético” (Freud, 1984: 229), extrayendo de sus reflexiones un ejemplo que nos resultará esclarecedor si consideramos que en latín, por poner un ejemplo que pueda resultarnos cercano, *altus* significa al mismo tiempo alto y profundo. Un carácter regresivo, por tanto, el hecho de la dualidad de la palabra reflejado en esta obra y así mismo la vida ficcional y por extensión la vida “real”, según nos indica tanto el título de esta novela como la repetición del mismo en los comentarios didácticos de Airelai definida a partir de dos adjetivos de cierto significado antitético: bella y oscura. Una regresión referida a cómo construimos nuestros sueños a partir de un pensamiento primitivo y cómo se conformó el pensamiento a partir del origen de la palabra.

Por otra parte, los relatos engarzados, a través de los cuales Airelai escribe su carta, es una técnica próxima a *Las Mil y una noches*, obra a la que se alude de forma directa en la carta, ya lo hemos analizado, y nos descubre no sólo la técnica utilizada por Airelai en esta carta en concreto sino en toda la obra en general y así como la impresión de caja encerrada en otra caja que esta estructura suscita nos guía hacia la idea de una intriga que se esconde no sólo en los héroes que conforman el relato sino en el propio discurso narrativo. Juego metaficcional que como Gadamer, recogiendo apreciaciones de Martin Heidegger, nos hace detenernos en la relación etimológica que mantienen las palabras verdad y desocultación. “Aletheia significa propiamente desocultación y nos induce a la

reflexión sobre el hecho de que la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento” (Gadamer, 1995: 53). Esta idea coincide plenamente con las teorías de Mircea Eliade cuando nos informa sobre la iniciación de la pubertad, en el mundo primitivo, como un rito de paso que, por encima de todo representa “la revelación de lo sagrado, entendiéndose por sagrado no sólo lo que hoy entendemos por religión, sino todo aquello que conforma la cultura de la tribu.” (Eliade, 2007: 22)

Por otro lado, atendiendo a la particularidad de que sea la niña quien le lea la carta a Chico, hará fluctuar los roles entre Chico y Baba, así como generará la fusión ilusoria de la voz narradora de la niña con la enana.

Como maestra, además de la palabra o, en cierta medida a través de la palabra, les donará a Amanda, Chico y la niña protagonista, la fuerza mágica y transformadora de su Estrella, ese objeto pertinente a un pasado de características mágicas y protectoras como ocurre en el cuento maravilloso: “Ahora tienes mi fuerza. Ahora vosotros tres tenéis mi fortuna. Cuando llegue mi Estrella se cumplirán todos mis deseos. Y yo deseo que los tres seáis felices: tú, Amanda; y tú; y Chico también. Así es que vuestra suerte es ahora mi suerte.” (Montero, 1999: 63)

Y, ciertamente, cuando llega la Estrella sólo sobreviven a ella, paradójicamente, los tres personajes a los que Airelai les donó su Estrella.

La confrontación yo/mundo en Airelai se basa por un lado, ya lo hemos señalado, en la unión con su amado y, por otro lado, en sobrevivir en esa realidad hostil y violenta que comparte con la niña protagonista, pero que para la enana se torna más dura por tratarse de una mujer de apariencia singular. El discurso narrativo nos permite escuchar su voz de manera directa en lo referente a esta percepción: “Sospecho que las enanas atraemos a los tipos crueles, como las luces brillantes a las polillas. Quizá porque les recordamos a los niños, que son sus víctimas predilectas; o porque nos creen frágiles. Pero yo poseo la gracia y soy poderosa. Por eso siempre les he sobrevivido” (Montero, 1999: 119). Apreciamos en la utilización de esos verbos y locuciones modalizantes relativas a la hipótesis un discurso narrativo similar al de la niña protagonista en lo que respecta a su perspectiva de voz narradora de información limitada. También observamos la manera que Airelai ha encontrado como modo de supervivencia: la palabra. “Las palabras crean

mundos, y son capaces de crearme ahora.” (Montero, 1999: 21) Ella, a través de sus relatos metadieéticos, se retrata a sí misma como un ser con poder sobrenatural, tocada por la gracia. Aunque Chico, otro de los maestros de la niña y con una perspectiva mucho más realista y, como él mismo indica, sin capacidad imaginativa, dudará de la utilidad de estos poderes mágicos aún en el caso de que la enana los tuviera: “Y tampoco quiero ser como la enana porque no la entiendo, yo no tengo imaginación porque no tengo tiempo para eso; y además un día vi cómo los chicos del Barrio le tiraban piedras y ella puede que sea una bruja poderosa, pero no hizo otra cosa que correr, y como es tan pequeña corría poco.” (Montero, 1999: 142) En todo caso, Airelai a través de sus relatos metadieéticos introduce la visión didáctica de esta obra, entre otras cosas sobre este tipo de seres:

De modo que cuando os encontréis por el mundo a esos seres singulares de triste apariencia, hombres y mujeres jorobados, o ciegos, o zambos; o bien feos como un demonio, y tullidos, y bizcos, no os creáis por ello que son inferiores y dignos de lástima, porque probablemente están así porque poseen la gracia. (Montero, 1999: 60)

Sin embargo, como novela de tesis se alejaría de esta en el hecho ya analizado de que la historia no se dirige a una interpretación unívoca y, en segundo lugar, en la circunstancia de que son varias las perspectivas de los maestros y también varias las circunstancias que la alejan a Airelai de ser una Mentora fiable, necesaria en la novela de tesis: ya hemos analizado la opinión contraria de otros maestros sobre Airelai, por ejemplo Chico, o sobre su discurso didáctico referente al amor romántico, Rita particularmente; así como el hecho de que Airelai mienta cuando le narra a la abuela sobre la climatología o el hecho de que ella misma confiese fingir: “Yo también finjo en el escenario que es el mago el que sabe los trucos, pero en realidad soy yo la dueña del secreto y de la palabra” (Montero, 1999: 47) y muy especialmente, el hecho de que utilice el secreto que la niña protagonista comparte con ella para huir con su padre. Otro de los aspectos que la debilita como Mentora resulta de la fluctuación de roles entre la niña protagonista y la enana. Hemos señalado la confrontación yo/mundo de Airelai en ese mundo hostil en el que debe sobrevivir y también, de la necesidad de unidad que siente hacia su amado. La ayuda primordial de Baba a Airelai reside en la revelación de su secreto acerca de dónde se esconde el dinero y que, sarcásticamente, resultará suponer la unión con su amado al mismo tiempo que la muerte de ambos.

Efectivamente, Airelai es una heroína híbrida y ambigua, una maestra que esconde un secreto que no se desvelará hasta el final de la historia, un ser ligado al origen por su dominio de la palabra y su capacidad de relatarse, próxima a un caos primigenio que se manifiesta a través de sus características antagónicas y sus desdoblamientos. Una heroína en tránsito entre la novela épica y la picaresca, una diosa que presionada por su contexto social ejerce la prostitución. “La enana había sido diosa, pero ya no lo era. Porque se puede ser dios y luego dejar de serlo [...] No hay nada seguro en este mundo.” (Montero, 1999 81) Airelai, relatándose, del mismo modo que la narración mítica, pretende penetrar en el caos primigenio de su existencia, extensible al de la humanidad, conocerlo y dominarlo, construirse una conciencia donde el concepto de verdad convencional se desvanece: ella es el producto de su propio relato.

Llegados a este punto podemos extraer las estrategias principales que llevan a la identificación entre Baba y la enana en cuanto transacción de roles protagónicos:

2.2.1 Ambas son las dos voces de mayor instancia narrativa. En ocasiones, incluso, Airelai parece superar el dominio del discurso narrativo penetrando y “adivinando” los pensamientos y emociones de ciertos personajes, especialmente los referidos a doña Bárbara frente a esa voz narradora de la niña protagonista de información limitada y escasa experiencia.

2.2.2 En sus relatos metadieéticos Airelai adopta, en ocasiones, la perspectiva de voz narradora homodieética de información limitada o yo testigo, del mismo modo que la niña protagonista.

2.2.3 Ambas voces carecen de fiabilidad y su autoridad se encuentra debilitada por diferentes motivos ya señalados entre los que destacan en referencia a la niña protagonista su perspectiva de voz narradora homodieética de información limitada y su incapacidad para discernir si recuerda o inventa, en el caso de Airelai a estos motivos debería añadirse la circunstancia de que el discurso narrativo recoja explícitamente el hecho de que la enana mienta y finja o el hecho de que oculta información deliberadamente:

Para sobrevivir, siempre es necesario guardar algún secreto. Mantener una parte oculta, que es justamente lo que en verdad eres. Porque nuestra apariencia exterior responde a lo que los

demás conocen de nosotros, pero en realidad somos lo que los otros no saben que somos. Y así, yo soy sobre todo, lo que tú no sabes de mí, del mismo modo que Jack el Destripador era, sobre todo, Jack el Destripador, aunque en el mundo fuera, según dicen, un familiar de la Reina de Inglaterra. (Montero, 1999: 100)

2.2.4 Ambas voces se rememoran y construyen su conciencia a partir de la palabra. Conocemos el pasado de Airelai construido a partir de su rememoración y la inserción de sus relatos metadiegticos cuya vía es, naturalmente, la palabra, del mismo modo que conocemos el pasado de la niña protagonista a partir de la autobiografía cuyo vehículo también es la palabra.

2.2.5 Uso de un lenguaje común ambiguo donde se activa el poder mítico de la palabra en un discurso que en ocasiones tiende al monólogo interior en su grado máximo de subjetivación. La investigadora M^a Cecilia Silva-Díaz reflexiona sobre la adolescencia en su artículo “Entre el escrito y uno mismo: realismo juvenil y construcción de identidades” como “un momento importante de subjetivación en relación con la palabra y el lenguaje.” Y en relación a las preguntas que el adolescente se formula sobre su identidad, continúa la investigadora: “No sorprende que el lenguaje tenga una posición crucial en el cuestionamiento juvenil acerca de la propia existencia, como la tiene en todas las formas de pensamiento”, señalando que “la psicología cognitiva argumentó que el concepto del yo es elaborado lingüísticamente, a través del diálogo con los otros y también a través del diálogo introspectivo” y concluyendo, como en el caso de *Bella y Oscura*, que “la identidad no es unitaria y cognoscible sino que está conformada por distintos discursos tomados del mundo social de los que nos apropiamos para dar forma a la historia que contamos. [...] Nos apropiamos de palabras de otros para reflexionar sobre nuestra existencia y también nos apropiamos de las maneras de expresarla.” (Silva-Díaz, 2009: 187) Un rasgo más que convierte a Airelai en una maestra relevante para la niña protagonista, ya no sólo por la transferencia que el discurso narrativo le ofrece en la tarea de comentario didáctico sino también por la apropiación de la niña protagonista del estilo que adopta su discurso narrativo muy afín al de Airelai.

2.2.6 En relación a la palabra, ambas utilizan la palabra como talismán, en una fase primigenia y oral de la palabra que nos remite al hipotexto de los conjuros o las oraciones donde la palabra adquiere connotaciones mágicas y transformadoras. Es el

caso de la palabra “Baba” de la niña protagonista o el caso de Airelai que, guiada por la niña protagonista esta le muestra donde habita el Portugués y la enana para introducirse en ese espacio marginal y peligroso escribe un conjuro en un papel que dobla y mete en el bolsillo de su pantalón a modo de objeto protector:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S (Montero, 1999: 99).

2.2.7 Íntimamente unido al aspecto mencionado anteriormente, ambas comparten una lectura supersticiosa sobre la realidad circundante desde una lógica infantil o primitiva ya señalada.

2.2.8 Fusión de las voces a partir del estilo indirecto libre, así como el estilo directo ya señalado con aparición de hipérbaton o, algo más debilitada en la fusión aunque en cierta manera presente, la lectura de la carta de Airelai por parte de la niña protagonista a su primo Chico.

2.2.9 Revelación de secretos por ambas partes que suponen una importante influencia en las vidas de ambas.

2.2.10 Simbiosis en el fragmento en el que la niña protagonista se introduce en la cama baúl de Airelai en un *regressus ad uterum* a partir del cual recibe la revelación de unos de los secretos más importantes que encierra la obra: la obsesiva autorreferencia textual acerca de la existencia del dinero y dónde se esconde.

2.2.11 Aspecto físico infantil en el caso de ambas, incluso un cliente de Airelai llega a confundirlas como seres que comparten los mismos rasgos fisiológicos.

–Hoy no, Matías –dijo Airelai suavemente, poniendo la mano en el pecho del hombre.
–¿Cómo que no? ¿Y por qué no? –dijo él con suspicacia.
–Mira, me han venido a visitar, yo no me lo esperaba, esta noche no puedo.
El viejo se volvió y me miró. Guiñó los ojos y se rió.
–¡Pero si sois dos! No sabía que había otra. Mucho mejor, me quedo.
–¡No, Matías! No es como yo, fíjate bien. Es una niña de verdad. (Montero, 1999: 176)

2.2.12 Identificación de ambas en la espera común: “La niña tiene que quedarse aquí, esperando a su padre –dijo la enana lentamente–. Yo cuidaré de ella porque también espero.” (Montero, 1999: 158) Un sentido de la espera que se desdobra y erotiza proyectado en las narraciones contadas por Airelai. El discurso narrativo mantiene al intérprete en la intriga, dilatando el momento de descubrir que Baba y Airelai comparten en su espera, el deseo de reencuentro con el mismo hombre en el que implícita y explícitamente se proyecta la necesidad de regreso al origen como promesa de plenitud y salvación para las dos heroínas y la colectividad que habitan, símbolo de unidad del monomito de Campbell: “va a venir mi padre y nos salvará a todos.” (Montero, 1999: 158)

2.2.13 Ambas seres huidizos por razones ya analizadas.

2.2.14 Llegados a este punto podríamos también establecer vinculaciones identificatorias entre Airelai y doña Bárbara como muestra de lo que ya venimos apreciando, la importancia de la colectividad en la formación de identidad o conciencia individual que no sólo es extensible al caso de la niña protagonista sino a toda la comunidad, siendo toda la comunidad una red de influencias y una transacción de roles protagónicos entre maestros y héroes.

- Ambas son voces de cierta instancia narrativa que, en ocasiones, comparten un estilo discursivo tendente al monólogo interior y una palabra en la que se activa su origen mítico.

- Fusión de las voces a partir del hecho mencionado con anterioridad, así como el hecho ya analizado de que Airelai sea capaz de “adivinar” los pensamientos de doña Bárbara y sean reflejados a partir de un discurso indirecto en el que la enana toma el control de las palabras de la abuela.

- Íntimamente relacionada con la reflexión anterior acerca de la fusión de las voces y como maestras de la niña protagonista, el discurso narrativo les transfiere la tarea de comentario didáctico elevadamente apreciable en el caso de modelo de amor romántico que ambas comparten y reflejado en el discurso narrativo a partir del paralelismo sintáctico y temático ya analizado donde parecen fusionarse y desdoblarse las voces a partir del eco producido en esta repetición.

- Como maestras de la niña protagonista ambas le donan objetos protectores: en el caso de doña Bárbara el colgante ya señalado, en el caso de Airelai la Estrella que traerá la felicidad.
- Impulsos tanáticos explícitos compartidos por ambas.
- Ambas son seres huidizos.

2.3 Chico.

Con respecto a Chico, se trata de la tercera instancia narrativa con mayor autoridad y le ofrecerá a la niña protagonista, del mismo modo que Rita, los conocimientos más prácticos para sobrevivir dentro de la hostil realidad que habitan. Como maestro de la niña protagonista, le ofrece esa carta con la que se presenta la palabra de Airelai antes que su propia aparición como personaje aunque, al mismo tiempo y posteriormente, le hará interrogarse acerca de la utilidad de esos poderes de la enana aun en el caso de que efectivamente los posea. Un maestro pragmático que le interroga a la niña protagonista sobre la existencia y utilidad de la magia, enfrentándola a una creencia de lógica infantil o primitiva en la que corre el peligro de pasividad olvidando el mundo real y sobre lo que Beauvoir también reflexiona del siguiente modo:

La idea de magia es la de una fuerza pasiva; porque está condenada a la pasividad, y sin embargo desea el poder, la adolescente tiene que creer en la magia: la de su cuerpo que reducirá a los hombres bajo su yugo, la del destino en general, que la colmará sin que tenga nada que hacer. En cuanto al mundo real, trata de olvidarlo. (Beauvoir, 2001: 88)

Además de ser Chico uno de los maestros que genere dudas en la niña protagonista acerca de la existencia y utilidad de la magia en el universo que habitan, será de especial relevancia la transferencia de dos conocimientos primordiales subrayados por el discurso narrativo a partir de la autorreferencia textual repetida en dos ocasiones. Chico, a diferencia de la niña, ha vivido en otros Barrios de similares características y, por tanto, porta una experiencia mayor que Baba. La voz narradora homodiegética recoge las lecciones de Chico, en primer lugar, a partir de un estilo ambiguo de tendencia al estilo indirecto libre que parece fusionar ambas voces y el hecho de que la niña haya adoptado como propios los conocimientos adquiridos mediante su primo: "...cuando estábamos sentados en el bordillo, mientras se abrazaba las piernas flaquititas y me

instruía en las reglas del Barrio. Que por lo demás eran sencillas: consistían sobre todo en conocer el lugar que uno ocupaba y en actuar en consecuencia.” (Montero, 1999: 19) Observamos el hecho de que el discurso narrativo recoge el verbo “instruir” como modo de introducir un estilo indirecto en el que la niña controla, selecciona e interpreta los conocimientos que su primo le transfiere aunque la posterior omisión de verbos introductorios del estilo indirecto generan la sensación de un estilo indirecto libre en el que se hubieran fusionado las dos voces. Una lección que se repetirá con cierta insistencia a lo largo de la obra y que como autorreferencia textual volverá a aparecer en uno de los relatos metadieгéticos introducidos por Chico, esta vez a partir de un estilo directo en el que se cede la palabra al niño: “ya te dije que puedes estar más o menos a salvo dentro del Barrio si conoces tu lugar y no te sales de tu sitio.” (Montero, 1999: 139) El segundo conocimiento de relevante importancia tendría relación con su capacidad de invisibilidad ya señalada y vinculada al arte de la ocultación que, por otra parte y según estudios de Mircea Eliade es propio de iniciaciones tribales y ordalías iniciáticas arcaicas en las que “se enviaba al adolescente a la montañas [...] y tenía que sobrevivir durante un año de lo que pudiera robar, guardándose de que nadie lo viese, cualquier novicio que se dejaba ver era castigado.” (Eliade, 2007: 157) Efectivamente, la niña protagonista aprende de estas lecciones y las pone en práctica entre otros momentos y, precisamente, cuando infringe la prohibición acerca de cruzar la calle Violeta: “Yo estaba dispuesta a cumplir todas las reglas, si me los encontraba: a ser humilde y obediente. Pero sobre todo procuraba que nadie me viera. Era pequeña y flaca y sabía cómo escurrirme entre las sombras.” (Montero, 1999: 172)

En su confrontación yo/mundo, Chico parece extraído del hipotexto de la novela picaresca, un héroe con débil autoridad sobre el discurso narrativo, salvo a través de los escasos diálogos que le permiten al lector conocerlo en primera persona y la inserción de los dos relatos metadieгéticos señalados con anterioridad. El viaje heroico de Chico es la supervivencia en un proceso formativo dentro de una educación ambiental relacionada con el hampa y la criminalidad. Chico escapa de su casa intentando huir del espacio-jaula que lo limita, fugarse de una realidad que lo marca y lo condena a un viaje formativo de degradación. Su mayor temor, como le confiesa a su prima, era “salir de nuestra zona. Porque yo aquí soy el rey, quiero decir, el rey de los pequeños. Y sé dónde meterme, y a quién saludar y a quién hay que evitar.” (Montero, 1999: 139) Finalmente,

huye de casa superando el miedo y escapando de un espacio conocido y familiar en el que siente protegido por conocer sus reglas al mismo tiempo que se siente encarcelado y oprimido, movido a la aventura por la necesidad de ensanchar su realidad: “La cosa era poder ser algo, fuera de lo que soy en mi rincón.” (Montero, 1999: 139) Sin embargo, y de manera sarcástica aparece una vez más la fugacidad, la huída de Chico se prolonga durante día y medio, tras el cual es localizado por la policía y devuelto a su origen. Después de este acontecimiento Chico parece aceptar de manera fatalista su destino, “se me daría muy bien ser chantajista.” (Montero, 1999: 143)

Con respecto a la fluctuación de roles que mantiene con la niña protagonista esta, lo hemos analizado, y dado que él no tiene adquirida la competencia lectora, le lee la carta de Airelai, además de contarle lo que acontece en esas visitas que realiza a la habitación de una abuela común a la que él prácticamente no tiene acceso, compartiendo con su primo una memoria que le es negada de manera directa: “Luego, por la noche, Chico me pedía que le contara qué había dicho la abuela. Porque a él doña Bárbara nunca le hacía pasar: parecía ignorarlo casi por completo. A Chico eso le parecía normal, porque nadie le hacía mucho caso.” (Montero, 1999: 28) Así como la ayuda proporcionada por la niña y despreciada por Chico en el fragmento ya analizado en el que Baba pretende defenderlo frente a los niños mafiosos del Barrio.

Llegados a este punto pasamos a resumir las estrategias discursivas a través de las cuales el discurso narrativo manifiesta puntos de identificación entre Chico y la niña protagonista:

2.3.1 Ambas son instancias narrativas de relativa importancia, además de que Chico adopta en sus relatos metadieéticos una voz narradora homodieética y, especialmente en la inserción de su segundo relato, adopta la perspectiva desde el yo testigo. Su discurso, sin embargo, es un discurso más narrativizado que interiorizado, un discurso por otra parte que en ocasiones también utiliza la niña protagonista cuando le interesa marcar la atención en la acción.

2.3.2 Ambos comparten el don de la invisibilidad.

2.3.3 Ambos habitan un contexto social violento, especialmente arduo para ambos por su fragilidad como niños y el abuso que Segundo ejerce sobre ellos golpeándolos físicamente.

2.3.4 En ocasiones, como ya hemos señalado, sus voces parecen fusionarse a partir de esa técnica discursiva similar al estilo indirecto libre.

2.3.5 Finalizaremos este punto señalando la identificación que se establece acerca de Airelai y Chico en referencia a la necesidad de guardar cierta información para sobrevivir en el mundo que habitan: “Como sé tantas cosas, yo aquí soy más fuerte que tú, aunque tú no lo sepas; y soy más fuerte entre otras cosas porque tú no lo sabes.” (Montero, 1999: 139) La transferencia que el discurso narrativo ofrece a ambos en la tarea de comentario didáctico, un conocimiento en el que parecen coincidir y que, precisamente, la niña olvida en el momento en el que comparte con la enana la relevancia de su secreto en referencia al dinero escondido y lo que supondrá la traición de la enana a sus confidencias.

2.4 Otro tipo de identificaciones.

Hay que resaltar que en esta obra, y como ya hemos apuntado, las identificaciones se establecen entre varios de los protagonistas como un mosaico de espejos en lo que parece un intento del discurso narrativo por marcar la importancia de las influencias que aporta la colectividad en la conciencia de sus miembros. Sin embargo, estas identificaciones, lo estamos analizando, no sólo se dan entre los personajes que conforman el discurso narrativo sino incluso en el propio discurso narrativo:

- Existe una clara identificación entre lector y protagonista siendo ambos flujo de la confesión y compartiendo ambos una información limitada y un descubrimiento de secretos que parece desvelarse al unísono.

- El mismo discurso narrativo realiza un esfuerzo evidente por mostrar los pactos que pretende establecer con su intérprete: introducción de elementos metaficcionales referentes a una intertextualidad encontrada en la misma memoria del discurso narrativo a partir de las obsesivas autorreferencias textuales o apariciones de analepsis y prolepsis; intertextualidad encontrada en la memoria de la Literatura y el Arte en

general, referida a la inserción intertextual de otros géneros literarios y diferentes expresiones artísticas y, en último término, y especialmente en la tarea de comentario didáctico que el discurso narrativo le transfiere a Airelai señalar que la transmisión de esos conocimientos acerca de cómo interpretar y leer la vida en ocasiones pueden ser relaciones como el modo de interpretar y leer la propia obra.

Para finalizar con la investigación referida a esta obra resumiremos los datos ya señalados en relación a la confrontación yo/mundo de la niña protagonista que se produce desde diferentes frentes:

- el despertar de la conciencia desde la rememoración como modo de llegar a la identidad. Una identidad, por otra parte, inaprensible por su constante fluctuación y por su imposibilidad de discernimiento entre la rememoración y la invención, lo que supone un ideal utópico de conquista infructuoso.
- importancia de la anagnórisis, íntimamente relacionado a la reflexión anteriormente citada donde la memoria cobra especial relevancia así como la voluntad de regreso al origen que podríamos considerar culminante en la necesidad de reconciliación o reencuentro con el padre. Un reencuentro que se produce de manera efímera y, por tanto, en cierta manera frustrante e inconclusa aunque sin perder de vista la relevante anagnórisis que supone para Baba, tanto en el significado encontrado de esta palabra de sentido protector para ella así como el legado de la foto que le ofrece su padre en el que se aprecia una repetición de ella misma con respecto a su abuela.
- la importancia de la palabra como vehículo para la construcción de la conciencia con la ambigüedad que define la palabra en esta obra y, por tanto, su carácter dual y, una vez más, inaprensible; así como su poder mítico y mágico también dual de fuerzas antitéticas en el sentido de que la magia, en relación con la imaginación, mantiene a la niña en la inacción al mismo tiempo que la proyecta a la acción.
- el despertar de la conciencia en relación íntima con el despertar sexual de cierto carácter decepcionante, como ya hemos analizado, así como el riesgo de caída en el masoquismo en referencia al modelo de amor romántico que propone esta obra, íntimamente en relación con la necesidad de ensanchar la realidad y traspasar un contexto social marginal en el que existen testimonios claros de mujer, como el de

Amanda, y ya en relación a los géneros, de anulación por la caída en este tipo de amor y una dependencia, ya no sólo romántica sino económica con respecto al hombre. “Si bien podemos decir que entre los animales superiores la existencia individual se afirma más imperiosamente en el macho que en la hembra, en la humanidad las posibilidades individuales dependen de la situación económica social.” (Beauvoir, 2000: 98) Aunque también existen testimonios de mujer, como el de la abuela de la niña, en el que ese amor romántico aunque suponga un riesgo, no significa la anulación definitiva y, es más, doña Bárbara representa, como ya hemos analizado, la autoridad máxima dentro de la familia.

Caperucita en Manhattan

Caperucita en Manhattan es una obra escrita por la autora madrileña Carmen Martín Gaité, una parte de su bibliografía incluye novela destinada a un público infantil y juvenil como es el caso de *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* o la propia obra que nos ocupa en esta investigación, editada por primera vez en 1990.

Caperucita en Manhattan se adapta considerablemente al concepto de *Bildungsroman*: nos encontramos con una niña protagonista en busca de una libertad asociada al despertar de la conciencia a través de su necesidad de aventuras o experiencias propias a partir de las cuales construir sentidos personales. La intertextualidad, reflejada ya en el mismo capítulo de esta novela, es el recurso estilístico más destacado y, como Teresa Colomer señala en las investigaciones recogidas en *La formación del lector literario*, una estrategia discursiva innovadora en la literatura infantil y juvenil que se aparta “de los principios de simplicidad literaria y de univocidad moral que la han regido hasta ahora.” (Colomer, 1998: 272) Una intertextualidad que abarca referentes históricos y diversos géneros artísticos: musicales, arquitectónicos, cinematográficos o incluso transgrediendo lo considerado convencionalmente como artísticamente legítimo, incluye alusiones a una literatura marginal en la inserción de elementos del mundo del cómic. Realizando un recorrido transhistórico por la memoria cultural de una colectividad donde se evidencia la voluntad de regreso a los orígenes del mismo discurso narrativo y como corresponde a la novela lírica de autoformación. Teresa Colomer destaca, dentro de la literatura infantil y juvenil, la ausencia de menciones intertextuales al mundo de la televisión o el cómic como una “sanción valorativa que esta selección de referentes tiene en relación a otros tipos de elementos culturales presentes en la vida de los niños, niñas y adolescentes.” (Colomer, 1998: 277)

A la hora de clasificar *Caperucita en Manhattan* es el propio discurso narrativo, a través del recurso de la intertextualidad, el que muestra su voluntad de asociarse a textos vinculados al misterio y la aventura:

1. El discurso narrativo realiza constantes autorreferencias textuales al género de la novela policiaca: Sara, la niña protagonista, transgrediendo la prohibición de sus padres de pernoctar en casa de una vecina, se escapa y recorre sola Manhattan en complicidad

con su abuela Rebeca la cual, como la misma niña le explica a una de las guías que encontrará en este recorrido, miss Lunatic, la espera leyendo novelas policiacas. “Me espera despierta, porque está leyendo una novela policiaca muy interesante. A ella no le dan ni pizca de miedo los parques, baja mucho al de Morningside, y eso que dicen que es tan peligroso.” (Martín Gaité, 2005: 144) Resulta interesante observar la transacción que se produce entre Rebeca y Sara: mientras la abuela lee novelas policiacas, la niña protagonista parece escribirlas o vivirlas por el paralelismo que se establece entre la acción de escribir y vivir en el deseo que Sara le desvela a miss Lunatic, a través del estilo directo, de ser escritora de novelas de misterio cuando sea mayor: “cuando sea mayor quiero escribir novelas de misterio. Esta noche me estoy inspirando muchísimo.” (Carmen Gaité, 2005: 146) Ante la revelación de este deseo y las pertinentes preguntas que Sara le realiza a miss Lunatic para descubrir el modo en que esta accede al interior de la Estatua de la Libertad, su guía le responderá a partir también de un estilo directo: “Creo que efectivamente puedes llegar a escribir novelas policíacas muy estimables.” (Martín Gaité, 2005: 152). Y es que, como Elvira Luengo reflexiona en “Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de *Le Petit Chaperon Rouge* a *Caperucita en Manhattan*”, tanto Sara Allen como su abuela Rebeca son “devoradoras de libros”.

La lectura las diferencia, se elevan del mundo cotidiano a través de la inmersión en la aventura literaria. Reclaman ese espacio poético, su habitación propia y su lugar, en el secreto de la soledad poblada de aventuras, del placer de compartir otras historias. (Luengo, 2011: 108)

2. Junto a la voluntad del discurso narrativo por vincularse al género de misterio o novela policiaca, existen diferentes estrategias en las que se advierte la persistente voluntad por ser asociado al género de la aventura.

2.1 Especialmente relevante a este respecto resulta la asociación directa de la palabra: “aventura” que podemos encontrar reiteradamente en el discurso narrativo, como analizaremos a continuación, destacando el hecho significativo de que esta obra se encuentre dividida en dos partes y que la segunda de sus partes sea titulada de manera explícita como “La aventura”.

2.2 El espacio en el que se desarrolla esta obra es Manhattan y la voz narradora heterodiegética aporta fuentes documentales de material considerado objetivo como es

un atlas geográfico o un mapa que ubican y justifican este espacio como contemporáneo y real.

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío. Está compuesto por diversos distritos, señalados en el mapa callejero con colores diferentes, pero el más conocido de todos es Manhattan, el que impone su ley a los demás y los empequeñe y deslumbra. (Martín Gaité, 2005: 21)

Un mapa de Manhattan es también uno de los regalos que Sara recibe de Aurelio, “un señor que por entonces vivía con la abuela” y al que nunca llegó a conocer personalmente aunque le enviaba regalos por medio de Vivian, la madre de Sara e hija de Rebeca.

Otro regalo que trajo un día la señora Allen de parte de Aurelio fue un plano de Manhattan, incluido dentro de un folleto verde con muchas explicaciones y dibujos. Lo primero que ella entendió, al desplegarlo con ayuda de su padre, y orientada por sus explicaciones, fue que Manhattan era una isla.” (Martín Gaité, 2005: 31)

En los ejemplos anteriormente citados ya podemos apreciar una cierta simbolización de ese espacio contemporáneo y real que evoca, por encontrarse representado en un mapa y ser definido como isla, a un espacio propio del género de aventuras. Una evocación que se irá tornando más nítida a medida que la historia avanza y subrayada en una autorreferencia textual a través de diferentes perspectivas y por el significado directo de la palabra que vincula Manhattan con una “obsesión por conocer”, un lugar donde pasan cosas “raras” y “todas las aventuras”. La voz narradora heterodiegética a partir de una focalización interna en la niña protagonista desvelará que “Conocer Manhattan se había convertido para Sara en una obsesión.” (Martín Gaité, 2005: 45) Sara ingresa sola y de noche en Central Park, observemos la relación de este espacio urbano con la evocación de un bosque, produciéndose en este espacio simbólico de transformación el encuentro con el Dulce Lobo, un rico empresario dedicado a la repostería en cuya misma onomástica ya podemos establecer relaciones intertextuales con el cuento popular de Caperucita. Este rico magnate le pedirá suplicante a Sara un trocito de la tarta de fresa que la niña le lleva a su abuela, objeto de constante autorreferencia textual que incide en su importancia y un motivo intertextual de sencilla relación, de nuevo, con el cuento popular de Caperucita. Una voz narradora heterodiegética en focalización interna en la niña protagonista llegará a la confusión de voces entre la voz narradora y Sara a partir

de un estilo indirecto libre en el que se ofrece la ilusión de la opinión coincidente de que en Manhattan pasan cosas raras. “Era una voz la suya tan suplicante y ansiosa que a Sara le dio pena, y pensó que tal vez pudiera tener hambre, a pesar de su aspecto distinguido. ¡En Manhattan pasan cosas tan raras!” (Carmen Gaité, 2005: 160) La voz narradora heterodiegética, en esta ocasión, en focalización interna en uno de los personajes secundarios, Peter, chófer del Dulce Lobo que guiará en limusina a Sara por Manhattan hasta casa de su abuela, se introduce en la psique de este personaje el cual “piensa” o evoca palabras literales de su hija Edith, reproducidas a partir de un estilo restituido en el que Manhattan, por el significado directo de la palabra, aparece nuevamente como un lugar fértil en aventuras: “Anda, papá, guapo, llévame a Manhattan, que allí es donde pasan todas las aventuras.” (Martín Gaité, 2005: 176) A esta estrategia que desvela la intención del discurso narrativo por ser vinculado al género de la aventura desde el significado directo y unívoco de la palabra que guía al lector sin posibilidad de desvío hacia el sentido, añadiremos en segundo lugar, como estrategia relevante la transferencia del comentario didáctico a miss Lunatic que, también a partir del significado directo de la palabra “aventura”, relaciona *Capercucita en Manhattan* con este género. “–Y no olvides una cosa– le dijo miss Lunatic–. No hay que mirar nunca para atrás. En todo puede surgir una aventura. Pero ante las ansias de la nueva aventura, hay como un miedo por abandonar la anterior. Plántale cara a ese miedo.” (Carmen Gaité, 2005: 154) Un comentario didáctico que se convertirá en autorreferencia textual, en analepsis repetitiva que subraya la importancia del mensaje como tesis de esta obra y contribuye a vincularla al género de aventuras como venimos señalando. Cuando Sara ingresa sola y de noche en Central Park, y poco antes del encuentro con el Dulce Lobo, la voz narradora heterodiegética en focalización interna en la niña protagonista realiza una retrospectiva del comentario didáctico de miss Lunatic introduciéndose en la psique de Sara, reproduciendo sus pensamientos, coincidentes con las palabras textuales de miss Lunatic que son reflejadas a partir de la ilusión de un discurso ambiguo entre el transpuesto y restituido: “Miss Lunatic se lo había dicho: *Nunca mires para atrás*; la pensaba obedecer, seguir siempre con la vista fija en el camino, sin perderse detalle.” (Martín Gaité, 2005: 158) El comentario didáctico transferido a miss Lunatic vuelve a aparecer una vez más en la última parte de la obra cuando Sara escapa de la custodia de Peter e ingresa en Battery Park en un

primer intento frustrado por encontrar esa alcantarilla roja de la que le había hablado miss Lunatic y a través de la cual sería trasladada al interior de la Estatua de la Libertad. La voz narradora heterodiegética, en focalización interna en la niña protagonista, se introduce en su psique y a partir de la analepsis repetitiva señalada refleja el pensamiento de la niña, coincidente con las palabras de miss Lunatic y representadas a partir del discurso transpuesto donde no son reproducidas de manera literal las palabras de esta guía sino integradas al propio discurso, ofreciendo una sensación de apropiación de ese conocimiento. Por otra parte, en esta estrategia discursiva en la que la voz narradora se encuentra en focalización interna penetrando en la psique de la protagonista, se genera una fusión o confusión de voces en las que resulta difícil discernir a cuál de las dos voces pertenecen las opiniones, pensamientos o emociones expuestas, especialmente en el uso del estilo indirecto libre. “Casi no se atrevía a respirar, allí escondida. La verdad es que era una emoción mezclada de miedo. Pero miss Lunatic le había dicho que, frente a las aventuras nuevas, siempre se siente algo de miedo y que no hay más remedio que vencerlo.” (Martín Gaité, 2005: 182) Cabría preguntarse a quién le parece “una emoción mezclada de miedo” y si la interpretación de las palabras de miss Lunatic son propiedad de Sara o propiedad de la voz narradora heterodiegética.

2.3 Una tercera estrategia resulta de la destacable y constante autorreferencia textual a alusiones explícitas a obras propias o apropiadas por la LIJ, apelando a un lector implícito con conocimientos culturales previos como *Caperucita*, *Robinson Crusoe*, *Alicia en el País de las Maravillas* o *El tesoro de la isla* que el discurso narrativo asocia a novelas de aventuras. Sara, como ya señalábamos, recibe regalos de Aurelio “un señor que por entonces vivía con la abuela” y al que nunca llegó a conocer personalmente aunque le enviaba regalos por medio de su madre:

un libro con la historia de Robinson Crusoe al alcance de los niños, otro con la de Alicia en el País de las Maravillas y otro con la de Caperucita Roja. Fueron los tres primeros libros que tuvo Sara, aun antes de saber leer bien. Pero traían unos dibujos tan detallados y tan preciosos que permitían reconocer perfectamente a los personajes e imaginar los paisajes donde iban ocurriendo sus distintas aventuras. Aunque no tan distintas, porque la aventura principal era la de que fueran por el mundo solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres. (Martín Gaité, 2005: 30)

En el ejemplo señalado observamos cómo el discurso narrativo asocia estas obras pertenecientes a la LIJ al género de aventuras, así como extrae el mensaje que debe intrepertarse de las mismas, guiando al lector en estas referencias metaficcionales a relacionar los textos citados con el propio discurso narrativo que nos ocupa e indicándole el camino de experiencia lectora desvelando las fuentes ficcionales de las que parte y es heredero. Las alusiones a estas obras LIJ son constantes autorreferencias textuales tanto en lo concerniente a espacios, temática o personajes de los diferentes hipotextos con los que son relacionados el hipertexto. Por el momento nos detenemos en la aventura como género y la constante autorreferencia textual a esta palabra desde la cual realizar una asociación directa.

Observamos, por todo lo referido con anterioridad, la voluntad del discurso narrativo por ser asociado a la novela policiaca y de aventuras tanto por las constantes alusiones metaficcionales de un cierto valor evocador o simbólico como por el significado directo de la palabra que custodia la experiencia lectora de un lector implícito al que parece ofrecérsele una cierta libertad interpretativa, aunque protegida y dirigida por el significado directo de la palabra y los comentarios didácticos explícitos y reiterativos.

La intriga y la acción son efectivamente buscadas por el discurso narrativo en esta obra, sin embargo existe un cierto lirismo y grado de subjetividad aportado, principalmente, desde dos recursos diferentes:

1. En primer lugar se encontraría la intertextualidad a la que nos venimos refiriendo a través de las cuales el discurso narrativo realiza un camino de regreso hacia su origen desvelando las fuentes ficcionales de las que parte y es heredera, así como las alusiones a diferentes personajes, temas o espacios de diversos hipotextos que activan la memoria del lector y lo incitan a la evocación haciendo de este texto un híbrido entre el realismo y la fantasía: a un universo ficcional que el lector puede reconocer como realista y contemporáneo se le yuxtaponen una gran riqueza de elementos intertextuales asociados a la ficción en un juego de perspectivas que revelan el propio origen ficcional de *Caperucita en Manhattan*, alejándose de ese universo contemporáneo de lógica convencional y vinculándolo a un universo de características asociadas a la LIJ, la novela épica, el cuento popular, el cómic, la música, el cine y diferentes artes.

2. En segundo lugar se encontraría la capacidad de omnisciencia selectiva variable de una voz narradora heterodiegética con posibilidad de focalización interna en diferentes personajes de este mundo ficcional que llega a penetrar en la psique de los mismos y reflejar sus emociones o pensamientos, fusionándose las voces de ambos y generando la ilusión de un discurso inmediato que oscila entre el monólogo narrativizado y el monólogo interior, dependiendo de la importancia de la acción o las emociones del personaje focalizado.

Las voces narradoras.

La voz narradora de *Caperucita en Manhattan*, lo hemos señalado, es una voz narradora heterodiegética omnisciente con un conocimiento que parece absoluto sobre el mundo ficcional que propone y, sin embargo, utiliza diferentes estrategias discursivas en la voluntad de cesión de esa autoridad, de acercarse al lector y distribuir jerarquías por medio de diferentes recursos y el comienzo del relato resulta esclarecedor a este respecto estableciéndose ya la naturaleza de la voz narradora y los pactos que pretende establecer con el lector:

1. Voz narradora heterodiegética omnisciente.

En primer lugar, como voz narradora heterodiegética con dominio absoluto sobre el discurso narrativo y posibilidad de focalización cero, encontraríamos las siguientes estrategias principales:

1.1 El uso de un presente de indicativo que le ofrece al discurso un aspecto de atemporalidad con la misma funcionalidad que el pasado imperfecto típico del cuento maravilloso, imitándolo en la voluntad de recoger “algo externo a toda realidad histórica” y relacionándose con la voz heterodiegética del cuento maravilloso en “ese valor intemporal.” (Genette, 1988: 56)

Vigilando Manhattan [...] hay una isleta con una estatua enorme de metal verdoso que lleva una antorcha en su brazo levantado y a la que vienen a visitar todos los turistas del mundo. (Martín Gaité, 2005: 22)

1.2 La voz narradora heterodiegética ostenta su dominio sobre el espacio ficcional que relata por medio de dos estrategias fundamentales que le ofrecen fiabilidad como narradora:

1.2.1 Al lector implícito parece presuponerle una ignorancia y presumible confusión espacial con respecto al espacio real en el que transcurre la obra: Manhattan. Y la voz narradora se erige como guía fiable, capaz de resolver estas dificultades mediante, lo hemos apuntado con anterioridad, las fuentes documentales que aporta a partir de material considerado “objetivo” y reflejado en un atlas geográfico y un mapa, ofreciéndole el discurso narrativo la transferencia del comentario didáctico con lo que este hecho supone como ostentación de la autoridad sobre el relato:

Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte especial, eso sí. Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. Es un gran parque alargado por donde resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos que flanquean el pastel de espinacas, como un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario. (Martín Gaité, 2005: 21)

1.2.2 En segundo lugar, y en relación al ejemplo anteriormente citado, observamos que esa fiabilidad señalada no sólo se da por las fuentes documentales que aporta, sino por la propia experiencia que parece haber adquirido como habitante de ese espacio que relata. La acción de caminar de noche por Central Park, omitiéndose el sujeto y añadiendo la emoción que provoca, genera la sensación de que la voz narradora heterodiegética relata desde su propia experiencia con el acercamiento a la homodiegeticidad que esta estrategia suscita y sobre la que regresaremos en más adelante: “resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes”. Un recurso con el que al lector se le guía hacia la curiosidad que debe sentir por caminar de noche solo por la ciudad y que se refleja en la comparación que se establece entre los niños que se quedan en casa y “cambian de canal con el mando a distancia y no ven más que gente corriendo que se escapa de algo. Les entra sueño y bostezan.” (Martín Gaité, 2005: 22) y los hipotéticos niños “que son los que más disfrutarían corriendo esa aventura nocturna.” (Martín Gaité, 2005: 22) Encontramos nuevamente el autorreferente

textual por excelencia de esta obra: la aventura, reflejado en el significado directo de la palabra. La aventura como anticipación ya en el inicio de la obra y autorreferente textual obsesivo que subraya su importancia. Una prolepsis del conflicto principal al que se enfrentará Sara, la protagonista de esta novela y con la que el discurso narrativo introduce al lector preparándolo desde la identificación con el deseo compartido y animándolo a la aventura en común.

1.3 La voz narradora heterodiegética, aunque no siempre como demostraremos más adelante, en ocasiones ostenta una omnisciencia absoluta y superior a los personajes que habitan el mundo ficcional propuesto.

Y es cuando la estatua de la Libertad cierra los ojos, les pasa a los niños sin sueño de Brooklyn la antorcha de su vigilia. Pero esto no lo sabe nadie, es un secreto. Tampoco lo sabía Sara Allen, una niña pecosa de diez años que vivía con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro. (Martín Gaité, 2005: 23)

En el ejemplo citado observamos cómo esta voz narradora conoce secretos sobre el espacio ficcional propuesto que son desconocidos para los niños de Brooklyn e incluso para Sara, la protagonista de esta obra; secretos, por otra parte, que la voz narradora comparte exclusivamente con el lector. La funcionalidad de esta estrategia parece una vez más dirigida hacia la provocación de la llamada a la aventura en el lector, persuadiéndolo a través de la confianza que produce la autoridad y estableciéndose vínculos de complicidad que lo sitúan en una posición superior al resto de los personajes de la obra al mismo tiempo que esa llamada a la aventura de la voz narradora heterodiegética se convierte en reto de descubrimiento, envolviéndola en misterio por el significado directo de la palabra “secreto” y provocando la intriga en el lector por experimentar ese “secreto” recién desvelado en la confidencialidad.

1.4 La voz narradora heterodiegética ostenta también su dominio y control en focalización cero siendo capaz de introducirse en la psique de sus personajes y seguir sus procesos psicológicos a partir de diferentes estrategias y focalizaciones variables que veremos más adelante y cuya riqueza de recursos y capacidad fluctuante de perspectiva a la hora de reflejar los procesos psicológicos de los personajes contribuye, creemos, a subrayar esa soberanía sobre el mundo ficcional que esta voz narradora heterodiegética relata. Adelantamos que estas estrategias pueden oscilar entre la

omnisciencia selectiva variable, lo que la vincularía a rasgos de homodiegeticidad, o el estilo indirecto que citamos como ejemplo, introducido por verbos relacionados con un valor semántico de sentimiento, pensamiento, imaginación o sueño que nos ofrecen una idea de la capacidad de penetración de esta voz narradora.

Los niños que viven en Brooklyn no todos se duermen por la noche. Piensan en Manhattan como en lo más cercano y al mismo tiempo lo más exótico del mundo, su barrio les parece un pueblo perdido donde nunca pasa nada. Se sienten como aplastados bajo una nube densa de cemento y vulgaridad. Sueñan con cruzar de puntillas el puente que une Brooklyn con la isla que brilla al otro lado y donde imaginan que toda la gente está despierta bailando en locales tapizados de espejo, tirando tiros, escapándose en coches de oro y viviendo aventuras misteriosas. (Martín Gaité, 2005: 23)

En el ejemplo citado la voz narradora heterodiegética insiste en ese autorreferente textual sobre la aventura a partir del significado directo de la palabra, una aventura vinculada al secreto, como veíamos anteriormente, o al misterio: “aventuras misteriosas”, persuadiendo al lector a través de lo que podríamos considerar una prueba social, los deseos comunes compartidos por un colectivo determinado con el que la voz narradora busca que el lector implícito se sienta identificado, perteneciendo él también a un mundo urbano familiar, y al mismo tiempo, “exótico” por desconocido.

Sin embargo, y a pesar de que se trate de una voz narradora heterodiegética omnisciente con posibilidad de focalización cero, ya lo vamos apuntando, son varias las estrategias utilizadas en la voluntad de homodiegeticidad y distribución de autoridad.

2. Sospechas de homodiegeticidad.

Sin embargo, y a pesar de estas estrategias mencionadas en las que la voz narradora heterodiegética parece poseer un dominio absoluto sobre el discurso narrativo, son múltiples los recursos que la acercan a la homodiegeticidad y a una consecuente cesión de su autoridad sobre el mundo ficcional que relata:

2.1 Es en el inicio de la obra cuando la voz narradora heterodiegética se torna más presente por medio de diferentes estrategias entre las que destaca el uso ya analizado del presente de indicativo que, como señalábamos, y por su aspecto imperfectivo puede, en un primer término vincularse a la voz narradora heterodiegética del cuento maravilloso aunque también, y como ya subrayábamos en capítulos anteriores guiados por

reflexiones de Genette, el uso del presente de indicativo tanto en el inicio de la obra como al final introduce una dosis de homodiegeticidad en el relato por situarse al narrador en posición de contemporáneo y, por tanto, poder vincularse a una perspectiva de testigo: “me parece que todo final en presente y todo principio en presente [...] introduce una dosis, por qué no, de homodiegeticidad en el relato.” (Genette, 1998: 55)

2.2 Por otro lado, y continuando con reflexiones de Genette, aunque el presente de indicativo puede tener un valor intemporal, y de hecho lo tiene en esta obra, también y en su relación homodiegética de “posición de contemporáneo”, “el valor de simultaneidad pasa al primer plano, el relato se borra ante el discurso y parece, en todo momento, caer en el monólogo interior.” (Genette, 1998: 56) Una estrategia que en el caso que nos ocupa subraya el carácter de confesión del monólogo interior por la transferencia de secretos ya señalados y el grado de valor simbólico que alcanza la palabra en esa poetización del discurso narrativo, haciéndose presente la voz narradora heterodiegética, y bajo la perspectiva de técnica próxima al psicoanálisis que venimos definiendo en el transcurso de esta tesis como el uso del escucha o interlocutor, acentuándose la necesidad del lector implícito y mostrando su voluntad de dirigirse a él y generar su complicidad.

2.3 Otra sospecha de homodiegeticidad la encontramos en esas apreciaciones de tipo personal mostradas por la voz narradora heterodiegética. En ejemplos anteriormente citados podemos observar símiles y metáforas en los que la voz narradora heterodiegética descubre correspondencias inesperadas y absurdas entre Manhattan y un jamón o Central Park y un pastel de espinacas: “Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park.” Evidenciando la voz narradora su existencia dentro de la narración desde la aportación de su perspectiva personal y contribuyendo por una parte, a la señalada sospecha de homodiegeticidad y, por otra parte, a generar complicidad con el lector y desdramatizar a través del humor absurdo el conflicto que puede ocasionar alejarse del mundo conocido en busca de la aventura y lo imprevisible.

Este tipo de comparación absurda volvemos a encontrarla en otras ocasiones, como el caso en el que la voz narradora, se burla del director de cine que pretende, sin éxito, grabar y apropiarse de las confidencias que miss Lunatic y la niña protagonista se

confieren en un bar, comparándolo a este con “un muñeco mecánico con los tornillos flojos”. (Martín Gaité, 2005: 141)

Los símiles y metáforas no son la única vía a través de la cual la voz narradora heterodiegética realiza apreciaciones personales tornándose presente en el mundo ficcional que propone. En otras ocasiones su opinión es más explícita, sin el valor simbólico de la comparación, como es el caso del encuentro entre el Dulce Lobo y la niña protagonista en Central Park que le lleva una tarta de fresa a su abuela y sobre cuyo olor la voz narradora heterodiegética opinará: “era en verdad excelente” (Martín Gaité, 2005: 160). Observemos que la voz narradora heterodiegética realiza una opinión personal a través de la percepción sensorial del olfato, con lo que esta percepción requiere de presencia y, en alguna medida, más o menos evidente de habitante del mundo que relata. La opinión explícita de la voz narradora heterodiegética sobre la tarta de fresa, objeto de constante autorreferencia textual, contribuye a señalar su importancia así como a confirmar e incidir en sus cualidades extraordinarias. Unas cualidades que también se encuentran corroboradas por la reacción del Dulce Lobo tras probar este manjar y que la voz narradora, mostrando su opinión personal, califica de actitud inquietante. “Se quitó el sombrero, cayó de rodillas y miraba arrobado el pastel, aspirando sus efluvios con frenesí. La verdad es que su actitud empezaba a parecer inquietante.” (Martín Gaité, 2005: 160) Observemos cómo a partir de la actitud y acciones del Dulce Lobo es reflejada su emoción y proceso psicológico ante la ingesta de la tarta.

O la opinión personal de la voz narradora heterodiegética acerca de la llamativa y peculiar pareja que forman el Dulce Lobo y la niña protagonista al abandonar juntos Central Park con la intención de encaminarse por separado, como en el cuento de Caperucita, hacia la casa de la abuela de Sara. La voz narradora heterodiegética adopta en esta ocasión una focalización externa de cierta inclinación hacia el yo testigo que se encuentra reforzada por la apreciación de carácter personal que realiza, explícitamente, a partir de la información que recibe de su percepción visual, limitada por la ubicación espacial que ocupa. Una ubicación que parece incapaz de trascender, lo cual la aleja de la omnisciencia y la inclina nuevamente hacia la homodiegeticidad ya no sólo en la inserción de sus apreciaciones sino también como voz narradora de tendencia hacia el

yo testigo, nuevamente, de cierto carácter intradiegetico. “El Rey de las Tartas y Sara Allen, vistos de espaldas y cogidos de la mano, a medida que iban alejándose, formaban una llamativa y peculiar pareja.” (Martín Gaité, 2005: 168)

2.4 Habitante del mundo que relata. Ya hemos advertido diferentes estrategias que generan la sensación implícita de que la voz narradora heterodiegetica posee un conocimiento del mundo ficcional que relata adquirido a través de las experiencias vividas dentro del mismo, lo que no sólo contribuye a erigirla como fuente documental y guía fiable por el universo propuesto sino también a situarla y subrayarla, aunque ciertamente de un modo efímero y ambiguo, como una presencia intradiegetica y, por tanto, como voz narradora de cierta homodiegeticidad.

2.4.1 Apreciaciones personales a partir de su percepción sensorial que, en ocasiones, llegan a vincularla a una voz tendente al yo testigo por esa información limitada, efectivamente, a su percepción sensorial.

2.4.2 Íntimamente unida a este respecto se encuentra la información derivada de su percepción auditiva, el conocimiento adquirido por esta voz narradora a partir de la escucha de las leyendas que circulan por el mundo ficcional que se propone y que, como habitante del mismo, conoce y le transfiere al lector. En ocasiones, en este tipo de estrategia se subraya su perspectiva de yo testigo de información limitada, incapaz de confirmar o desmentir las historias que circulan, por ejemplo, sobre miss Lunatic cuyas “extravagancias la habían hecho alcanzar una popularidad rayana en la leyenda.” (Martín Gaité, 2005: 88) El discurso narrativo, a partir de locuciones modalizantes referidas a la hipótesis evidencia su posición de yo testigo: “Al parecer era invulnerable, según contaban luego con gran asombro los testigos presenciales del suceso.” (Martín Gaité, 2005: 91) En todo caso, y en el ejemplo referido, esta perspectiva adoptada por la voz narradora heterodiegetica contribuye a generar intriga, a envolver en misterio y a subrayar como ser huidizo a miss Lunatic, una de las ayudantes de mayor autoridad sobre Sara.

En otras ocasiones esta estrategia contribuye a subrayar la importancia de ciertas situaciones que avala la sabiduría popular, así como a incidir en la relevancia de la adquisición del conocimiento a partir de la transmisión oral, una constante

autorreferencia textual, especialmente en lo referente a la escucha, que tendremos ocasión de retomar más adelante.

Los niños que pasaban por El Dulce Lobo, detrás de cuyos cristales se exhibía sobre rasos y terciopelos la mayor variedad de postres jamás conocida, con un buen gusto más propio de vitrina de joyero que de confitero, se quedaban rezagados delante de aquellos escaparates marcados con las iniciales E.W., mientras aspiraban con gesto goloso el aroma que salía del interior por las puertas giratorias en continuo trasiego. Era frecuente oír algún llanto desconsolado o presenciar alguna rabieta, porque se mostraban tan contrarios a apartarse de allí que muchas veces sus madres tenían que recurrir a la violencia para tirar de ellos. Realmente el olor a bollos, tartar y pasteles recién sacados del horno que invadía la calle en aquel tramo era tan apetitoso y tentador que circulaba un eslogan de autor desconocido, con el que los insatisfechos se solían consolar, y que decía:

El Dulce Lobo es la tienda
donde sólo con oler
se desayuna o merienda. (Martín Gaité, 2005: 101)

En el ejemplo citado nos encontramos ante los cristales del salón del Dulce Lobo, como ya señalábamos, empresario especializado en repostería. La voz narradora heterodiegética revela su presencia a partir de apreciaciones personales “con un buen gusto más propio de vitrina de joyero que de confitero” y, muy especialmente, desde una focalización nuevamente próxima a la del yo testigo, voz en alguna manera intradiegética habitante del mundo que relata y de información limitada a partir de la percepción sensorial del olfato: “Realmente el olor a bollos, tartas y pasteles recién sacados del horno que invadía la calle en aquel tramo era tan apetitoso y tentador...”; la percepción visual que se establece a partir tanto del significado directo de la palabra presenciar: “Era frecuente oír algún llanto desconsolado o presenciar alguna rabieta” como por la descripción de la reacción de los niños ante estas vitrinas que reflejan su emoción y procesos psicológicos en una estrategia similar a la ya mencionada anteriormente con respecto a la del Dulce Lobo tras la ingesta de la tarta de fresa de Sara; o la percepción auditiva, adquisición de un conocimiento adquirido por transmisión oral y que la sabiduría popular, ese “eslogan de autor desconocido”, avala la repostería del Dulce Lobo como extraordinaria lo que a él mismo lo convierte en un ser extraordinario, en alguna medida y por la asociación que podemos establecer entre el “objeto” que posee extensible a sí mismo. Una información limitada que contribuye, como en otras ocasiones ya señaladas, a envolver en misterio y convertir en seres huidizos a ciertos personajes ayudantes de autoridad para Sara. En el fragmento citado

tanto los niños que se encuentran ante el escaparate como la propia voz narradora heterodiegética o el mismo lector, no tienen acceso a saborear las excelencias de la repostería del Dulce Lobo, produciéndose de este modo una identificación por exclusión al acceso a ese “objeto maravilloso” avalado como tal por un “eslogan de autor desconocido”. Observemos que la omisión de la identidad del autor contribuye a la ilusión de secreto, así como la sabiduría popular activa una memoria mítica de cierto carácter mágico subrayado por la inserción intertextual de un texto que, desde el discurso restituído, pretende generar la ilusión de la oralidad tanto en su rima como en su transcripción.

2.5 El uso de la oración impersonal.

Debido a su tendencia, de la que ya se ha hablado, a mediar en las reyertas entre borrachos o delincuentes peligrosos, intentando que las partes rivales llegaran a un acuerdo por vías razonables, se llegó a ver implicada como sospechosa en asuntos turbios. (Martín Gaité, 2005: 91)

En el ejemplo citado nos encontramos con un discurso narrativizado en el que a partir de las acciones de miss Lunatic se nos ofrece una imagen de su personalidad y características. “Debido a su tendencia, de la que ya se ha hablado”. Cabe preguntarse, ¿quién ha hablado anteriormente? A través de este recurso metaficcional se debilita, en cierta medida, el anonimato de la voz narradora heterodiegética que ha sido la que, efectivamente, ya nos ha hablado previamente sobre miss Lunatic, haciéndose presente la voz narradora heterodiegética en una referencia, aunque implícita, sobre sí misma y su función de “hablar”, es decir relatar. Por otra parte, también cabe preguntarse, ¿a quién ha hablado? Dado que la acción de “hablar” o relatar requiere, en principio por lógica, de un interlocutor y enlazando de este modo con la función que analizábamos anteriormente sobre el monólogo interior en el que en ocasiones, parece caer esta voz narradora heterodiegética y el uso del escucha o interlocutor, acentuándose la necesidad del lector implícito y mostrando la voluntad de dirigirse a él y generar su complicidad.

Por otro lado, retomemos la estrategia a través de la oración impersonal, citada en ejemplos anteriores, en el que la voz narradora heterodiegética con altos grados de homodiegeticidad logrados a partir de este recurso, parece excitada ante la aventura de recorrer Manhattan sola y de noche “escondiéndose de vez en cuando detrás de los

árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos”. Un miedo lógico por tanto y que, sin embargo, se desdramatiza a partir de un humor suscitado por una imagen que tiene cierta vinculación con la ironía o, más concretamente, la auto-ironía. La voz narradora parece reírse de esos fantasmas, de esos miedos adquiridos por contagio social y que los niños que se meten en sus casas y se quedan ante el televisor ven “muchas historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche.” Se trataría de la estrategia que Ciplijauskaitė, recogiendo terminología de Weigel denomina “la mirada bizca”:

En el pasado, la ironía nacía con frecuencia de la frustración e iba dirigida con gran inmediatez contra aquellos que privaban a la mujer de la libertad. Mientras tanto la mujer ha aprendido a crear distancia entre sus propias acciones y reacciones, y a ejercer la auto-ironía [...] que le permite evaluar la situación y, cuando es necesario, reírse de sí misma. (Ciplijauskaitė, 1994: 222)

A través de la propia experiencia de la voz narradora heterodiegética, de cierto grado testimonial como estamos analizando, se desdramatiza a través del humor irónico el carácter de peligro real en los miedos adquiridos por contagio social y se reta al lector a superarlos desde una reevaluación de la situación que invita a transgredir una prohibición tácita sustentada, por otra parte, en un imaginario colectivo transmitido, como el discurso narrativo refleja de manera explícita “viendo la televisión”, pero también y como el discurso narrativo refleja de manera implícita a través de los cuentos populares como es el caso de *Caperucita Roja*.

Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. (Martín Gaité, 2005: 30-31)

En el ejemplo anteriormente citado observamos cómo el discurso narrativo apela a la memoria del lector en la intertextualidad explícita al cuento de Caperucita Roja, Alicia y Robinson que a su vez resultan hipotextos de temática común y supondrán una

autorreferencia textual obsesiva a lo largo de la obra: el alejamiento del mundo familiar o conocido y la superación de los fantasmas adquiridos por contagio social en referencia a los peligros que conlleva la aventura del viaje, instigando al lector a evaluarlos desde una posición escéptica “era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie” y retándolo a construir nuevos finales: “El final estaba equivocado.” Atendiendo de este modo a dos rasgos característicos de la novela lírica de autoformación: en primer lugar el monomito descrito por Campbell y relacionado con el origen mítico del cuento, temática de autorreferencia textual tanto del hipertexto *Caperucita en Manhattan* como en la señalada estrategia metaficcional de inserción de diferentes hipotextos; en segundo lugar en lo referente al escepticismo ya señalado por Rodríguez Fontela acerca de los finales felices y su tendencia a los finales abiertos.

2.6 Una sospecha más de homodiegeticidad puede encontrarse en su tendencia a la focalización interna variable, o lo que Rodríguez Fontela denomina como omnisciencia selectiva, modalidad típica de la novela lírica de autoformación por su capacidad de registrar los procesos psicológicos de los personajes que construyen el universo ficcional y que distribuye autoridad sobre el relato por la ilusión de fusión de voces entre la voz narradora heterodiegética y las voces de los personajes a los cuales, en alguna medida, se les confiere aunque ambigua una cierta autoridad como instancia narrativa.

Ese presente de indicativo con el que se abre la obra ya analizado y en el que la voz narradora heterodiegética marca su presencia haciendo “escuchar su voz” y presentando el mundo ficcional propuesto desde una posición de voz narradora heterodiegética contemporánea, será sustituido por el pasado imperfecto que restablece una voz narradora heterodiegética algo más anónima y tendente hacia una omnisciencia selectiva variable gracias, por un lado y precisamente a ese dominio sobre el discurso narrativo que le permite introducirse en la psique de varios de los personajes pero que, por otro lado, fusionándose a sus voces y cediéndoles, en cierto grado autoridad como instancias narrativas, debilita su omniscencia y multiplica perspectivas.

En el ejemplo anteriormente citado en el apartado 2.5 observamos cómo la voz narradora heterodiegética relata bajo la focalización interna en la niña protagonista, siguiendo sus procesos psicológicos y llegando a la fusión de las voces. Cabe

preguntarse cuál de las dos voces encuentra equivocados los finales de Caperucita, Alicia y Robinson.

3 Apelaciones directas al lector.

La voz narradora heterodiegética parece dirigirse al lector desde diferentes estrategias discursivas ya analizadas: uso del presente de indicativo a partir del cual la voz narradora heterodiegética parece caer en un monólogo interior; uso de la oración impersonal a partir de la cual la voz narradora heterodiegética se refiere a sí misma como la que “habla” y esas expresiones de emoción o preguntas retóricas que a partir del estilo indirecto libre o la omniscencia selectiva variable contribuyen a identificar esta voz narradora heterodiegética con diferentes personajes del mundo ficcional propuesto, como ya analizamos y, en el caso que ahora nos ocupa, apropiándose de esas expresiones de emoción o preguntas retóricas parece dirigirse a un lector implícito. “A la abuela se le notaba que se había puesto triste de pronto. Sara comprendió que era mejor no hablarle de Aurelio. Ojalá pudiera ella encontrarle un amigo nuevo a la abuela. ¿Pero cómo iba a poder, si nunca salía sola?” (Martín Gaité, 2005: 73)

En el fragmento citado encontramos una voz narradora ambigua en su focalización, la rapidez con la que es capaz de cambiar de perspectiva genera una seria confusión acerca de quién expresa emociones o formula preguntas. Cada oración sintáctica parece fluctuar entre varias posibilidades convirtiendo a la propia voz narradora heterodiegética, a la propia guía del lector por este mundo ficcional en un ser, ella misma, huidizo.

Reflejaremos al respecto otro ejemplo, esta vez bajo la focalización interna en el Dulce Lobo que espera el reencuentro con miss Lunatic y en el que, de nuevo, el discurso narrativo adopta el recurso del monólogo narrativizado o interior por su grado de subjetividad en el que a partir del estilo indirecto libre se lanzan una serie de preguntas retóricas que parecen cumplir la función de generar intriga en el lector acerca del personaje de miss Lunatic.

Volvió a mirar el reloj. Eran las siete y media. Ya no. Estaba claro que miss Lunatic ya no venía. Y la echaba furiosamente de menos, como a un sueño evaporado, disparatado, absurdo. Llevaba cerca de una hora esperando a aquella extraña y fascinante mujer que la tarde anterior se le había aparecido entre las frondas del parque. ¿De qué habían hablado? ¿Por dónde

empezó la conversación? ¿Y cómo se las había arreglado ella para infundirle esa especie de fe olvidada en el amor, en la vida, en el azar?, ¿qué fue exactamente lo que le dijo? (Martín Gaité, 2005: 113)

La voz narradora heterodiegética penetra en la psique del Dulce Lobo y parece fluctuar ambigua entre una focalización interior en este personaje y en sí misma hasta el punto de que resulta difícil discernir quién tiene claro que miss Lunatic “ya no venía” y quién “la echaba furiosamente de menos”, quién opina que miss Lunatic era una “extraña y fascinante mujer” y quién se formula esas preguntas retóricas que, en alguna medida, quedando irresolutas parecen requerir de un lector implícito en el que una vez más, bajo el carácter confesional del monólogo interior, se acentúa la necesidad del uso del escucha o interlocutor.

Observamos, por otro lado, que el discurso narrativo muestra una voluntad explícita por reflejar el carácter extraordinario e irreal o misterioso de miss Lunatic reflejado a partir del significado directo de la palabra en los adjetivos que utiliza para describirla: “extraña y fascinante”, así como la sensación de alucinación, de “sueño evaporado, disparatado, absurdo” que su despedida ocasiona. Será esta sensación de personaje huidizo, ficcional o irreal un autorreferente textual constante que imprime en el discurso narrativo una memoria que se transfiere al lector, custodiándolo muy de cerca hacia la interpretación deseada sobre la naturaleza de este personaje y subrayando la importancia de esta característica de miss Lunatic a través del significado directo de la palabra y la repetición de este autorreferente textual coincidente desde varias perspectivas.

La voz narradora heterodiegética en focalización interior en el comisario O’Connor, señala en referencia al momento en que se despide de miss Lunatic: “cuando la vio levantarse, agarrar su cochecito y dirigirse a la puerta, tuvo una sensación muy triste, como de miedo a estarse despidiendo de ella para siempre. Y la volvió a llamar.” (Martín Gaité, 2005: 97) En este ejemplo observamos la reticencia, el miedo que siente el comisario de desprenderse de la agradable presencia de esta mujer. La propia voz narradora heterodiegética confirma esta sensación: “Miss Lunatic, cuando se despedía de alguien –especialmente si se trataba de personas que tenían pocos tratos con los misterioso– solía dejar tras ella, como un rastro, la impresión ambigua característica de los espejismos.” (Martín Gaité, 2005: 113) Y se insiste en focalización interior en la

niña protagonista sobre esta estela de irrealidad que miss Lunatic deja en sus encuentros: “El encuentro con miss Lunatic le había dejado en el alma un rastro de irrealidad” (Martín Gaité, 2005: 157).

4 Recursos a través de los cuales se recogen los procesos psicológicos de los personajes.

Capercita en Manhattan es una obra donde la acción es relevante dado que el viaje y la aventura del viaje, como ya hemos demostrado, serán aspectos de constante autorreferencia textual, pero y aunque la acción sea relevante como modo de subrayar la aventura externa del héroe en sintonía con el cuento maravilloso tradicional, lo cierto es que el discurso narrativo muestra una voluntad significativa por reflejar los procesos psicológicos de Sara y los personajes principales que conforman esta obra como rasgo común a la novela lírica de autoformación, adoptando una serie de recursos que ya se han ido apuntando, pero que recogeremos de forma más sistemática a continuación.

4.1 Los procesos psicológicos de los personajes son reflejados a partir de sus acciones o actitudes lo que, en cierta medida, aleja al lector de significados directos retándole a establecer, por analogías, sus propias conclusiones acerca de los procesos psíquicos que se producen en los personajes.

Incluiremos un fragmento en el que la voz narradora heterodiegética describe la obsesión de Edgar Woolf, el Dulce Lobo, por encontrar una buena receta para su tarta de fresa. Una obsesión que el propio discurso narrativo refleja tanto desde el significado directo de la palabra: “Edgar Woolf llevaba unos cuantos meses completamente obsesionado por culpa de la tarta de fresa” (Martín Gaité, 2005: 108) como por su insistencia autorreferencial textual y, lo que en este caso nos ocupa, la actitud de este empresario a partir de un discurso narrativizado en el que la voz narradora heterodiegética guía la experiencia del lector implícito a partir de los comentarios que aporta y la elección de las palabras con las que describe la acción, de un determinado valor semántico, alejándose en cierto modo y hasta cierto punto de la objetividad y transformando relativamente, el discurso narrativizado en un discurso narrativizado interior.

Edgar Woolf, contra su costumbre, había empezado a salir de aquel barrio, a patearse todo Manhattan y a meterse de incógnito en diversas cafeterías del Village, de Lexington o de la Quinta Avenida. Se calaba hasta las cejas un sombrero de fieltro, se ponía gafas oscuras y surcaba la ciudad de cabo a rabo a bordo de una de sus limusines. Peter, su chófer de más confianza, se veía obligado a aparcar en los sitios más inverosímiles, a medida que su jefe, con los ojos fijos en la ventanilla, descubría un lugar donde su intuición le avisaba que tal vez pudiera hallar la dulce presa apetecida. (Martín Gaité, 2005: 109)

En el fragmento citado observamos la obsesión que sufre Edgar Woolf por encontrar una buena receta para su tarta de fresa, objeto de autorreferencia textual al que, más adelante observaremos con detenimiento, se le atribuyen ciertos rasgos sensuales próximos a la erótica ya apreciables en este fragmento por su comparación con una “dulce presa apetecida”.

4.1.1 En referencia al recurso de captar las acciones o actitudes de los personajes como modo de reflejar sus procesos psicológicos, en ocasiones podemos encontrarnos con una voz narradora heterodiegética que subraya su perspectiva de yo testigo extrayendo la información por observación y explícitamente limitada a su percepción sensorial, con lo que este recurso conlleva de debilitamiento omnisciente y autoridad sobre el relato.

Especialmente destacable a este respecto resultan las descripciones que la voz narradora heterodiegética nos ofrece sobre miss Lunatic.

Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos, y merodeaba indefectiblemente por los lugares donde estaban a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, accidentes o peleas. Lo cual quiere decir que se recorría Manhattan a unas velocidades impropias de su edad. Incluso había quienes aseguraban haberla visto la misma noche a la misma hora circulando por barrios tan distantes como el Bronx o el Village, y metida en el escenario de dos conflictos diferentes, como alguna vez quedó acreditado en fotos de prensa. (Martín Gaité, 2005: 88)

Miss Lunatic es un personaje, en alguna medida “normalizado”, una mendiga de carácter realista dentro de un mundo urbano que el lector implícito puede reconocer e identificar dentro de su propio universo real aunque, al mismo tiempo, y como venimos analizando, a miss Lunatic se le yuxtaponen una serie de rasgos extraordinarios vinculados a características propias de la heroína épica que activan una memoria mítica, mágica o sagrada recogidas en este fragmento citado, como es la capacidad de leer el

futuro, la de aliviar dolores con ungüentos o el don de la ubicuidad asociándola de este modo a un espíritu vinculado a la santidad. Sin embargo, una voz narradora heterodiegética tendente a posicionarse con respecto a las descripciones que realiza sobre este personaje en la perspectiva de yo testigo, parece resistírsele, a pesar de su capacidad demostrada, la penetrabilidad en la psique de miss Lunatic, encontrándose debilitada frente a este personaje su focalización cero y su autoridad sobre el relato, debiéndose conformar con una información limitada cuya fuente documental extrae de los rumores que circulan sobre miss Lunatic que ha alcanzado “una popularidad rayana en la leyenda” y lo que acreditan “fotos de prensa” sin ser capaz, la voz narradora heterodiegética, de confirmar o desmentir estas características extraordinarias. Esta aparente incapacidad que la voz narradora muestra en la descripción inicial de miss Lunatic se irá diluyendo a lo largo de la obra, como demostraremos más adelante, pero contribuye a envolverla en los orígenes de su presentación en misterio convirtiéndola, al menos de manera inicial, en un ser huidizo.

4.2 Como también ya hemos señalado, la voz narradora heterodiegética utiliza la focalización interna variable como estrategia fundamental para reflejar los procesos psicológicos de sus personajes, llegándose a producir una confusión de voces a partir del estilo indirecto libre o, tratándose habitualmente de una considerable extensión y un alto grado de subjetividad podríamos calificar de monólogo narrativizado, recogiendo terminología de Rodríguez Fontela basada en Dorrit Cohn: “fórmula discursiva que asimila a la 3ª persona del relato heterodiegético el psiquismo del personaje” (Rodríguez Fontela, 1996: 405). Sin embargo en esta obra, como venimos comprobando y como la propia Rodríguez Fontela reflexiona: “la novela de autoformación hispánica de naturaleza lírica es, a pesar de la evidente renovación técnica, poco escrupulosa y poco constante a la hora de mantener una modalización homogénea. De ahí que, aun dentro de una misma obra, sea muy sutil el hilo que separa el psicorrelato del monólogo narrativizado” (Rodríguez Fontela, 1996: 406) siendo, creemos, una cuestión de gradación subjetiva en el caso que nos ocupa y añadiendo que esta inconstancia modalizante se podría referir y hacer extensible a la constante y desconcertante fluctuación de perspectivas y focalización que convierten a la misma voz narradora heterodiegética en un ser huidizo donde se torna difícil discernir si recoge su propio psiquismo o el de sus personajes.

Continuando con el rastreo de la voz narradora heterodiegética sobre los procesos psicológicos de miss Lunatic, citaremos el fragmento en el que se produce, en el metro, el encuentro entre Sara y esta guía de la heroína.

Entre el atropellado ir y venir de los viajeros que se adelantaban unos a otros, se empujaban y se cruzaban sin mirarse, una niña, totalmente ignorada por ellos, lloraba silenciosamente con los ojos bajos y la espalda apoyada en la pared del paso subterráneo. Podría tener diez años. Llevaba impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre cubierta por una servilleta a cuadros.

Miss Lunatic se detuvo a mirarla y en seguida comprendió por qué le había emocionado tanto aquella inesperada visión. Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño. (Martín Gaité, 2005: 118)

En el ejemplo recogido observamos una voz narradora heterodiegética posicionada en aparente perspectiva del yo testigo, su información se encuentra limitada a la observación o percepción visual, describiendo a una niña sin identidad determinada y, sin embargo, en esta descripción advertimos altas cotas de intertextualidad referidas al hipotexto de Caperucita Roja, por otro lado constante autorreferencia textual como venimos analizando: “Llevaba impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre cubierta por una servilleta a cuadros”, lo que contribuye a que Sara, esa heroína “normalizada” de carácter realista transite por una serie de capas ficcionales hasta llegar a ser asociada de manera unívoca y ya no sólo por la evocación que diferentes referentes intertextuales pudieran activar en la memoria personal del lector, sino como viene siendo habitual en el discurso narrativo, por la asociación directa del significado de la palabra en un personaje de cuento irreal: “Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault.”

Así mismo observamos en este fragmento esa inconstante y desconcertante fluctuación de perspectivas y focalizaciones de la voz narradora heterodiegética, descubriendo en la progresión de la experiencia lectora, que nuestra inicial hipótesis acerca de esa información limitada por la perspectiva de observadora de la voz narradora heterodiegética era errónea y que, por coherencia textual, nos encontramos en una focalización interna en miss Lunatic gracias a la capacidad de omnisciencia selectiva de la voz narradora heterodiegética, extensible como apreciamos incluso a este ser

inicialmente de aparente naturaleza huidiza y que esa perspectiva de yo testigo de información limitada no se encuentra ligada a la voz narradora heterodiegética sino a la voz de miss Lunatic confusamente yuxtapuesta y fusionada a la de la voz narradora heterodiegética.

4.3 Ya hemos advertido, en ejemplos anteriores, cómo las emociones de los personajes también pueden ser reflejadas a partir de un discurso transpuesto o restituido. Tan sólo queda añadir que a través del estilo directo los personajes reflejan, directamente, sus propias emociones y a los que la voz narradora puede acompañar, en ocasiones, con una serie de expresiones de matiz que tienen la funcionalidad de guiar al lector hacia el estado de ánimo con el que los personajes dialogan; también es frecuente que a través del estilo directo los personajes muestren la opinión o la emoción que les provocan otros personajes de la historia.

–Me da miedo que le roben o le pase algo. Le puede dar de repente un ataque al corazón, dejarse abierto el gas por la noche, caerse en el pasillo... –decía la señora Allen, que siempre estaba barruntando catástrofes.

–¡Qué le va a pasar! Ya verás cómo no le pasa nada –decía él–. Ésa nos enterrará a todos. ¡Menuda lagarta! (Martín Gaité: 2005, 27)

En el ejemplo citado encontramos una conversación mantenida sobre Rebeca, la abuela de Sara, entre la madre y el padre de la niña. A través de un estilo directo que recoge directamente las palabras de Vivian apreciamos los pensamientos de una mujer temerosa que la voz narradora corrobora con una serie de expresiones de matiz que guían de manera unívoca hacia el sentido señalado: “siempre estaba barruntando catástrofes”. Por otro lado, el padre de Sara expresa su opinión sobre la naturaleza de Rebeca a partir de una animalización en la comparación que establece entre la abuela y una lagarta, dirigiendo al lector, por la connotación de la imagen hacia un instinto animal o primitivo que, efectivamente, la abuela y a pesar de su edad, todavía mantiene; así como por el significado directo de la palabra que podría asociarse a una personalidad tanto astuta como de alto impulso sexual, en todo caso ambas características comunes a Rebeca. No pasa desapercibida la connotación despectiva del calificativo “lagarta”, una connotación negativa que la voz narradora heterodiegética corrobora a partir de un discurso narrativizado en el que explica los motivos por los que el señor Allen desprecia a su suegra: “El señor Allen siempre llamaba *ésa* a su suegra. La despreciaba porque

había sido cantante de music-hall” (Martín Gaité, 2005: 27). Un desprecio que parece venir causado por la profesión de Rebeca, deducimos que poco reconocida por el señor Allen y vinculada convencionalmente, como la palabra “lagarta”, a mujeres en cierto modo autónomas e independientes, también en lo referente a su conducta sexual.

Es curioso que a este respecto la voz narradora heterodiegética se abstenga de hacer uso de su omnisciencia o de añadir comentarios que guíen al lector implícito hacia la interpretación, como viene siendo habitual. Es más, lejos de esclarecer la hipótesis acerca de los motivos concretos que le llevan al padre de Sara a despreciar a su abuela, y posicionada en focalización interior en la niña protagonista, incide a partir de la autorreferencia textual a señalar este calificativo como relevante y, sin embargo, se limita a ofrecernos una explicación desconcertante extraída desde la lógica infantil de Sara, lo que subraya la voluntad de esta voz narradora heterodiegética de generar la duda del lector sobre el significado correcto que implica la animalización de Rebeca: “Más adelante, cuando su padre llamaba lagarta a la abuela, Sara pensaba que es que la recordaría, como ella, vestida de verde.” (Martín Gaité, 2005: 38)

4.4 Referentes intertextuales a partir de las cuales el discurso narrativo pretende provocar en el lector una reacción de asociaciones referidos tanto a su temática, como personajes o estructura formal y, nuevamente y en alguna medida, le reta a establecer, por analogías, sus propias conclusiones aunque de manera habitual el discurso narrativo opte por acotar significados alternando el carácter evocador de estos referentes intertextuales con el acompañamiento del significado directo de la palabra. Son varios los fragmentos expuestos al respecto, en esta ocasión nos detendremos en un discurso narrativo que parece tender a la voluntad de representar los procesos psicológicos a partir de imágenes provenientes del cómic: “Y por encima de su cabeza afilada, rodeada de una pelambrea rojiza, surgían, como en una nubecita de cómic, las imágenes de las nuevas instalaciones que proyectaba para ampliar los departamentos de publicidad...” (Martín Gaité, 2005: 99-100)

4.4.1 Íntimamente relacionada con la intertextualidad se encuentra la evocación que viene producida por los objetos que los personajes poseen o desean poseer, cuyas características se hacen extensibles a ellos mismos y en cierta medida el discurso narrativo logra asociarlos, a través de esta estrategia, con objetos de características

mágicas vinculados al cuento maravilloso. Ya hemos analizado la posesión de ese imperio de repostería exquisita y extraordinaria del Dulce Lobo envuelta en misterio por su inaccesibilidad tanto a la voz narradora heterodiegética como a los personajes-niños o al propio lector, así como ese objeto que obsesiona al Dulce Lobo y desea poseer, esa “dulce presa apetecible” que es la tarta de Sara. Son muchos los ejemplos que podríamos citar a este respecto, destacaremos que lo primero que Sara descubre de sus guías con mayor autoridad antes que al personaje en sí mismo son “los viejos zapatos de miss Lunatic parados allí en el suelo junto a los suyos” (Martín Gaité, 2005: 118) o “los zapatos negros de un hombre que estaba de pie, plantado delante de ella” (Martín Gaité, 2005: 158), refiriéndose al Dulce Lobo. Observemos los adjetivos que acompañan a estos objetos: “los viejos zapatos de miss Lunatic” parecen asociarse a la situación de cansancio en la que esta guía se encuentra y a la que el discurso narrativo no sólo se refiere a partir de la evocación simbólica sino también a través del significado directo de la palabra reflejado a partir de una focalización interna en este personaje que reproduce en una técnica oscilante entre el monólogo interior, el estilo directo e incluso el estilo indirecto e indirecto libre los procesos psicológicos de miss Lunatic.

Se puso a pensar en la transformación incesante de las personas y de las cosas, en las despedidas, en los fardos que va echando el tiempo implacablemente sobre las espaldas. Y sintió una especie de vértigo. “¡Qué vieja soy! –pensó–. ¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos! ¿Pero en quién...? ¡Vaya!, se ve que la conversación con el Comisario me ha puesto sentimental. Pues no, no lo consientas. (Martín Gaité, 2005: 117)

Observamos cómo, en un principio, la perífrasis verbal incoativa “se puso a pensar en” desvela el carácter restituido del discurso y el control de la voz narradora heterodiegética sobre las palabras de miss Lunatic que integra a su propio discurso, interpretándolas. Sin embargo miss Lunatic irá conquistando el control sobre su discurso a medida que la voz narradora heterodiegética va cediéndole la palabra y limitando su presencia al verbo declarativo “pensó” a partir de un discurso restituido o directo: “¡Qué vieja soy! –pensó.” Esta débil intervención de la voz narradora heterodiegética termina por desaparecer hasta llegar a un estilo indirecto libre en el que narrador y personaje se confunden: “¿Pero en quién?”. Y es la sensación de pérdida de verbo declarativo por la extensión del fragmento, así como el grado de subjetividad del discurso lo que genera la ilusión de un discurso inmediato en el que la voz narradora

heterodiegética desaparece y las palabras de miss Lunatic llegan al lector de forma directa, reproduciéndose fiel los pensamientos íntimos de esta guía tal como parecen fluir de su conciencia en un monólogo interior en el que es ella misma la que nos desvela su confrontación yo/mundo, la transcendencia que debe alcanzar como heroína inconclusa de su propia existencia: la necesidad de legar su memoria.

Con respecto al Dulce Lobo sus zapatos son negros, un color asociado a lo misterioso, a la noche, al peligro, a la maldad o al depredador. De hecho, Sara, cuando vio esos zapatos plantados delante de ella: “se llevó un poco de susto. No en vano el vampiro del Bronx andaba suelto todavía, la propia miss Lunatic se lo había confirmado.” (Martín Gaité, 2005: 158) Asociándose de este modo y por una comparación de significado altamente directo con un “vampiro”.

En referencia a Sara, mientras la niña protagonista se encuentra en Central Park en compañía del Dulce Lobo este observa “los zapatitos rojos de Sara Allen” (Martín Gaité, 2005: 164). Nos detenemos en el color rojo de sus zapatos y, como Bettelheim confirma en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*: “el rojo es el color que simboliza las emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual. Las ropas rojas que la abuela regala a Caperucita se pueden considerar, entonces, como símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual.” (Bettelheim, 2006: 235) Una incipiente sexualidad que Caperucita o, en este caso Sara Allen, deberá aprender a gestionar y cuya simbolización viene evocada a partir del color rojo de su vestido y, en segundo lugar a partir tanto de los zapatos que posee como de los que desea poseer. Mientras recorre Manhattan en compañía de su guía miss Lunatic, estas se detienen frente a una limusine de la que apareció “una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso. –¿Será la Cenicienta? –preguntó la niña. [...] –No –dijo miss Luantic–. Creo que se llama Kathleen Turner” (Martín Gaité, 2005: 120). Observamos, en este ejemplo y una vez más, la inserción de un personaje referente intertextual al hipotexto de Cenicienta que se ve transformado, a través de las diferentes capas ficcionales que el discurso narrativo le incita a transitar, derivadas de la yuxtaposición de inserciones intertextuales vinculadas al cine, en un personaje híbrido entre la realidad y la ficción siendo Kathleen Turner una actriz real y sex-symbol de la década de los 80 y reflejándose, a partir de la evocación simbólica, los deseos y procesos psicológicos de Sara subrayados por una repetición o

autorreferencia textual sobre el carácter estimulante que significa este “zapato de cristal primoroso” en su aventura y adquisición de la conciencia cuando el Dulce Lobo le propone concederle cualquier deseo a cambio del secreto de la receta de su tarta de fresa y el impulso que la lleva a reconocer su deseo viene a través de la imagen que guarda en su memoria “de aquella larga pierna de mujer con zapato de cristal”, pareciendo que Sara aspirara a convertirse en una mujer de éxito, reconocida, admirada y también deseada. No olvidemos las asociaciones psicoanalíticas que Bettelheim establece entre el zapato de cristal de la Cenicienta de Perrault con “un diminuto receptáculo en el que un miembro del cuerpo debe deslizarse e introducirse hasta quedar bien ajustado” pudiendo “considerarse como un símbolo de la vagina” (Bettelheim, 2006: 354)

Sara, que después de refrescar dentro de su memoria todas las imágenes contempladas aquella noche, había llegado a la conclusión de que la más impresionante era la de aquella larga pierna de mujer con zapato de cristal asomando por la portezuela de un coche lujoso, gritó triunfante. –¡Sí! ¡Lo he pensado! ¡Quiero llegar a casa de mi abuela montada en limusine! Yo sola. Con un chófer llevándome. (Martín Gaité, 2005: 165)

Como estamos observando, la incipiente sexualidad de Sara se evoca a partir de la connotación simbólica que sugieren unas imágenes heredadas del cuento popular y, sin embargo, absteniéndose el discurso narrativo de corroborarlo a partir de la asociación directa de la palabra que viene a dirigir habitualmente la interpretación del lector implícito, entendemos que bien por temor a la inmadurez sexual del lector o por pudor acerca de ciertos temas tabús dentro de la LIJ decide mantener oculto el sentido y proyectar el impulso erótico, explícitamente, y como analizaremos más adelante detenidamente, en la figura de la abuela.

Por otro lado, Clarisa Pinkola en su obra *Mujeres que corren con los lobos* realiza un estudio sobre la metáfora simbólica que suponen los zapatos, siendo un objeto que protege y defiende aquello que somos o aspiramos a ser, “los zapatos pueden decirnos algo acerca de lo que somos e incluso a veces acerca de lo que aspiramos a ser, de *la persona* que nos estamos probando.” (Pinkola, 2002: 360)

4.5 Los espacios habitados por el héroe, concretamente las construcciones arquitectónicas que habitan, determinada inserción intertextual de una disciplina artística y que se vincularía, en alguna medida, a una evocación simbólica que, como ya

hemos reflejado en otras ocasiones, viene siendo una estrategia común dentro de la novela lírica de autoformación para reflejar los procesos psicológicos de sus personajes como parte integrante de su personalidad. En el caso que nos ocupa resalta el número de prolepsis de carácter anunciador que, como veíamos en capítulos anteriores, cumplen una función de evocación y van construyendo la memoria del discurso narrativo, transfiriéndosela al lector y apelando a ella en el transcurso de la obra. Sin embargo, además de esta función de evocación, estas prolepsis también parecen cumplir, al mismo tiempo, una función explicativa que ubica al lector en los espacios geográficos que aparecerán a lo largo de la obra como son Manhattan o Central Park, así como la presentación simbólica de dos de los personajes principales de esta historia representados a partir de los espacios que habitan. Ya hemos observado a miss Lunatic, en fragmentos citados con anterioridad, como un ser de características extraordinarias y míticas que la voz narradora heterodiegética parece incapaz de desmentir o confirmar y cuya fuente documental se basa, especialmente, en su percepción sensorial auditiva, un conocimiento adquirido por transmisión oral que convierte a miss Lunatic en una “leyenda”. El discurso narrativo insiste en estas características extraordinarias de miss Lunatic hasta convertirse en una obsesiva autorreferente textual, a partir del espacio que habita esta mendigo y que ya en el inicio de la obra aparece como prolepsis evocadora: “Es la estatua de la Libertad, vive allí como un santo en su santuario.” (Martín Gaité, 2005: 22) Observemos la personificación que se produce de la estatua de la Libertad comparándola con “un santo” y el grado ambiguo entre realidad y ficción que estos personajes suscitan, tan próximos precisamente a una existencia humana y por tanto histórica pero también su alto grado de proximidad a la leyenda, así como la connotación sagrada de carácter católico que estos personajes sugieren. Es a través de esta prolepsis inicial y realizándose una personificación de la Estatua de la Libertad el modo de evocar hacia un desdoblamiento que, posteriormente, el lector podrá asociar a una personificación posible gracias a Miss Lunatic. La libertad, una constante autorreferencia textual que se produce a partir de la alegoría establecida entre la estatua, miss Lunatic que es quien habita ese monumento y la propia Sara que a través de una alcantarilla roja pretende alcanzar el interior de ese monumento. Lo cierto es que, como viene siendo frecuente en este discurso narrativo, las posibles dudas que pudieran desprenderse de las imágenes simbólicas vienen resultas de manera prácticamente

unívoca por el significado directo de la palabra en la conversación mantenida entre miss Lunatic y Sara, a partir de un discurso restituido en el que se deja escuchar de manera directa las voces de los personajes a través del diálogo que mantienen y en una técnica próxima al psicoanálisis definida como el uso del escucha o interlocutor.

–Hay cosas que sólo pueden ver los que tienen, como tú, los ojos limpios.

–O sea que tú vives dentro de la estatua.

–Por el día sí. Envejezco allí dentro para insuflarle vida a ella, para que pueda seguir siendo la antorcha que ilumine el camino de muchos, una diosa joven y sin arrugas.

–¿Cómo si fueras su espíritu? –preguntó Sara.

–Exactamente, es que soy su espíritu. (Martín Gaité, 2005: 143-144)

Sara supone, en esas preguntas que lanza a su interlocutora, el flujo de la confesión con lo que esto significa de transacción de roles siendo Sara una ayudante para miss Lunatic tanto como flujo de la confesión como depositaria de su memoria y sus secretos, del mismo modo que estas preguntas serían las que deberían ser consideradas por el lector implícito, guiándolo hacia la formulación de las incógnitas deseadas por el discurso narrativo y ofreciéndole una respuesta unívoca a partir del significado directo de la palabra.

Observemos el lenguaje utilizado por miss Lunatic, un lenguaje altamente próximo a los evangelios, nos estamos refiriendo concretamente al fragmento de Mateo sobre las bienaventuranzas. “Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios.” (Mateo 5: 8) La inserción intertextual de una memoria católica recogida en los evangelios se torna evidente en la analogía que podemos establecer en el uso de un lenguaje común al bíblico y en el mensaje que de él se desprende: “Hay cosas que sólo pueden ver los que tienen, como tú, los ojos limpios.” Y, efectivamente, Sara ha visto o “ha reconocido” en miss Lunatic a una diosa de connotaciones católicas: “–Dios te bendiga, Sara Allen, por haberme reconocido –dijo madame Bartholdi, mientras depositaba un beso en la manita fría de la niña–; por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven, lo que nadie hasta hoy había visto.” (Martín Gaité, 2005: 137) Con estas palabras miss Lunatic confirma su naturaleza divina, envolviéndola en el secreto no sólo por esta naturaleza extraordinaria sino también por el hecho de que sólo aquellos que sean “limpios de corazón”, como exige el Dios católico, o aquellos que tengan “los ojos limpios”, como exige esta diosa tan próxima a esta determinada religión a partir del

uso de un discurso análogo, serán capaces de reconocer la divinidad. Así es como al lector implícito se le hace partícipe y cómplice, a través de Sara, del don requerido por esta filosofía y así como se le desvela un misterio reservado a unos pocos elegidos. Un don que, tanto a Sara como al lector, los transforma también en seres extraordinarios y guías de una diosa a la que finalmente han ayudado a alcanzar el reconocimiento, esa transcendencia esencial en la aventura del héroe. El significado directo de la palabra insiste reiteradamente, en autorreferencia textual, sobre la naturaleza divina de connotaciones católicas de miss Lunatic: “–Hablas como si hubieras visto a un santo –dijo miss Lunatic, visiblemente emocionada.” (Martín Gaité, 2005: 135)

Con respecto al Dulce Lobo pasemos a describir el espacio que habita:

El edificio, flanqueado por dos callejones de seguridad, en previsión de robos e incendios, tenía forma octogonal, y la parte de abajo, donde estaba la gran repostería y encima de ella los salones de té Dulce Lobo I y Dulce Lobo II, constituía la base más ancha y sólida, reforzada por dieciséis gruesas columnas de mármol de chocolate. Luego aquella base se iba estrechando progresivamente cada cinco pisos hasta llegar al cuarenta, que era la última planta. Con este estrechamiento hacia arriba se lograba el efecto óptico deseado por el arquitecto que ideó el edificio: es decir que tuviera, como en realidad tenía, forma de tarta. Había luego otros muchos detalles ornamentales que contribuían a sugerir la impresión de estar ante una tarta gigantesca, como eran las orlas talmente de merengue que se dibujaban sobre las ventanas y la alternancia de los colores bizcocho, avellana, natillas, guirlache, fresa, caramelo, turrón y chocolate con que estaban pintadas las paredes de las distintas franjas según se subía la vista hasta la terraza octogonal de la cumbre. Esta terraza, lo más llamativo de todo el rascacielos, estaba coronada de adornos de grueso cristal policromado imitando diversas frutas, cada cual del color que en realidad le correspondía para lograr mayor verismo: plátanos, grosellas, limones, manzanas, cerezas, peras, naranjas, ciruelas, uvas, higos y fresas. Eran de un tamaño enorme, con el fin de que pudieran ser bien apreciadas desde la calle.

Cuando empezaba a caer la noche, mediante un sistema eléctrico que se conectaba desde el piso cuarenta con el interior de las frutas, se iluminaban éstas [...] Era francamente espectacular. Porque además, para completar aquel caprichoso remate, entre cada fruta de cristal y la siguiente se alzaban unas columnas blancas con capuchón iluminado, que figuraban ser velas de las que se ponen en las tartas de cumpleaños. (Martín Gaité, 2005: 103-104)

En el fragmento citado encontramos una hipérbole en la descripción del espacio habitado por el Rey de las Tartas que subraya la opulencia económica en la que vive Mr. Woolf. Un espacio construido por el mismo héroe y de un valor simbólico que nos guía hacia su psicología. Una hipérbole arquitectónica, es decir intertextualidad de disciplina artística a partir de la cual diferentes personajes históricos y sistemas políticos han pretendido perpetuarse en el tiempo y dejar constancia de su existencia, identificándose de este modo, la arquitectura, como una expresión artística de valor

memorial con características similares a la creación de la Estatua de la Libertad. Una hipérbole que no sólo se desprende de la exageración del tamaño de esta “tarta gigantista”, sino también en el recurso utilizado por la voz narradora heterodiegética de acumular a través de la enumeración por asíndeton una exageración de detalles ornamentales vinculados por el significado directo de la palabra a alimentos simbólicamente apetecibles: “orlas talmente de merengue [...] colores bizcocho, avellana, natillas, guirlache, fresa, caramelo, turrón y chocolate [...] cristal policromado imitando diversas frutas, cada cual del color que en realidad le correspondía para lograr mayor verismo: plátanos, grosellas, limones, manzanas, cerezas, peras, naranjas, ciruelas, uvas, higos y fresas.” que evocan el carácter hiperbólicamente caprichoso de Mr. Woolf reflejado explícitamente por la voz narradora heterodiegética a partir del significado directo de la palabra: “para completar aquel caprichoso remate”, sugiriéndonos el “principio de placer” por el que se guía este héroe y su confrontación yo/mundo. Mr. Woolf parece encontrarse estancado en su fase oral, pudiendo establecerse relaciones intertextuales entre el rascacielos con forma de tarta construido por el Dulce Lobo y la casa de chocolate del cuento popular de *Hansel y Gretel*. Bruno Bettelheim nos lleva a la reflexión de la regresión oral que supone el hecho de que Hansel y Gretel se coman la casita de chocolate del bosque donde vive la bruja, “la casita de turrón representa una existencia basada en las satisfacciones más primitivas [...] representa la voracidad oral y lo atrayente que esta resulta.” (Bettelheim, 2006: 219) El investigador, con respecto a este cuento popular, establece relaciones simbólicas entre la madre como fuente de alimento para el niño y la casa que “vista como el lugar en que vivimos, puede simbolizar el cuerpo, normalmente el de la madre que, en efecto, alimenta al bebé con su cuerpo [...] Es la madre original que todo lo da y a la que todo niño espera encontrar de nuevo en algún lugar del mundo.” (Bettelheim, 2006: 220) Hansel y Gretel se mueven, por un principio de placer, hacia una regresión oral en la que parecen pretender paliar la angustia que provoca la separación de la madre con su consecuente riesgo de inanición. Sin embargo, como Bardavío nos hace reflexionar en su obra *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana*, el hecho de que Mr. Woolf viva en el interior de esta tarta gigantesca parece reflejar la imagen de lo que Freud denomina “fantasías intrauterinas”, así como muestra una cierta pulsión tanática en esas “secuelas canibalísticas y secuelas sádicas [...] absolutamente imprescindibles para que

el niño llegue con normalidad a la vida postnatal.” (Baradavío, 1988: 58) y sin cuyo instinto el bebé perecería al no ser capaz de succionar y alimentarse del pecho de su madre. Un instinto tanático subrayado en el hecho de que Mr. Woolf sea un personaje intertextualmente conectado al hipotexto de Caperucita Roja explícitamente evidenciado en su nombre profesional “El Dulce Lobo” y en su apellido “Mr. Woolf”, así como la asociación ya mencionada que Sara establece entre esos “zapatos negros” y el “vampiro del Bronx”. Bettelheim también nos muestra los riesgos que supone moverse por el principio de placer hacia la regresión oral: “el ceder a esta glotonería ilimitada puede llevar a la destrucción. La regresión al estado primario *ideal* –cuando se vivía simbólicamente unido al pecho de la madre- da al traste con toda individuación e independencia.” (Bettelheim, 2006: 220). En el caso de Mr. Woolf esta “glotonería” reflejada en la obsesión por su trabajo y el que viva en el interior de esta tarta gigantesca le imposibilita la transcendencia que debe alcanzar como héroe, su confrontación yo/mundo reside en su necesidad de trascender ese rascacielos, esa fortaleza construida por él mismo, símbolo de su dependencia al trabajo y su incomunicación: “El edificio, flanqueado por dos callejones de seguridad, en previsión de robos e incendios.” Esta soledad de la que Mr. Woolf es víctima se evidencia explícitamente en el diálogo que mantienen el comisario y miss Lunatic sobre este personaje: “tiene fama de ser inaccesible, de no recibir a nadie.” (Martín Gaité, 2005: 95) Por otro lado, y en referencia a la soledad que este héroe debe trascender, advertir el consejo que le ofrece Greg, su único amigo, a partir de un estilo directo que recoge directamente las palabras de este personaje:

las mujeres necesitan que les hagan caso, que se dediquen a ellas. ¿Cuándo has querido tú a ninguna, a ver? Yo digo enamorarte tú, ¡eso es lo que digo que te hace falta! Enamórate de una tía salada, que te sorba el seso, que te encienda las ganas de alegrarle la vida y con eso mismo te la alegre a ti. En una palabra, que te haga olvidar tanta cavilación sin sustancia. (Martín Gaité, 2005: 110)

A partir de las palabras de Greg observamos que Mr. Woolf muestra serias dificultades para enamorarse, es decir para salir de un principio de placer que le lleva al egocentrismo sin ser capaz de entregarse a otras personas y parece haber sublimado su pulsión erótica proyectándola en su trabajo, “de manera que el instinto originalmente sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual ya y más elevada desde el

punto de vista social o ético.” (Freud, 1984: 51) De este modo podría explicarse la delirante obsesión de Mr. Woolf por encontrar la receta perfecta para su tarta de fresa y la recomendación de Greg de enamorarse para “olvidar tanta cavilación sin sustancia.” Transcender su soledad, superar un principio de placer extremo e inmaduro que le aísla, así como liberar su líbido para escapar de sus obsesiones será la confrontación yo/mundo a la que el Dulce Lobo tendrá que enfrentarse.

Por otro lado, recordemos en un ejemplo ya citado y perteneciente al inicio de la obra, una comparación entre “las luces de los anuncios y de los rascacielos” de Manhattan con “un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario”. Será posteriormente, en el fragmento que acabamos de analizar y describe el rascacielos que Mr. Woolf habita cuando el lector descubra que se trataba de una prolepsis evocadora y que, efectivamente, el Dulce Lobo es quien vive en un espectacular rascacielos cuya terraza se encuentra adornada por frutas de cristal entre cada una de las cuales “se alzaban unas columnas blancas con capuchón iluminado, que figuraban ser velas de las que se ponen en las tartas de cumpleaños.” Pudiéndose, de este modo, evocar a partir de la experiencia lectora, esa prolepsis de inicio, apelar a esa memoria configurada por el discurso narrativo y transferida al lector en la que se genera complicidad por la memoria compartida e intriga en la ilusión de descubrimiento cuando el lector es capaz de dar sentido a ese esbozo inicial y a asociar ese “ejército de velas encendidas” con el espacio que habita el Dulce Lobo, así como vincular a este personaje normalizado que a sí mismo se presenta ante Sara, a partir del estilo directo como “un vulgar hombre de empresa, pero, eso sí, inmensamente rico.” (Martín Gaité, 2005: 162) tanto al lobo de Caperucita como a ese “rey milenario” del inicio de la obra, en un proceso de fluctuación por diferentes capas ficcionales de profundidad variable que ambiguan los límites entre realidad y ficción.

Los ayudantes de la heroína.

1. Sara y la llamada a la aventura.

Sara es la niña protagonista de esta obra, una heroína de 10 años “normalizada” que “vivía con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro [...] Su padre, el señor Samuel Allen, era fontanero, y su madre, la

señora Vivian Allen, se dedicaba por las mañanas a cuidar ancianos.” (Martín Gaité, 2005: 23) Y, sin embargo y a medida que el discurso avanza, observamos cómo el proceso de adquisición de conciencia de Sara irá íntimamente ligado a la adquisición de una memoria familiar, y muy especialmente a una memoria colectiva adquirida a partir de esos regalos u “objetos donados” por Aurelio y su abuela Rebeca, lecturas de cuentos populares o la historia de Nueva York vinculada a la Estatua de la Libertad que irán configurando la conciencia de Sara, llevándola a recorrer diferentes capas ficcionales, transitar por diferentes espacios híbridos entre lo “realista” y lo “ficcional” así como a apropiarse de diversas características de diferentes personajes ficcionales que la impulsarán a recorrer un camino, una aventura que parte desde su mundo conocido y familiar, “normalizado” hasta transformarse en una heroína “extraordinaria”, capaz de ingresar a través de una moneda donada por miss Lunatic en una alcantarilla roja que la llevará al interior de la Estatua de la Libertad, convirtiéndola y convirtiéndose a sí misma en una alegoría de este concepto.

1.1. Conflicto yo/mundo

1.1.1. La obra comienza en el momento en el que la niña protagonista se encuentra a punto de cumplir 10 años perfilándose ya desde el comienzo el conflicto yo/mundo al que tendrá que enfrentarse Sara:

en cuanto sus padres sacaban la bolsa negra de la basura, se lavaban los dientes y apagaban la luz, todas las luces del mundo le empezaban a ella a correr por dentro de la cabeza como una rueda de fuegos artificiales. Y a veces le daba miedo, porque le parecía que la fuerza aquella la levantaba en vilo de la cama y que iba a salir volando por la ventana sin poderlo evitar. (Martín Gaité, 2005: 23)

En este fragmento podemos observar cómo una voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista y a partir de un discurso narrativizado interior refleja acciones cotidianas diarias de una familia común antes de ir a dormir, subrayándose esa monotonía de la acción en el valor repetitivo del imperfecto. Cuando la luz de ese día vulgar o normalizado se apaga, “todas las luces del mundo le empezaban a ella a correr por dentro de la cabeza como una rueda de fuegos artificiales”, reflejándose un carácter festivo, alegre, vital y colorista en esa imagen que ofrece la rueda de fuegos artificiales, metáfora de una imaginación tan vehemente que

llega a provocarle miedo a la niña. El miedo ante las situaciones nuevas o de cambio, como reflexiona Marina, es una emoción innata al ser humano y “pertenece al sistema defensivo de la naturaleza” (Marina, 2007: 13). Una idea que la propia miss Lunatic recoge en sus comentarios didácticos, aconsejando “plantarle cara a ese miedo”, y al que el discurso narrativo regresa reiteradamente, como ya hemos analizado, subrayando la importancia de esta emoción y superación de la misma para la transcendencia de la aventura. El temor de Sara reside en salir “volando por la ventana sin poder evitarlo”, una metáfora sobre la que la misma Carmen Martín Gaité reflexiona en su obra *Desde la ventana* en referencia al valor evocativo que esta imagen provoca en la mujer:

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer reclusa en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. [...] La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos. (Martín Gaité, 1999: 51)

La sensación de reclusión en esa realidad vulgar o cotidiana es una idea que el discurso narrativo refleja reiteradamente, en autorreferencia textual, como estrategia habitual en esta obra, subrayándose la importancia de ciertos acontecimientos.

Se volvió obediente y resignada. Había entendido que los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto. Y esperaba. Llegaría el día –estaba segura– en que podría gritar triunfalmente: “Miranfú”. Mientras tanto, sobreviviría en su isla. Como Robinson. Y como la estatua de la Libertad. (Martín Gaité, 2005: 42)

En el fragmento citado advertimos cómo la voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista llega a fusionarse con su voz cayendo en la ilusión de un monólogo próximo al interior. Las relaciones intertextuales explícitas entre Sara y los personajes ficcionales de Robinson y la estatua de la Libertad, habitantes ellos también de una isla. No pasa desapercibido el valor simbólico de la isla como lugar de aislamiento y, recordando las palabras de Bachelard, aquello que se aísla “adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo.”, es decir focaliza sus miedos preparándose para sobreponerse a ellos y ser capaz de transformarse en aquello que desea. Y de hecho, conjurar la palabra “miranfú”, que retomaremos más adelante, significa tal y como manifiesta el discurso narrativo de manera explícita, invocar a lo

nuevo. “*miranfú* quería decir *va a pasar algo diferente o me voy a llevar una sorpresa.*” (Martín Gaité, 2005: 41)

Las referencias a este respecto, como venimos analizando, son constantes y tan sólo citaremos una más en la que nos interesa recoger el valor de los sueños como estrategia propia de la novela psicoanalítica y forma de indagación sobre nuestros fantasmas reprimidos, un modo de indagación en el que regresamos a un estado “alucinógeno” similar al estado fetal, ya señalado en otros capítulos y que se encontraría vinculado a ese concepto de *regressus ad uterum*.

cuando ya empezaban a pesarle los párpados, Sara se veía a sí misma acurrucada en una especie de nido que alguien había fabricado para ella en lo más alto de la estatua de la Libertad, disimulado entre los pinchos de su corona verde. Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre. También le pedía que su abuela volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde era el color de la esperanza. (Martín Gaité, 2005: 46)

Bachelard asocia la imagen del nido al retorno de ese yo íntimo del que en algún momento nos hemos alejado y al que regresamos para reencontrarnos y reconciliarnos con nosotros mismos, lo que vendría a corroborar nuestra hipótesis del juego espejos o desdoblamiento. “Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de la intimidades perdidas.” (Bachelard, 1942: 142) Por otro lado, esa gran imagen perdida del pasado parece en Sara significar la libertad, no sólo por el significado directo de la palabra en el hecho de que ese nido se encuentre oculto o “disimulado” en la corona de la estatua de la Libertad sino por la animalización que se produce en Sara al “acurrucarse” en ese nido y, por tanto, asimilar características propias de un pájaro. Ciplijauskaité reflexiona sobre símbolos habituales en la escritura femenina y encuentra en el pájaro “el deseo impedido de volar”. (Ciplijauskaité, 1994: 222) En todo caso, y como viene siendo frecuente en el discurso narrativo de esta obra, el segundo fragmento del sueño de Sara dirige apenas sin posibilidad de desvío y confirma nuestras hipótesis a través del significado directo de la palabra que nos lleva a la interpretación de su obstáculo como heroína: librarse “del cautiverio de no ser libre” y para ello Sara invoca a una diosa de herencia católica en el sentido del verbo “rezaba”

y del sustantivo “oraciones” aunque la filosofía de esta religión se desdibuje por la herejía misma de que este dios sea femenino, así como la circunstancia explícita de que estas oraciones no sean las oficialmente canonizadas sino absolutamente personales, “de su propia cosecha” y el absurdo un tanto irreverente por la transgresión anacrónica y en cierta medida frívola por su grado de pragmatismo de comparar las oraciones con “telegramas”. Por otro lado, no sólo invoca a la diosa en su favor sino también a favor de su abuela, reflejándose la unidad que existe entre ambas y una cierta identificación en la necesidad de trascender una realidad que las oprime, deseando Sara que “volviera a vestirse de verde” porque como la misma voz narradora heterodiegética en una confusión e identificación de voces con Sara explica “es el color de la esperanza”. Una esperanza que, como ya hemos analizado con anterioridad se encontraría asociada a la necesidad de la abuela de lograr realizar sus impulsos sexuales. Un deseo reiterado en autorreferencia textual el día del cumpleaños de Sara cuando al soplar las velas tiene ocasión de pedir un deseo y concentrándose pide por su abuela: “Que vuelva a ver a la abuela vestida de verde”, dijo para sí misma, clavándose las uñas en la palma de las manos.” (Martín Gaité, 2005: 79)

Observamos entonces, como el discurso narrativo incide a partir de la autorreferencia textual en el conflicto yo/mundo más destacable en la niña protagonista: sobreponerse al miedo que supone salir del encierro en que se encuentra y ensanchar los límites de esa realidad vulgar, cotidiana y monótona en la que siente recluida.

1.1.2 Con respecto al despertar sexual de esta heroína en la importancia de su adquisición de conciencia, ya hemos analizado ciertas claves aunque debilitadas, que nos llevan a percibir su importancia en el valor simbólico de ciertos referentes a los cuentos populares coincidentes con varios investigadores ya señalados como Bettelheim al que añadiremos, para corroborar nuestra tesis, ideas de Ciplijauskaité la cual aprecia que varios “estudios sobre los cuentos de hadas señalan la presencia solapada de lo erótico en ellos.” (Ciplijauskaité, 1994: 168) Y así Carmen Martín Gaité también parece solapar el impulso erótico de esta niña, aunque desarrollado de manera explícita y proyectado este impulso en la figura de la abuela en el que, como ya hemos analizado, y retomaremos más adelante deja una salida más libre. Con respecto a sus límites como niña desde una perspectiva de género no son explícitos, aunque del texto se desprende

un cierto obstáculo a la hora de ensanchar los límites de su realidad en la adquisición de una memoria tanto familiar como colectiva cuya tradición marca una realización personal dependiente del amor, un tipo de amor hasta cierto punto y por encontrarse inexorablemente vinculado a su realización personal, de cierto riesgo de caída en el masoquismo por la aceptación femenina a la dependencia erótica.

El retroceso a los orígenes y la técnica del “espejo de las generaciones” denominado por Ciplijauskaité, se da nítidamente en el caso de *Caperucita en Manhattan* como manera de sugerir continuidad y cambio. Vivian representa una refracción opuesta al caos de la abuela Rebeca a la cual va a visitar todos los sábados junto a Sara con la intención de llevarle la tarta de fresa, autorreferente textual como ya se ha señalado y “ordenarle un poco la casa, porque a ella no le gustaba limpiar ni recoger nada.” (Martín Gaité, 2005: 26) La realidad de Vivian se delimita férreamente a partir de la precaución, la rutina y el orden y el discurso narrativo lo refleja a través de los rituales de repetición y comprobación, próximos a conjuros protectores ante el miedo por lo imprevisto y la pérdida de control que Vivian lleva a cabo en el viaje que todos los sábados realiza a casa de su madre.

la señora Allen, después de comprobar que dejaba cerrada la llave del gas, que la nota para su marido quedaba encima de la nevera en lugar bien visible y que ninguno de los grifos goteaba, se ponía a repasar cosas dentro de su bolso, mientras las iba nombrando entre dientes. [...] Cerraba con tres llaves que metía en tres cerraduras colocadas a alturas diferentes, y luego llamaba al ascensor. Desde aquel momento cogía a la niña fuertemente de la mano y no la soltaba hasta que llegaban a casa de la abuela. (Martín Gaité, 2005: 26)

En el ejemplo citado observamos en Vivian un miedo ante el viaje, es decir, ante la idea de alejarse de su hogar y lo conocido y ante la perspectiva del cambio y lo nuevo apuntado no sólo en estos actos rituales protectores señalados sino también recogido de manera más explícita por el significado directo de la palabra en un discurso que deja escuchar la voz de Vivian a partir del estilo directo: “–Parece que no, pero es un viaje. Un viaje de muchas millas.” (Martín Gaité, 2005: 50) Un comentario en el que el discurso narrativo insistirá en autorreferencia textual y a partir de un paralelismo sintáctico inequívoco en la repetición exacta de las mismas palabras: “–¡Vamos, espabila! –le decía su madre–. ¿En qué estás pensando? ¿No ves que se hace tarde? Parece que no, pero es un viaje, un viaje de muchas millas.” (Martín Gaité, 2005: 52)

Vivian representa la tradición y la parte siniestra que conlleva la tradición en el sentido freudiano de repetición involuntaria “que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndose así la idea de lo nefasto, lo ineludible” (Freud, 1974: 2495). La angustia, nos dice Freud, viene provocada por el retorno involuntario de lo reprimido y esa obsesión de repetición en Vivian pone de manifiesto la naturaleza conservadora de los instintos, un impulso tanático que la lleva al intento por restablecer el estado anorgánico anterior a la vida en un recorrido de regresión, en un *regressus ad uterum* que, en el caso de la madre de Sara, retrocede a fases tempranas de la infancia donde quedaron reprimidos impulsos eróticos y a una conciencia moral de sentimiento de culpa que la conduce a una necesidad de castigo inconsciente, a impulsos de autoagresión o autodestrucción relacionados con el masoquismo. Freud encuentra en los actos obsesivos de los neuróticos un síntoma de la represión a la que son sometidos los impulsos sexuales y en esta tendencia de repetición inconsciente un acto obsesivo similar a las prácticas devotas de los creyentes a partir de la cual pretenden calmar un cierto sentimiento de culpa a través de un ritual que entraña el valor de medida de protección.

La influencia del instinto reprimido es percibida como tentación, y en el curso mismo del proceso de represión nace la angustia, la cual se apodera del porvenir bajo la forma de angustia expectante. [...] Los actos ceremoniales y obsesivos nacen así, en parte como defensa contra la tentación, y en parte como protección contra la desgracia esperada. (Freud, 1984: 221)

El sentimiento de culpa y la necesidad de castigo inconsciente de Vivian es reflejado por el discurso narrativo dejando, una vez más, escuchar la voz de este personaje a partir del estilo directo en una conversación mantenida con su amiga Lynda: “no sé, cuando estoy a gusto, siempre me parece que va a pasar algo malo.” (Martín Gaité, 2005: 78) Una confesión en la que el discurso narrativo insistirá nuevamente a partir del estilo directo, esta vez en una conversación mantenida entre Vivian y su marido: “–La dicha, Samuel, hay que pagarla con llanto. Se lo estaba yo diciendo a Lynda precisamente hoy a la hora de comer.” (Martín Gaité, 2005: 81) Vivian representa una “figura negativa” en la experiencia iniciática de Sara en la que se proyectan los miedos de nuestro inconsciente colectivo-individual con la finalidad de materializarlos y sobreponernos a ellos. Vivian es la guardiana de la tradición representando los fantasmas que supone la transgresión a las normas tradicionales y relacionadas, en cierta

medida y como estamos analizando, a la transgresión que supone liberar los impulsos eróticos de la mujer en una sociedad que, cultural y convencionalmente, tiende a reprimirlos. Observamos en fragmentos anteriormente citados el margen nulo de libertad que Vivian le ofrece a su hija cogiéndola “fuertemente de la mano” durante el recorrido en ese viaje común que realizan todos los sábados a casa de la abuela; y la falta de reconocimiento de Vivian dentro de su propia colectividad, mostrado por los propios integrantes del núcleo familiar como si el mismo discurso narrativo y los miembros de su colectividad cumplieran con ese deseo de la señora Allen de castigo inconsciente provocado por su conducta compulsiva de control. La voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista relata: “No le gustaba que su madre la llevara tan agarrada, pero era inútil soñar con soltarse.” (Martín Gaité, 2005: 52) La misma Rebeca expresa una irritación explícita ante los pensamientos catastrofistas de Vivian a partir del estilo directo: “–¡Dichosa Vivian –dijo la abuela–. Si no se preocupa por algo, no vive.” (Martín Gaité, 2005: 67) Su marido muestra descontento hacia la actitud de su mujer, una actitud que desprecia de manera directa en varias ocasiones: “Tus consejos nos molestan a todos” (Martín Gaité, 2005: 36) Así como también desdeña esas acciones rituales de Vivian practicadas todos los sábados antes del viaje a casa de Rebeca, dejándole a su esposo una nota y un sándwich de pepino. La voz narradora heterodiegética muestra el desprecio que su marido siente por estas acciones rituales a partir de un discurso narrativizado en el que una voz narradora heterodiegética con omnisciencia absoluta sobre el discurso le desvela al lector lo infructuoso de estos cuidados de los que la señora Allen “nunca se olvidaba”, ofreciéndole una información privilegiada acerca de las acciones del señor Allen que al regresar del trabajo y antes de que ellas volvieran de su viaje, “tiraba a la basura” la nota que nunca leía “junto con el sándwich” y donde podemos apreciar a partir de la asociación del significado directo en la acción de “tirar a la basura” un carácter explícito de infravaloración.

Cuando el señor Allen llegaba del trabajo a las seis, ellas no habían vuelto todavía, pero se encontraba con una nota de su mujer y un sándwich de pepino. La nota nunca la leía. La tiraba a la basura junto con el sándwich, se duchaba y bajaba a cenar al restaurante chino de la calle de enfrente. (Martín Gaité, 2005: 49)

Sin embargo, el señor Allen recordémoslo, no sólo infravalora la conducta obsesiva de su mujer, ya suficientemente justificada como síntoma de represión de sus instintos sexuales sino también, y como ya hemos señalado, infravalora a Rebeca precisamente también en relación a sus instintos sexuales aunque contrariamente a su hija, ya no por su tendencia a la represión sino por su propensión a la liberación de estos impulsos. Daría la impresión de que al señor Allen le molestara cualquier tendencia personal o individual en referencia a los impulsos sexuales derivados de la mujer, como por otra parte viene siendo costumbre dentro de sociedades patriarcales, bien se refiera a su represión o liberación y fuera el hombre, o más concretamente la pareja de la mujer, el que tuviera la potestad de regular este impulso con la consecuente naturaleza de “propiedad” que se desprende de este hecho y como el discurso narrativo parece reflejar en el comentario recogido por el señor Allen a través del estilo directo en una conversación mantenida entre este y Vivian sobre el deseo de Rebeca de ser cantante de *mussic-hall*, ya relacionado con anterioridad a una profesión en la que de manera convencional es asociado a mujeres independientes, también en lo referente a su conducta sexual:

–¿Pero por qué le tienes que decir nada? ¿A ti qué te importa? –decía el señor Allen–. Déjala que cante, si es su gusto y él no se lo impide, que al fin y al cabo es el único que tendría derecho.

–Hasta que se harte de ella. Y luego lo va a sentir. Cuando pierda a éste, ya no va a estar en edad de encontrar otro ni parecido. Le temo a la vejez de mi madre, Samuel, te lo digo de verdad. (Martín Gaité, 2005: 37)

En el ejemplo citado observamos las opiniones del señor Allen acerca de que la pareja de Rebeca es el “único que tendría derecho” a controlar las acciones de su suegra relacionadas, aunque sutilmente, con sus impulsos sexuales; así como la inclinación de Vivian al sentimiento de culpa y necesidad de castigo inconsciente en el hecho de que esta tendencia de su madre por liberar sus impulsos eróticos la llevarán a que su pareja “se harte de ella”, observando en el abandono del hombre y su dificultad para encontrar otro: “cuando pierda a éste, ya no va a estar en edad de encontrar otro ni parecido”, esa idea ya apuntada con anterioridad sobre la realización de la mujer dependiente del amor. Un concepto de amor romántico en el que se perciben ciertos riesgos de caída en el masoquismo o, al menos, de limitación en la percepción de una conciencia de mujer de “ser incompleto” y cuya transcendencia se encuentra inexorablemente condicionada al

concepto de amor romántico como única vía posible de alcanzar la unidad y la reconciliación o reencuentro consigo misma. Un concepto de amor al que la propia Rebeca, y a pesar de su aparente liberación ante la tradición, se encuentra subordinada porque la tradición, ya lo hemos analizado en capítulos anteriores recogiendo ideas de Gadamer, nos conforma desde una perspectiva de cierto grado siniestro, perpetuando sus leyes en esa repetición presente que activa la memoria del pasado bien de forma consciente o incluso, y aquí se aprecia su naturaleza siniestra, de manera irracional.

Esta idea es mostrada por el discurso narrativo dejando escuchar de manera directa la voz de la abuela en un diálogo mantenido entre ella y su nieta: “A ver si me aparece un novio rico. Búscamelo tú. ¿Te parezco muy vieja? ¿O crees que todavía puedo sacar algún novio?” (Martín Gaité, 2005: 73)

En este diálogo, experiencia psicoanalítica en el “*uso de escucha o interlocutor*”, encontramos una fluctuación de roles entre heroína y ayudante, ya no sólo ocasionados por el hecho de convertir a Sara, bajo esta estrategia discursiva, en el desencadenante que origina el flujo de la confesión, sino también por la circunstancia de que, efectivamente, sea Sara la que le encuentre a su abuela ese amor romántico tan necesitado por Rebeca para alcanzar una transcendencia y un reconocimiento social que viene acompañado, como es habitual en el cuento maravilloso, por el ascenso social de la heroína ya apuntado en estas confesiones: “A ver si me aparece un novio rico.” Una tradición que se repite y es adquirida a través de la memoria perpetuada por el modelo social de mujer reflejado en el espejo de las tres generaciones y la convivencia de Sara con estas mujeres próximas a su colectividad, guías en la adquisición de su conciencia; así como también es adquirida a través de una memoria colectiva transferida por los cuentos populares o la novela griega, recogiendo el discurso narrativo de esta obra referentes intertextuales vinculados al reencuentro de los amantes separados.

Sara conoce en Central Park al Dulce Lobo, el cual se encuentra obsesionado, como ya hemos señalado, por la receta de la tarta de fresa. Sara, en una fluctuación de roles, se convertirá en ayudante tanto del Dulce Lobo como de su abuela Rebeca indicándole a este que la receta se halla guardada en casa de su abuela y propiciando el reencuentro entre ambos. La idea del reencuentro de los amantes separados se halla subrayada por el hecho de que El Dulce Lobo, aquel que nunca consiguió querer a ninguna mujer, se

enamorara en el pasado de Gloria Star, el nombre artístico de Rebeca Little como así se lo confiesa a Sara recogiendo el discurso narrativo sus emociones a partir del estilo directo. “–La oí cantar varias veces cuando yo era casi un chiquillo y vivía en la calle 14. Parece un sueño. Era una mujer extraordinaria.” (Martín Gaité, 2005: 166) Así el Dulce Lobo y la abuela Rebeca alcanzan su transcendencia como héroes de su propia existencia, una transcendencia íntimamente vinculada a la realización satisfactoria de sus impulsos sexuales en una perpetuación convencional del concepto de amor romántico. El Dulce Lobo, ya lo hemos analizado, parece reprimir sus instintos sexuales y proyectarlos en la sublimación por su trabajo y en la obsesión por la tarta de fresa; Rebeca Little parece abocada a un castigo inconsciente por la liberación de sus impulsos sexuales y proyectado en los fantasmas que su hija simboliza, siendo incapaz de encontrar el ideal de amor romántico complementario y eterno que le ofrezca el reconocimiento personal y social. Aunque ambivalentemente, y como Beauvoir también señala, “el dolor solo tiene significado masoquista en caso de que se perciba y se desee como la manifestación de una esclavitud.” (Beauvoir, 2001: 153) Y, siguiendo criterios de la investigadora, el dolor aunque no siempre, en ocasiones puede cumplir una función similar a la emoción del miedo cuando adquiere dimensiones transformadoras-sanadoras como así demuestran diferentes ritos de diversas religiones relacionados con la purificación. “El sufrimiento también destruye los límites del yo, es una superación y un paroxismo.” (Beauvoir, 2001: 152) Siendo, por tanto esta la diferencia principal en la experiencia del dolor entre Rebeca y Vivian: mientras para Rebeca el dolor sería una vía de superación en Vivian parece ser un estado existencial del que no pretende salir.

Por otro lado, el componente erótico de este reencuentro entre Rebeca y el Dulce Lobo, se halla subrayado a partir de varias estrategias discursivas:

En primer lugar el referente intertextual explícito al cuento popular de Caperucita con la temática ya analizada por Bettelheim y otros investigadores coincidentes en percibir en este tipo de literatura referencias simbólicas a la sexualidad.

En segunda lugar: la tarta de fresa, autorreferente textual obsesivo en esta obra, con su vinculación al placer sensorial, explícitamente manifestado por el Dulce Lobo, como ya hemos analizado, y sus reacciones “inquietantes” y “sorprendentes” tras probar la tarta. Así como la satisfacción de Vivian en la preparación de esa tarta de fresa, manifestada

por el discurso narrativo a partir del significado directo de la palabra “placer” vinculado al “vicio rutinario” o a esa obsesión, represión de su impulso sexual proyectada en la sublimación de ser la guardiana de la tradición o del secreto familiar que supone la receta de la tarta de fresa.

Ella decía que la reservaba para las fiestas solemnes, pero no era verdad, porque el placer que sentía al verla terminada era tan grande que había acabado por convertirse en un vicio rutinario, y siempre encontraba en el calendario o en sus propios recuerdos alguna fecha que justificase aquella conmemoración. Tan orgullosa estaba la señora Allen de su tarta de fresa que nunca le quiso dar la receta a ninguna vecina. Cuando no tenía más remedio que hacerlo, porque le insistían mucho, cambiaba las cantidades de harina o de azúcar para que a ellas les saliera seca y quemada.

–Cuando yo me muera –le decía a Sara con un guiño malicioso–, dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos” (Martín Gaité, 2005: 23-24)

En el fragmento citado encontramos ya la presentación de la tarta de fresa como un objeto misterioso, el esbozo de una analepsis que se irá acentuando a medida que la obra avanza hasta ir transformando este objeto en un objeto de características mágicas a partir de dos estrategias fundamentales: en primer lugar por la progresiva asociación de esta tarta de carácter real o realista a elementos intertextuales vinculados a la tarta de carácter ficcional que la Caperucita del cuento popular convencional le lleva a su abuelita y en segundo lugar por ser esta receta un secreto familiar que se encuentra guardado en el cajón de “un mueblecito de tapa ondulada, que solía estar siempre cerrado.” (Martín Gaité, 2005: 66). Observemos la sensación de desocultamiento en el hecho de que este mueble esté protegido bajo llave y que se encuentre escondido en un cajón, así como la variación tipológica de la grafía que incide en lo extraordinario del contenido que desvela el signo:

VERDADERA RECETA
DE LA TARTA DE FRESA,
TAL COMO ME LA ENSEÑÓ
EN LA INFANCIA
REBECA LITTLE, MI MADRE. (Martín Gaité, 2005: 68)

O así como la circunstancia de que Sara descubra la existencia de esta receta en un momento de soledad e intimidad, cuando quedando sin vigilancia en casa de su abuela, entra a su cuarto y descubre sus cartas, sus fotos, sus recuerdos, sus secretos esparcidos

caóticamente por encima de la cama y sentirse “Gloria Star en persona” (Martín Gaité, 2005: 65) en un proceso simbiótico similar a rituales primigenios de devoración a partir del cual el neófito ingiere y participa de la energía de la maestra en una regresión próxima a las “fantasías intrauterinas” ya analizadas y recogidas por Freud. El descubrimiento de un secreto familiar, la adquisición de la memoria de su colectividad más próxima, un proceso de anagnórisis que a Sara le provoca risa: “No pudo por menos de echarse a reír. Ahora resultaba que después de tantas historias con la tarta de fresa, la abuela también la sabía hacer.” (Martín Gaité, 2005: 68) Una risa, en cierto modo tabú siguiendo terminología de Rodari, una risa liberadora que distancia a la niña de la sumisión y la subordinación a la repetición inevitable de la tradición y a la sublimación de su realización personal en la dependencia del amor romántico que la tarta de fresa simboliza, un detalle en el que el discurso narrativo parece incidir cuando durante ese proceso de simbiosis, la voz narradora heterodiegética en focalización interior en Sara que provoca la ilusión de fusión de voces, confiesa sentirse incómoda en ese *regressus ad uterum*, en ese caos que habita su abuela: “la verdad es que el dormitorio estaba hecho una catástrofe. Presentaba un aspecto que dificultaba seguir jugando a ser Gloria Star en sus tiempos de esplendor declinante.” (Martín Gaité, 2005: 64-65). Esta negación a la repetición inconsciente de su tradición familiar por parte de Sara, de cierto carácter siniestro, resulta una constante de autorreferencia textual proyectada en la tarta de fresa y en la idea de modelo social de mujer que se espera de ella, vinculada a una realización personal dependiente del control de su sexualidad que Sara rechaza explícitamente a partir del significado directo de la palabra y que el discurso narrativo recoge reflejando sus pensamientos a partir de una estrategia tendente a generar la ilusión de un discurso inmediato en el monólogo citado y a través de una voz narradora heterodiegética que, en focalización interna en la niña protagonista, llega a fusionarse con su voz y a desvelarle al lector esas emociones que le oculta a su madre, pero que le son transferidos al lector en una estrategia que subraya la transgresión de estos pensamientos por el hecho de ser encubiertos y genera complicidad con el lector al ofrecerle una información privilegiada y de carácter secreto:

“Yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos”, pensaba Sara para sus adentros. Porque había llegado a aborrecer aquel sabor de todos los domingos, cumpleaños y fiestas de guardar. Pero no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y

lacitos, que lo que ella quería de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante.” (Martín Gaité, 2005: 24)

En tercer lugar: la música, el baile y el descubrimiento furtivo de Sara.

Sara y el Dulce Lobo viajan a casa de la abuela en limusines diferentes y este llega al destino antes que la nieta que “furtivamente había llegado al séptimo y había abierto con una vuelta silenciosa de llave la puerta de casa de la abuela.” (Martín Gaité, 2005: 189). Observamos en el significado directo de la palabra un alto grado de sigilo por parte de Sara: “furtivamente”, “había abierto con una vuelta silenciosa” así como la evocación simbólica de la “llave” en su sentido de custodia del secreto.

La puerta no había hecho ningún ruido. Se detuvo en el vestíbulo y contuvo la respiración. Del cuarto de estar, sobre un fondo de música suave, venía un rumor de risas y cuchicheos.

Sara, conforme avanzaba despacito por el pasillo, se dio cuenta de que iba pisando el haz de luz tenue que salía por la puerta entreabierta del cuarto de estar, como un camino de esperanza a seguir entre la tiniebla. Se acercó y asomó un poquito la cabeza por la ranura de la puerta. La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo, a los sones de *Amado mío*, que se estaba oyendo en el pick-up. De vez en cuando echaba la cabeza para atrás y su pareja se inclinaba hacia su oído y le decía algo que la hacía reír. (Martín Gaité, 2005: 190)

La voz narradora heterodiegética en focalización interna en la niña protagonista se encuentra limitada a la información sensorial de Sara, debilitándose su autoridad sobre el discurso narrativo y originándose una ilusión de identificaciones entre la voz narradora heterodiegética, la niña protagonista y el lector que realizan un descubrimiento al unísono y justo en el momento de la acción, generándose complicidad y acentuándose la sensación de intriga. La abuela viste “de verde”, una prolepsis evocadora en la que se puede apreciar cumplido el deseo de autorreferencia textual señalado explícitamente y reiteradamente por el discurso narrativo a partir del significado directo de la palabra en el sueño de la niña, ya analizado, en el que le pide a la estatua de la libertad “que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció” o el día de su cumpleaños cuando al soplar las velas su deseo es “que vuelva a ver a la abuela vestida de verde.”, produciéndose una identificación de deseos y una cierta identificación en el carácter transcendente de este hecho que simbólicamente evoca, como ya hemos analizado, un rejuvenecimiento en la abuela y una reconquista de

sus impulsos sexuales proyectados en el concepto de amor romántico. La abuela y el Dulce Lobo bailan al son de *Amado mío*, la canción que hizo célebre a Rita Hayworth en *Gilda* y una inserción intertextual de referencia a la música, prolepsis evocadora que subraya el carácter de reencuentro de los amantes, activando la memoria del propio discurso narrativo transferida al lector y regresando al momento en el que la voz narradora heterodiegética en focalización interior en el Dulce Lobo describe el momento, años atrás, en que se enamoró de Gloria Star: “Acababa de cantar *Amado mío*.” (Martín Gaité, 2005: 171) Clarisa Pinkola nos detiene en la idea de que desde “tiempos inmemoriales el canto, como el tambor, se ha utilizado para crear una conciencia no ordinaria, un estado de hipnosis o un estado de plegaria” (Pinkola, 2002: 260). Por otro lado, la investigadora continúa, la danza posee una naturaleza transformadora, observando que en ocasiones el imaginario colectivo ha asociado la danza con la muerte en la indisolubilidad entre el concepto primitivo de Vida-Muerte. “La Muerte que tiene por pareja de baile a la Vida.” (Pinkola, 2002: 263) Y, siguiendo sus teorías, también encuentra en la danza los preliminares para la adquisición del conocimiento mutuo que da paso a “las experiencias directas cuerpo a cuerpo” (Pinkola, 2002: 267), entendiéndose el carácter de esas experiencias como unión sexual.

Esta visión furtiva de la danza que mantienen el Dulce Lobo y la abuela provoca en Sara “un inexplicable desfallecimiento, una especie de languidez que le bajaba por las piernas.” (Martín Gaité, 2005: 190). Esta alteración de la conciencia reflejada por el significado directo de las palabras “desfallecimiento” o “languidez”, no supone una pérdida definitiva de conciencia, pero sí una modificación de la misma provocada por esta visión en relación a un despertar sexual evocado en el hecho, de igual modo que la menstruación, de que esta languidez “le bajaba por las piernas”. A Sara le conmueve de una manera agradable esta visión y la lleva a la transcendencia, sin embargo, se trata de una felicidad ajena, de una transcendencia colectiva y no de carácter individual, una transcendencia adquirida por contagio social y transferida por las películas, es decir por un imaginario colectivo: “La escena contemplada le había producido una felicidad indescriptible, pero era como si la hubiera visto en el cine. Ahora se había acabado la película. Había sido preciosa. Pero eran cosas que no le habían pasado a ella.” (Martín Gaité, 2005: 191) Y Sara, desvinculándose de una realización personal dependiente de un amor romántico, buscará un final diferente al transmitido por su herencia cultural

transcendiendo ese símbolo de plenitud proyectado en el amante y pareciendo comprender, como la investigadora Rodríguez Fontela reflexiona y nosotros recogemos en capítulos anteriores, que la búsqueda del amante es una variante mitificada de la búsqueda de conciencia personal. Transcendiendo esta limitación heredada, desvinculándose definitivamente del camino convencional, de los finales felices, recordemos como la novela lírica de autoformación se interroga: final feliz, ¿para quién?, y en esa búsqueda de conciencia renovada e individual se trasladará a Battery Park para introducirse en la alcantarilla que miss Lunatic, su guía de mayor autoridad le descubrió, arrojándose a ella y confiando en alcanzar el interior de la estatua de la Libertad: “se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad.” (Martín Gaité, 2005: 196) Así es como concluye esta obra, interrumpida en el momento de adquisición de conciencia de la niña protagonista íntimamente unido a su despertar sexual como refleja el acontecimiento previo y ya analizado sobre la danza del Dulce Lobo y su abuela como fase previa e impulsora hacia este viaje, así como el espacio que Sara debe transitar para alcanzar la libertad. Un espacio de referencia simbólica como *regressus ad uterum* de carácter transformador y, por tanto, íntimamente relacionado a la sexualidad, por el que tantos otros héroes de la LIJ previamente han transitado y de referente intertextual a la madriguera de Alicia.

1.2. La llamada a la aventura.

En esta obra, la relatividad del tiempo se manifiesta de manera explícita a partir del significado directo en autorreferente textual en numerosas ocasiones: “–Has oído a la abuela, ¿Cloud? Diez minutos han pasado nada más. Parece imposible lo que cabe sólo en diez minutos. Si no fueras tan ignorante, si fueras el gato de Cheshire, podríamos hablar de cómo se estira el tiempo algunas veces.” (Martín Gaité, 2005: 69-70)

Y, efectivamente, existen multitud de analepsis y prolepsis ya analizadas, en su función evocadora y explicativa como modo de construir la memoria del discurso narrativo y transferírsela al lector generando la sensación de complicidad a partir de esa memoria común y descubrimiento ya no sólo a través de la acción sino en el propio discurso narrativo, lo cierto es que las aventuras que le suceden a Sara suelen ser narradas a

partir de una relativa linealidad cronológica salvo por dos situaciones destacables que contribuyen a subrayar la importancia de estos acontecimientos.

En el segundo capítulo acontece una analepsis muy significativa: la regresión a la primera infancia de Sara que recoge sus orígenes y cómo se fue gestando en ella esa necesidad de aventura, como venimos analizando, autorreferente textual obsesivo. “Sara había aprendido a leer ella sola cuando era muy pequeña, y le parecía lo más divertido del mundo.” (Martín Gaité, 2005: 29) Así es cómo comienza este capítulo, anticipando la experiencia lectora como vía a partir de la cual se gestó esa llamada a la aventura y en ese aprender a “leer ella sola cuando era muy pequeña” ya se pronuncia un carácter de tipo extraordinario en la personalidad de Sara. Recordando las investigaciones de Mircea Eliade sobre la infancia del héroe, tenemos que señalar la vinculación del retorno a los orígenes como modo de dominio y conquista del conocimiento y la niñez extraordinaria del héroe como una estrategia cuya funcionalidad consistiría en la construcción del mito. Una característica extraordinaria, la de Sara, vinculada al dominio de la palabra, tanto escrita como oral, a una edad inusualmente temprana y que el discurso narrativo señala desde el significado directo dejando escuchar la voz de la abuela Rebeca a partir de un estilo directo: “–Ha salido lista de verdad –decía la abuela Rebeca–. Yo no conozco a ninguna niña que haya hablado tan clarito como ella, antes de romper a andar. Debe ser un caso único.” (Martín Gaité, 2005: 29) Recordemos la importancia que la novela lírica de autoformación le ofrece a la palabra como capacidad lingüística para ordenar la realidad y expresar la conciencia e, incluso, la voluntad de este tipo de discurso narrativo por evidenciar el poder mítico de la palabra en una regresión a sus orígenes y primeras manifestaciones en fase oral. Ya hemos mencionado la influencia de esos “objetos mágicos” donados por Aurelio, propietario de una librería de viejo y ese “señor que por entonces vivía con la abuela” y al que nunca llegó a conocer personalmente aunque le enviara a Sara regalos por medio de su madre: el libro de *Robinson Crusoe*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Caperucita Roja*, un plano de Manhattan o un rompecabezas enorme que la “familiarizó con las vocales y las consonantes” (Martín Gaité, 2005: 38) e, incluso antes de comprender el significado de las letras, la inició a jugar con ellas tomando por costumbre la invención de palabras en una acción lúdica y por el placer que le proporcionaba.

Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad, porque sólo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba “farfanías”. (Martín Gaité, 2005: 39)

De entre todas estas farfanías, aquella a la que el discurso narrativo señala con un valor excepcionalmente mágico es “miranfú” por su constante autorreferencia textual y a la que Sara recurre, como por invocación, en momentos de sorpresa o inquietud ante lo nuevo como ya hemos señalado anteriormente y la palabra que pronunciará ante la alcantarilla dispuesta a alcanzar la libertad. Una palabra talismán que nos remite al hipotexto de los conjuros u oraciones donde la palabra adquiere connotaciones mágicas y capacidad transformadora, regresando no sólo al origen mítico de la palabra sino también al origen de nuestros primeros balbuceos culturales.

Observamos, por tanto, una llamada a la aventura provocada por Aurelio a partir de esos “objetos mágicos” donados a la heroína y de vinculaciones férreamente ligadas a la palabra. Aurelio será su primer ayudante y el discurso narrativo subraya su importancia crucial a partir de dos estrategias:

En primer lugar la voz narradora heterodiegética le relata al lector sobre este ayudante excepcional de Sara en una focalización interna en la niña protagonista cuya información se encuentra limitada al escaso conocimiento que Sara posee de él. Ella nunca ha llegado a conocerlo personalmente y lo único que sabe es que es “un señor que por entonces vivía con la abuela”. Las dudas sobre este personaje asaltan a Sara y sus interrogaciones acerca de este “demiurgo” son constantes, pero sus padres no satisfacen su curiosidad. La intriga que genera en la niña protagonista este personaje es reflejada por el discurso narrativo a partir de una voz narradora heterodiegética en focalización interna en Sara que, fusionándose a su voz a partir del estilo indirecto libre, se formula una serie de preguntas: “Y por qué no podía conocerlo ella, si sus padres hablaban de él como si lo conocieran. ¿Por qué no venía él en persona a traerle los libros? ¿Era alto o bajo? ¿Joven o viejo? Y sobre todo, ¿era su amigo o no?” (Martín Gaité, 2005: 34) Estas preguntas irresolutas contribuyen a aumentar el halo de misterio que envuelve a Aurelio y a generar complicidad e intriga en el lector que comparte tanto con Sara como con la voz narradora heterodiegética una información limitada e insuficiente para satisfacer su curiosidad, convirtiendo a este ayudante en principio “normalizado” en un

ayudante de carácter “ficcional” a partir de la imaginación de Sara en su esfuerzo por reconstruir sentidos y en el ser huidizo por excelencia de esta obra por la incapacidad que la voz narradora heterodiegética muestra, a pesar de su demostrada omnisciencia, para penetrar en su psique y revelarnos su identidad. Aurelio fue el primero, como la voz narradora heterodiegética en focalización interna en Sara relata, “en inyectarle sus dos pasiones fundamentales: la de viajar y la de leer. Y las dos se fundían en otra, porque leyendo se podía viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba.” (Martín Gaité, 2005: 44). El ser considerado por el discurso narrativo como el “primer ayudante” que inició a Sara en la aventura le ofrece a Aurelio un grado de autoridad superior al resto de ayudantes y su señalada asociación a “ser huidizo” por excelencia convierte a la figura de este hombre en el ayudante de mayor autoridad. No podemos obviar el hecho de que se trate de un ayudante masculino como corresponde a las iniciaciones en sociedades de carácter patriarcal y vinculándose, estrechamente, a esa idea de amor romántico y dependiente por significar él la pareja de su abuela y produciéndose una identificación entre ambas, pero tampoco podemos dejar pasar por alto el hecho de que este “demiurgo” llegue a Sara, en algún sentido, transferido por su abuela.

En segundo lugar la importancia de este “demiurgo” se encuentra subrayada por la conmoción que supone en Sara el descubrimiento de que Aurelio “se había ido a Italia y ya no vivía con la abuela.” (Martín Gaité, 2005: 41). La importancia de esta revelación se encuentra subrayada por la sensación de secreto furtivamente descubierto que supone el hecho de que el acceso a esta información se produzca de manera accidental y a partir de una situación próxima al “espionaje”: mientras las señora Allen mantiene una conversación telefónica con su amiga Lynda “con voz doliente y confidencial” (Martín Gaité, 2005: 41). La sensación de la adquisición de una información secreta se intensifica explícitamente por el discurso narrativo a partir de un estilo directo que deja escuchar la voz de Vivian expresando directamente y a través del significado directo de la palabra su indignación, un estilo directo acompañado por locuciones modalizantes introducidas por la voz narradora heterodiegética que guían sin desvío hacia la emoción de enfado provocada en la madre el descubrimiento de que su hija haya tenido acceso a esta información de naturaleza secreta: “-¿Qué haces ahí, enterándote de lo que no te importa? ¡Vete a tu cuarto! –chilló enfadadísima.” (Martín Gaité, 2005: 41) La

conmoción de Sara ante el abandono de Aurelio lo recoge una voz narradora heterodiegética en focalización externa que parece perder facultades omniscientes en este preciso momento y, por tanto, autoridad sobre el relato, encontrando dificultades para penetrar en la psique de la niña protagonista, limitándose a recoger sus procesos psicológicos a partir de las acciones de Sara, lo que contribuye a envolver en un halo de misterio este acontecimiento y a cederle al lector cierta autonomía interpretativa, al menos en un primer momento, acerca de las emociones sentidas por Sara que “estaba pálida como el papel, tenía los ojos perdidos en el vacío y no se movía. Su madre vio que se agarraba al quicio de la puerta y que cerraba los ojos como si fuera a marearse. Y se asustó un poco.” (Martín Gaité, 2005: 42) La importancia de este acontecimiento en el despertar de la conciencia de Sara se encuentra subrayada por la pérdida o alteración de la misma, ingresando en un estado de “mareo” señalado en el fragmento anteriormente citado o, muy especialmente, en un estado de “delirio” provocado por esas fiebres altas que sufre durante varios días tras la revelación y en las que “llamaba a Aurelio”. (Martín Gaité, 2005: 42) La caída en un estado onírico de vinculaciones a un *regressus ad uterum*, a un sueño profundo en una situación próxima a la alucinógena y propicia para la indagación psicológica en el que el héroe localiza sus miedos como fase previa y necesaria para sobreponerse a ellos. Y de hecho, a través de este acontecimiento, que como estamos observando alcanza cotas de epifanía, Sara llega a la adquisición de un conocimiento que el discurso narrativo, y como viene siendo habitual, recoge de manera explícita en el significado directo de la palabra señalando que aquellas “fiebres les habían otorgado el don del silencio.” (Martín Gaité, 2005: 42), así como le habían hecho entender “que los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto.”, como ya se ha señalado en otro fragmento y relacionándose con personajes que sobreviven en islas.

Como podemos apreciar el discurso narrativo no le evita a la heroína situaciones de angustia y tensión, sin embargo se encuentra desdramatizada por el hecho de que el abandono de Aurelio sólo supone una muerte simbólico y no real, es decir el peligro de muerte se protege dentro de la ficción y no entraña un riesgo vital sino un viaje de transformación, debilitándose de este modo el riesgo que implican los impulsos tanáticos y proyectándose esta muerte simbólica en la identificación con su abuela: “Aurelio Roncali, el último novio de su abuela, había enterrado a Gloria Star.” (Martín

Gaite, 2005: 44) Una idea “desdramatizadora” que el discurso narrativo recoge de manera explícita, y no sólo evocadora, a partir del significado directo de la palabra relatada por una voz narradora heterodiegética que en focalización interna en la niña protagonista se fusiona a su voz: “las cosas y las personas que sólo se han visto con los ojos de la imaginación pueden seguir viviendo y siendo iguales, aunque desaparezcan en la realidad. Cuando se han visto y luego se dejan de ver el cambio es menor.” (Martín Gaite, 2005: 51) Una desdramatización, por tanto, acompañada por un comentario didáctico explícito que no requiere de la tensión que provoca la posible pérdida de sentido en la evocación ambigua del símbolo y transferido y compartido de manera común tanto por la voz narradora heterodiegética como por la niña protagonista.

Por otro lado, esta experiencia de abandono identificable con su abuela Rebeca por el vínculo que esta mantiene con Aurelio parece tratarse de una experiencia de abandono de ese amor ideal y romántico dependiente de la realización de la mujer y su despertar a la conciencia en coincidencia con su despertar sexual. Un concepto de amor de herencia emocional ideal e inexistente, subrayado en el hecho de que Sara jamás llegara a conocerlo y de que lo comparara idealizado con los hombres de su realidad más próxima, su padre y los amigos de su padre: “La verdad es que los amigos de su padre siempre se reían por todo y eran bastante tontos. Además, no hacían más que hablar de béisbol. Ella a Aurelio se lo figuraba de otra manera.” (Martín Gaite, 2005: 31) Sin embargo, tras el abandono de este y el estado alucinógeno provocado por esta acción, Sara parece transcender este tipo de amor dependiente con riesgo de caída en el masoquismo y a partir de la voz narradora heterodiegética en focalización interna en la niña protagonista esta comprende que ese amor ideal romántico y dependiente nunca volvería: “Aurelio Roncali nunca volvió.” (Martín Gaite, 2005: 42) Transcendiendo de este modo Sara, y en alguna medida, el concepto de amor ideal romántico y dependiente y alejándose del riesgo masoquista que supone este tipo de ideal. Parece que este tipo de reencuentro de los amantes nunca se dará en ella, como tampoco se da una reconciliación explícita con su padre siendo algo que ella ha transcendido y no parece importarle.

Otra desconcertante alteración en la linealidad cronológica del relato viene provocada por la dilatada elipsis que se produce en el primer momento de soledad real habitado por Sara y alejada de un contexto familiar o conocido.

Ya hemos analizado anteriormente el momento recogido por el discurso narrativo en el que miss Lunatic y Sara se encuentran por primera vez. Este momento adquiere importancia por la voluntad que el discurso narrativo muestra en generar intriga a partir de un discurso narrativo que ambigua los significados y, del mismo modo que nos ofrece la presencia de una niña habitando por primera vez un espacio real de soledad y no sólo producto de su introspección, así el discurso narrativo deja, durante unas líneas, la sensación que provoca la pérdida de sentido a partir de diferentes estrategias:

En primer lugar se encontraría esa inconstante y desconcertante fluctuación de perspectivas y focalizaciones de la voz narradora heterodiegética, ya analizadas, en las que el lector descubre, a partir de la progresión de la experiencia lectora, que la inicial hipótesis acerca de una voz narradora heterodiegética en focalización externa próxima al yo testigo se disuelve en una focalización interna en miss Lunatic cuya información se encuentra limitada a las observaciones recogidas por esta ayudante de relevante autoridad fluctuando ambigüamente la perspectiva de yo testigo entre ambas consciencias.

En segundo lugar y, gracias precisamente a la estrategia expuesta, se consigue omitir la identidad real de Sara a la cual se describe desde la información recogida por esa desconcertante voz narradora desde una posición de observadora que realiza asociaciones tanto explícitas como implícitas de referencia intertextual al cuento popular de Caperucita e incitando a transitar a este personaje protagonista por diferentes capas ficcionales que la transforman en un personaje ficcional.

En tercer lugar, y no menos importante, genera extrañamiento en el lector la dilatación de una elipsis temporal que omite información necesaria en la reconstrucción de sentidos: los padres de la niña tienen que ausentarse durante un periodo de tiempo por la repentina muerte de un hermano del señor Allen. Observamos que la muerte es de nuevo el desencadenante que altera la cotidianidad y abre hacia la posibilidad de aventura, una muerte ciertamente desdramatizada por la nula alteración emocional que

produce en Sara, ella no conoce al tío Josef y el discurso narrativo especifica explícitamente a partir del significado directo de la palabra que Sara tras la noticia de la repentina muerte de este desconocido tío “ se fue otra vez a su cuarto y siguió leyendo, porque le parecía que todo aquel trastorno no tenía nada que ver con ella. Y en cambio el libro que le había regalado la abuela le estaba apasionando.” (Martín Gaité, 2005: 82). El discurso narrativo deja a Lynda a cargo de Sara y recoge la advertencia que la señora Allen le da a su hija a partir del estilo directo: “Por favor, hija mía, acabas de cumplir 10 años. Y ya tienes edad de hacerte cargo de las cosas. Espero que te portes bien.” (Martín Gaité, 2005: 84) La voz narradora heterodiegética interrumpe justo en este momento el seguimiento de nuestra protagonista para focalizar su atención en miss Lunatic y el Dulce Lobo y retomar a Sara dos capítulos después en las profundidades del metro con una identidad transformada y una evidente angustia y desorientación reflejada en su llanto: “lloraba silenciosamente con los ojos bajos y la espalda en la pared del paso subterráneo.” Una angustia y desorientación que el discurso narrativo parece desear provocar también en el lector habitando el espacio de soledad que habita Sara, arrojándolo a la angustia que provoca la pérdida de sentido a partir de estas tres estrategias mencionadas: “Hay un sentimiento de angustia peculiar que nos acomete ante la pérdida de sentido. Es una vivencia del absurdo, de la insignificancia, de la finitud.” (Marina, 2007: 149) El discurso narrativo, en todo caso, ante esta primera desubicación provocada en el lector, irá reconstruyendo esta dilata elipsis a través del diálogo que miss Lunatic y Sara mantendrán y a partir del cual se podrá deducir desde el significado directo de la palabra que la niña protagonista ha transgredido la advertencia de su madre de “portarse bien”, aprovechando esta ocasión de ausencia de sus padres para escapar de la custodia de Lynda y cumplir sus deseos de recorrer sola Manhattan con la complicidad de su abuela que la espera, como ya hemos señalado, leyendo novelas policíacas. Sara le confiesa a miss Lunatic el motivo de su llanto, de su miedo y de su angustia que no radica tanto en el temor que provoca la novedad de la aventura o la soledad ante la misma como “el remordimiento” de haber transgredido la prohibición de su madre: “Voy hacia el norte, a Morningside, a casa de mi abuela. Mejor dicho, iba... Me he parado aquí porque... Bueno, es que nunca había salido sola... Quería ver Central Park... Pero, de pronto..., no sé, me han entrado remordimientos.” (Martín Gaité, 2005: 119) Los remordimientos o el sentimiento de culpa es una emoción, en

alguna medida, relacionada con una herencia emocional de la que nos apropiamos y una sensación de angustia derivada de nuestra propia auto-censura y auto-represión de nuestros instintos o deseos individuales. Una emoción de la que la religión, por cierto, se ha valido durante milenios para controlar nuestros actos desde la vía, posiblemente, más persuasiva: ese auto-castigo que tan nítidamente se observa en el carácter obsesivo de los rituales protectores, ya señalados, de Vivian. El remordimiento es, por otra parte, un tipo de miedo muy vinculado a la vergüenza, el miedo a decepcionar a nuestra colectividad y a no recibir ese reconocimiento social tan necesario en la transcendencia del héroe. “La vergüenza es la experiencia del lazo social, la toma en consideración de la experiencia del otro a través de su mirada, de su evaluación a partir de las normas de la sociedad en que vivo.” (Marina, 2007: 128) La respuesta de miss Lunatic ante este tipo de miedo auto-represor es concisa y clara: “–Por favor, hija, remordimientos. ¡Qué palabra tan fea!” (Martín Gaité, 2005: 119) Liberando a Sara, de este modo, de esa auto-limitación, cogiéndola “por los hombros con decisión” (Martín Gaité, 2005: 119) y guiándola en el deseo de Sara por comenzar su aventura en ese espacio real y ficcional que supone Manhattan en esta obra al mismo tiempo que el discurso narrativo, paulatinamente irá restituyendo el sentido y reconstruyendo a partir de las explicaciones que Sara le ofrece a miss Lunatic esa dilata elipsis inicial.

La llamada a la aventura será entonces dual en el caso que nos ocupa:

1.2.1. Propiciada por muertes ajenas a la voluntad de Sara y ciertamente desdramatizadas. En el caso de Aurelio su muerte o, más bien ausencia, se desdramatiza precisamente por su carácter simbólico, libre de riesgo real, protegida en un espacio que podríamos considerar ficcional. La llamada a la aventura a través del concepto de amor romántico dependiente proyectado en este “demiurgo” masculino que no llegó a conocer, pero cuya herencia emocional fue transferida por su abuela Rebeca.

La muerte real de tío Josef se desdramatiza por el hecho de no suponer ningún tipo de conmoción emocional para Sara dado que es un ser desconocido para ella y no supone influencia directa en su vida.

1.2.2. Producto de la propia voluntad de conocimiento de Sara, transgrediendo la prohibición explícita de su madre de “portarse bien” y sobreponiéndose a ese miedo

inicial y auto-represivo que supone el “remordimiento” gracias al encuentro con miss Lunatic, una ayudante que la llamará a la aventura instigándola a vencer miedos tanto individuales como colectivos.

1.3. Identificación entre Sara y la voz narradora heterodiegética.

Podemos apreciar, a partir de diferentes estrategias, la relevancia de Sara como instancia narrativa y, por tanto, no sólo protagonista-personaje sino también protagonista en la construcción del discurso narrativo.

Existe una voluntad de identificación entre la voz narradora heterodiegética y la voz narradora de Sara a partir de diferentes estrategias ya señaladas, aunque llegados a este punto de la investigación consideramos necesario resumir:

1.3.1. Identificación de la voz narradora heterodiegética y la voz narradora de Sara a partir de la omnisciencia selectiva ya señalada que genera la ilusión de fusión de voces a través de estrategias como la asimilación de la 3ª persona o el uso del estilo indirecto libre y la impresión de caída en el monólogo narrativizado o interior, dependiendo del grado de subjetividad del discurso, con la consecuente necesidad de lector implícito en su papel de “escucha” o “interlocutor”; así como la inserción de relatos metadieгéticos, refiriéndonos muy especialmente a la analepsis que supone la retrospección a la primera infancia de Sara donde la voz narradora heterodiegética en focalización interna en la niña introduce relatos metadieгéticos de función explicativa o, especialmente relevante, el relato metadieгético en el que Sara imagina el espacio habitado por Aurelio: espacio imaginado, dado que la niña apenas posee información sobre su primer ayudante, y que convierte la librería propiedad de este “demiurgo” en un país extraordinario y fantástico. Un relato metadieгético de función explicativa dado que pretende encontrar respuesta a la identidad de Aurelio y que, sin embargo, por su carácter inventado y componente simbólico, cumplirá tanto una función evocativa por analogía como una función independiente del contenido metadieгético, dado que su grado de ficcionalidad ambigua su relación “real” con la dieгésis del relato primero, convirtiéndolo hasta cierto punto,

en un acto de narración independiente del contenido metadieético y llegando a oscilar entre el primero, segundo y tercer tipo de relato metadieético confiriéndole a Sara una alta autoridad como instancia narrativa aunque sin llegar a desligarse por completo del control que ejerce la voz narradora heterodieética siempre sobre el discurso.

1.3.2. Especialmente significativa resulta la apropiación por parte de la voz narradora heterodieética del discurso de Sara en una prolepsis inicial, recordémosla, a modo de sumario, en el que la voz narradora heterodieética descubre correspondencias inesperadas y absurdas entre Manhattan y un jamón o Central Park y un pastel de espinacas: “Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park.” Evidenciando la voz narradora su existencia dentro de la narración desde la aportación de su perspectiva personal que, posteriormente descubriremos, en el desarrollo de la experiencia lectora, una prolepsis evocadora en la que se evidencia que ese símil no es una perspectiva personal de la voz narradora heterodieética sino una perspectiva personal de Sara de la que la voz narradora heterodieética se ha apropiado:

Otro regalo que trajo un día la señora Allen de parte de Aurelio fue un plano de Manhattan. [...] Lo primero que ella entendió, al desplegarlo con ayuda de su padre, y orientada por sus explicaciones, fue que Manhattan era una isla. La miró mucho rato.

–Tiene forma de jamón –dijo.

Y al señor Allen le hizo tanta gracia que se lo contó a todos sus amigos, y a ellos también les divirtió mucho la ocurrencia y se llegó a convertir en nomenclatura popular. “No, hombre, eso está por la parte de arriba del jamón, como dice la chica de Samuel.” (Martín Gaité, 2005: 31)

2. Aurelio, maestro de mayor autoridad.

Son ya varios los aspectos que hemos analizado acerca de la función de Aurelio como mayor autoridad sobre el proceso de adquisición de conciencia de Sara, los resumimos a continuación:

2.1 Ser huidizo por excelencia de la obra gracias a una voz narradora heterodieética que en focalización interna en Sara nos ofrece una información limitada a la extraída de la psique de la protagonista e insuficiente para resolver las dudas acerca de este “demiurgo” del que apenas se sabe nada.

2.2 Personaje en principio “normalizado”, pero altamente “ficcionalizado” por el hecho de esa insuficiencia informativa que lo envuelve en misterio. Ese desconocimiento le invita a Sara, y con ella al lector, a imaginarlo idealizadamente y a otorgarle características de orden mágico o ficcional.

2.3 El primer ayudante que inició a Sara en la aventura, una llamada a la aventura vinculada a la palabra, la lectura, el sueño y la imaginación a partir de la donación de los objetos ya mencionados.

2.4 El estado alucinógeno en el que cae la protagonista tras la muerte simbólica de Aurelio y la transformación que sufre Sara tras salir de esas fiebres que le habían otorgado “el don del silencio”.

2.5 Interrupción del orden lineal de la obra a partir de esa analepsis en la que se regresa a la primera infancia de Sara y a sus características extraordinarias vinculadas a la palabra, así como la presentación de Aurelio en esta analepsis en la que se muestra como el primer ayudante que incitó a Sara en la adquisición de la palabra.

2.6 Asociaciones de Aurelio con la dependencia de amor romántico como vehículo imprescindible para la transcendencia de la heroína. Un amor romántico que se establece a partir de la identificación entre Rebeca y Sara y la conmoción sufrida por esta tras la muerte simbólica de su “demiurgo” al que llamaba en sus delirios y decía “que tenía que volver” (Martín Gaité, 2005: 42). La separación de los amantes no encuentra un final feliz en el caso que nos ocupa: “Aurelio Roncali nunca volvió” (Martín Gaité, 2005: 42). Y, sin embargo, la aceptación por parte de Sara de este hecho y su recuperación parecen anular la dependencia del amor romántico como única vía de transcendencia en la heroína. En el caso de Sara no podríamos definir este paralelismo simbólico que estamos estableciendo entre la ausencia de Aurelio y la iniciación sexual de la niña protagonista como una iniciación frustrante según la reflexión que recogíamos anteriormente, tomando ideas de Beauvoir, acerca de la “pérdida de la magia” de la adolescente. Se podría entender como frustración en la que se anula su emoción negativa para convertirse en aceptación de la pérdida de algo mágico, pero existiendo un alto componente de superación del concepto de amor romántico como modo de transcendencia y esperanza de recuperar esa magia o transcendencia a partir de

nuevas experiencias. Por otro lado, la circunstancia de que Aurelio sea pareja de Rebeca, en alguna medida, lo vincula filialmente a Sara como ella misma se preguntará: “-¿Entonces es mi abuelo?” (Martín Gaité, 2005: 32) Lo que en alguna medida sitúa a este personaje al mismo tiempo que como símbolo de los amantes separados, también como regreso a la casa paterna o reconciliación con el padre, una reconciliación que queda frustrada y que, como ya hemos analizado, Sara acepta y supera.

3. El Dulce Lobo, El Rey de las Tartas o Edgar Woolf.

3.1 Son dos las estrategias principales que el discurso narrativo ofrece como modo de erigir a este personaje como protagónico:

En primer lugar se encontrarían las estrategias a través de las cuales el discurso narrativo envuelve a este personaje en misterio, el más destacable sería el hecho de ser presentado en el discurso narrativo con anterioridad a su aparición como personaje: Implícitamente como esbozo o prolepsis inicial en referencia al espacio que habita, ya señalada, al comienzo de la obra, sin ofrecer una clara identificación que, sin embargo, se establecerá posteriormente y a lo largo de la experiencia lectora, activándose la memoria compartida entre lector y discurso narrativo. Explícitamente en la conversación que miss Lunatic mantiene con el comisario O’connor: “-¿Edgar Woolf? ¿El Rey de las Tartas? ¿Va a ir usted a casa de Edgar Woolf? Vive en uno de los apartamentos más lujosos de Manhattan, ¿lo sabía?” (Martín Gaité, 2005: 95)

En íntima relación a esa voluntad que el discurso narrativo muestra por generar intriga y misterio alrededor de este personaje se encontrarían las diferentes capas ficcionales que este personaje transita, ambivalente entre un personaje “normalizado” y “ficcional” ya suficientemente demostrado anteriormente, pero que vendría reflejado ya, simplemente, en una diversidad onomástica de referentes intertextuales al cuento popular de Caperucita.

En segundo lugar hacer referencia a esa omnisciencia selectiva variable por parte de la voz narradora heterodiegética que recurre con frecuencia a una focalización interna en Edgar Woolf, con una consecuente fusión o identificación de voces que, en ocasiones no sólo contribuyen al rastreo exhaustivo de los procesos psicológicos de este personaje sino a la ilusión de convertirlo en instancia narrativa de cierta autoridad, aunque

ciertamente ambigua por el control que mantiene la voz narradora heterodiegética sobre el discurso narrativo.

Edgar Woolf se metió en su limusine, se arrellanó en el asiento y se puso a pensar en lo que le había dicho miss Lunatic sobre los milagros. Cuando él tenía dieciséis años, se había enamorado locamente de una chica pelirroja, maravillosa e inalcanzable. Sería como unos ocho años mayor que él. Era dulce, sensual y descarada. Y, a pesar de que jamás había llegado a cruzar una palabra con ella, por culpa de su timidez, durante tres cursos fue incapaz de concentrarse en el estudio y se estuvo gastando todos sus ahorros en ir a oír cantar a los lugares más inverosímiles. Luego había perdido su pista por completo. Pero todavía guardaba un clavel seco que una vez ella había sacado del pecho, para tirárselo, después de besarlo. Se lo tiró a él, a aquel adolescente desgarbado, hijos de un modesto pastelero de la calle 14. Tal vez lo conociera de vista y se hubiera llegado a percatar de los mucho que él la amaba desde lejos. Acababa de cantar *Amado mío*, la canción que hizo célebre a Rita Hayworth en *Gilda*. [...] Los ojos verdes de ella lo habían taladraban serios y risueños al mismo tiempo. El vestido que llevaba también era verde. Fue una noche de marzo en un music-hall pequeño de la calle 47 que se llamaba Smog y que ya no existía. (Martín Gaité, 2005: 172)

En el ejemplo citado podemos observar la inserción de un relato metadiegético de función explicativa que contribuiría a subrayar el concepto mencionado sobre los amantes separados y en el que Edgar Woolf parece alcanzar, gracias a esa identificación de voces, una cierta autoridad como instancia narrativa.

3.2 Existe, como venimos analizando, una constante fluctuación de roles entre los personajes que conviven en esta obra y que, en cierto grado, lleva a ser compleja la diferenciación nítida entre héroe-ayudante así como la multiplicación de maestros con la consecuente pluralidad de perspectivas.

3.2.1 Como héroe en tránsito de su propia existencia, ya hemos observado detenidamente la confrontación yo/mundo a la que se enfrenta este personaje: transcender su soledad, superar un principio de placer extremo e inmaduro que lo aísla, así como liberar su líbido para escapar de sus obsesiones. Recordemos que Greg, su único amigo, le aconseja enamorarse como vía de superación y recordemos también que, efectivamente, Edgar Woolf se reencuentra con Gloria Star, ese amor platónico al que finalmente accede, identificándose ambos en el concepto de los amantes separados.

Miss Lunatic será una de las ayudantes de este héroe y el discurso narrativo así lo muestra a partir de diferentes estrategias:

- Recordemos la conmoción que provoca en Edgar Woolf el encuentro casual con miss Lunatic como de “sueño evaporado” y añadamos el hecho de que el discurso narrativo especifique más concretamente, mientras El Rey de las Tartas espera el regreso de miss Lunatic que: “Edgar Woolf sentía el dardo de su ausencia como una pena de amor romántico. Pero no podía ser. Nunca había esperado por nadie más de cinco minutos.” (Martín Gaité, 2005: 113) Un referente que, de nuevo y de manera explícita a partir del significado directo de la palabra: “sentía el dardo de su ausencia” o “una pena de amor romántico”, nos remite al concepto de los amantes separados y a esa necesidad de Edgar Woolf de escapar de la soledad, así como su transformación tras el encuentro con esta mendiga, mostrado a partir de su cambio de actitud en la inusitada espera de la venida de otra persona.

- En segundo lugar se encontraría la identificación de voces entre miss Lunatic y Edgar Woolf. La voz narradora heterodiegética, en focalización interna en este personaje, se introduce en su psique y nos muestra sus procesos psicológicos en un momento en que Edgar Woolf recuerda las palabras de miss Lunatic.

De repente se acordaba con toda claridad de sus palabras, y sintió que le recorría la espalda un inquietante escalofrío.

Las gentes que tienen miedo a lo maravilloso deben verse continuamente en callejones sin salida, mister Woolf –le había dicho-. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. La realidad es un pozo de enigmas. Y si no, pregúnteselo a los sabios.

Cerró los ojos. Le extrañaba acordarse con tanto detalle. Hacía mucho tiempo, tal vez desde su juventud, que no experimentaba el placer de repasar una idea con los ojos cerrados. Y al abrirlos, vio los zapatitos rojos de Sara Allen... (Martín Gaité, 2005: 164)

En el fragmento extraído, observamos una voz narradora en focalización interna en Edgar Woolf que parece reproducir, a partir de un ambiguo estilo directo, dado que en realidad la voz narradora se encuentra en focalización interna dentro de la psique del Rey de las Tartas, las palabras literales de miss Lunatic hasta el punto de adoptar el discurso narrativo una estructura formal propia de la citación. A partir de este recurso, la voz narradora heterodiegética se fusiona a la de Edgar Woolf que, a su vez, se confunde con la de miss Lunatic produciéndose de este modo una identificación de las tres voces. Este recurso formal intertextual del discurso narrativo subraya la importancia de las palabras de miss Lunatic a la que le es transferido el comentario didáctico y, con ello, se le atribuyen por tanto cualidades de ayudante de alta autoridad.

Por otro lado, el hecho de que “desde su juventud” Edgar Woolf no fuera capaz de experimentar el placer “de repasar una idea con los ojos cerrados”, muestra su transformación en el rejuvenecimiento.

Finalmente, Edgar Woolf piensa en las palabras de miss Lunatic y, al abrirlos “vio los zapatitos rojos de Sara Allen”, realizándose una identificación entre miss Lunatic y Sara Allen, ambas ayudantes de este personaje.

Sara será otra de las ayudantes de Edgar Woolf y el discurso narrativo lo muestra desde diferentes perspectivas:

- En primer lugar encontramos esta identificación entre miss Lunatic y Sara Allen en el ejemplo citado, subrayada en el hecho de que Edgar Woolf ingresa en Central Park con la esperanza de encontrar a miss Lunatic: “Necesitaba darse un paseo. Tal vez se la volviera a encontrar en el parque” (Martín Gaité, 2005: 113), aunque en realidad con quien se encuentra es con Sara.

- En segundo lugar se halla el hecho explícito de que Edgar Woolf le pida ayuda a Sara tras probar su tarta de fresa: “-¡La receta! ¡La auténtica! ¡La genuina! Necesito esa receta. ¡Oh, por favor! Pídeme lo que quieras, lo que quieras, a cambio. ¡Me tienes que ayudar! ¿Verdad que vas a ayudarme?” (Martín Gaité, 2005: 161) Sara, efectivamente, lo ayuda dándole la dirección de su abuela, que es donde se encuentra la verdadera receta de la tarta de fresa y, con la revelación de este secreto, Sara no sólo le ofrece a Edgar Woolf su ansiada tarta de fresa sino también, y aunque en realidad y como ya hemos comprobado la tarta de fresa también pueda ser identificada como un símbolo de sexualidad o placer sensorial, Sara le ofrece la posibilidad del reencuentro con su amor platónico y la transcendencia del héroe en el concepto de los amantes separados.

3.2.2 Como ayudante de Sara, lo cierto es que Edgar Woolf representa un papel ambivalente entre ayudante y agresor.

Podríamos señalar, en la identificación que se establece entre Rebeca y Sara a partir de la felicidad compartida en el hecho de que la abuela “se vista de verde”. Un deseo que la niña le pide tanto a la Estatua de la Libertad como el día de su cumpleaños y cuya connotación sexual ya hemos observado con anterioridad. Bajo este aspecto, podríamos

considerar que Edgar Woolf es, efectivamente, un ayudante de la niña, dado que cuando Sara llega a casa de su abuela la descubre “vestida de verde” (Martín Gaité, 2005: 190), bailando con el Rey de las Tartas. Edgar Woolf ayuda a la abuela de Sara a alcanzar su transcendencia como heroína a partir del reencuentro de los amantes separados, y por tanto, ayuda a la niña también a alcanzar su felicidad y, sin embargo, son varias las estrategias a partir de las cuales Edgar Woolf más que un ayudante parece adoptar las características de un agresor que impide o pone en riesgo la transcendencia de Sara.

En primer lugar nos encontraríamos con todas esas comparaciones, ya mencionadas, que asocian a Edgar Woolf con el vampiro del Bronx o el lobo de Caperucita Roja. En todo caso, seres ambos en cierto modo ficcionales y proyección de un concepto de “depredador” generado por un imaginario colectivo al que se teme desde un miedo adquirido por contagio social y, al que en cierta medida, el discurso narrativo invita a una reevaluación. Nadie conoce la verdadera identidad del “vampiro del Bronx” y es una voz narradora heterodiegética la que desde una información limitada a su percepción auditiva dentro del mundo ficcional que parece habitar, advierte al lector de este depredador según lo que ha escuchado, sin ser capaz de confirmar, desmentir o añadir más información sobre este personaje:

Años atrás, un desconocido, a quien la imaginación popular había bautizado con el nombre de *el vampiro del Bronx*, eligió aquel lugar como campo de operaciones para sus crímenes nocturnos, que recaían siempre en víctimas femeninas. Fueron cinco los cadáveres de mujeres descubiertos en Morningside a lo largo de pocos meses, la voz se corrió y, como consecuencia, ya hacía tiempo que nadie se atrevía de día ni de noche a cruzar el parque de Morningside...” (Martín Gaité, 2005: 59)

Observamos en esta descripción realizada por la voz narradora heterodiegética el riesgo mortal exclusivo de las mujeres en caminar de noche por el parque de Morningside: “crímenes nocturnos, que recaían siempre en víctimas femeninas”, así como la ficcional identidad de este personaje, en realidad “desconocido” y construido por “la imaginación popular” al que se teme por contagio social, un miedo adquirido por transmisión oral en el hecho explícito de que “la voz se corrió”. El discurso narrativo introduce la reevaluación de este miedo adquirido por herencia emocional a través de los comentarios, de carácter didáctico, que la abuela Rebeca le confiere a su nieta a través de un diálogo en el que se deja escuchar de manera directa la voz de esta ayudante a la

que no le da miedo pasear sola por los parques y a la que, es más, vincula al “vampiro del Bronx” con un ser inteligente y atractivo: “Debe ser más listo que el hambre, hija. Y yo me lo figuro, no sé por qué, como un buen mozo.” (Martín Gaité, 2005: 61) Con respecto a la asociación entre Edgar Woolf y el depredador proyectado en la figura del lobo de Caperucita, ya hemos señalado con anterioridad el escepticismo mostrado por Sara acerca del carácter negativo de este personaje a partir de una voz narradora omnisciente selectiva en focalización interna en la niña protagonista que reevalúa un miedo producto del imaginario colectivo, recordémoslo: “era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado.” Identificándose de este modo el carácter escéptico y crítico tanto de Rebeca como de Sara con respecto a los miedos adquiridos por contagio social. El novio-animal o el “depredador”, nos lleva a reflexionar Clarissa Pinkola, es un símbolo extendido en el cuento maravilloso que, en ocasiones, proyecta no tanto los fantasmas propios sino los fantasmas generados por la cultura en la que la mujer vive, limitándola y paralizándola hacia la transcendencia individual:

cuando las mujeres sueñan con el depredador natural, no se trata siempre ni exclusivamente de un mensaje de la vida interior. A veces es un mensaje acerca de los aspectos amenazadores de la cultura en la que vive [...] Cada grupo y cada cultura tiene su propio depredador psíquico natural y sabemos por la historia que en las culturas hay algunas épocas con las cuales el depredador se identifica y en cuyo ámbito ejerce una soberanía absoluta hasta que el número de los que no creen en él se hace tan grande que obliga a cambiar el curso de los acontecimientos. (Pinkola, 2002: 111)

Así, observamos, que el escepticismo individual acerca de los miedos adquiridos por contagio social es una forma altamente subversiva que puede hacer cambiar “el curso de los acontecimientos”, es decir de modificar el imaginario colectivo y las convenciones sociales. De hecho, el riesgo mortal que parece proyectarse en las asociaciones establecidas entre Edgar Woolf y el depredador se encuentran debilitadas por la actitud que muestran tanto Rebeca como Sara acerca de estas leyendas urbanas. Sara, provocada por la amenaza de un miedo colectivo, “se llevo un poco de susto” (Martín Gaité, 2005: 158) cuando sentada en un banco de Central Park descubre a un hombre ante ella. “No en vano el vampiro del Bronx andaba suelto todavía” (Martín Gaité, 2005: 158). Sin embargo, desde un criterio propio, “sus temores se disiparon en parte. Era un señor bien vestido, con sombrero gris y guantes de cabritilla, sin la menor pinta

de asesino.” (Martín Gaité, 2005: 158). Esta duda de Sara, derivada de un aprendizaje cultural, se anula por completo en el caso de la experiencia lectora por parte del lector implícito, al cual la voz narradora heterodiegética le ha ofrecido una información privilegiada sobre el resto de los personajes a partir de su focalización interna en Edgar Woolf, desdramatizándose la sensación de angustia en la experiencia lectora dado que el lector implícito conoce los procesos psicológicos de este personaje del que puede deducir cierta pulsión tanática, pero en ningún caso capaz de infringir una violencia hacia otro, en todo caso, una violencia hacia sí mismo como ya se ha analizado en anteriormente.

Ciertamente es Edgar Woolf el que le proporciona a Sara la limusine que la llevará a casa de su abuela y también el que decide qué conductor la guiará en su trayecto: Peter, “su chófer predilecto” (Martín Gaité, 2005: 169). Y efectivamente, Peter sí pudiera asociarse de manera más nítida como guía impostor o ese agresor que pretende impedir o poner en peligro la transcendencia de la heroína. Ese depredador del que nos habla Clarissa Pinkola como exiliado del Paraíso. El depredador como ese ser que se atrevió a transgredir la norma convenida socialmente y, como Lucifer, “fue arrojado al infierno” (Pinkola, 2002: 74). El exiliado de la colectividad que se encuentra atrapado en la soledad y desea salir de ella apoderándose de almas ajenas “como para poder crear un estallido de luz que le permita finalmente disipar sus tinieblas y sanar su soledad” (Pinkola, 2002: 75). Y de hecho, el discurso narrativo parece coincidir plenamente con estas ideas expuestas siendo Peter un chófer que lo que realmente hubiera querido llegar a ser es guionista de cine y, sin embargo, las limitaciones de la realidad, de su contexto social, le han llevado a una actitud práctica que le garantizan a él y a su familia una nómina mensual. Y así lo refleja de manera explícita el discurso narrativo cuando la voz narradora heterodiegética a partir de la omnisciencia selectiva se introduce en su psique y es comparado con un ser “caído del reino de la fantasía con las alas rotas”.

Y de pronto, se sintió perdido como una gota de agua en el mar proceloso de Manhattan, caído del reino de la fantasía con las alas rotas, rodando por las calles de uniforme prestado, y llevando dentro de un lujoso coche prestado a una niña dormida y vestida de rojo, una niña prestada, que no era su Edith, pero que tenía que cuidar. Todo estaba al revés, todo era un puro absurdo, un puro préstamo. (Martín Gaité, 2005: 176)

En el ejemplo citado también podemos observar el detalle ya señalado anteriormente sobre la identificación que se establece entre Sara y Edith, la hija de Peter. Peter representaría al depredador-padre, la autoridad y custodia del comportamiento social que debe cumplir la hija, convirtiéndose en un agresor que le impide la adquisición de una conciencia individual, en realidad no por convicciones propias sino por encargo de otros, en el caso concreto que nos ocupa por mandato de Edgar Woolf. Sara se escapa de la vigilancia de Peter ingresando en Battery Park y buscando la alcantarilla que la llevará a la Estatua de la Libertad, sin embargo será este depredador-padre el que impida este primer intento de Sara por alcanzar la libertad, siguiendo sus pasos hasta encontrarla. La amenaza de este depredador y su violencia es mostrada explícitamente por parte del discurso narrativo que a través del estilo directo deja escuchar directamente las palabras de Peter: “-¡Si no mirara quién eres, sinvergüenza, te daba una paliza que te ibas a acordar!” (Martín Gaité, 2005: 184) En realidad el discurso narrativo desdramatiza el riesgo de la amenaza siendo que este depredador no representa un riesgo mortal, así como su asociación filial de forma indirecta o el hecho de que no llegue a hacerse efectiva su amenaza violenta. Sara no se amedrantará ante el riesgo que evoca este depredador y probará un segundo intento de fuga de su custodia que tendrá éxito, siendo de nuevo frustrado el concepto de plenitud en el reencuentro del padre o los amantes separados, pero sin suponer este hecho un conflicto para ella y llegando a adquirir su conciencia individual.

Por otro lado, Peter es quien conduce la limusine que llevará a Sara a casa de su abuela, la limusine explícitamente deseada por Sara en aquel fragmento ya señalado en el que recuerda esa “larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso” saliendo de una limusine y estableciéndose una comparación intertextual entre ese personaje y el de Cenicienta, sin olvidar que esta adolescente también fue transportada desde el hogar paterno a la fiesta del príncipe en una carroza. Esta limusine representaría lo que Pinkola entiende como “transmisor de actitudes” y “quienquiera que posea el transmisor de actitudes, es decir, el carruaje dorado, es el principal valor que pesa sobre la psique, empujándola hacia delante, obligándola a seguir la dirección que a él le interesa.” (Pinkola, 2002: 365)

Este sería un aspecto más que convertiría a Peter en un guía de la heroína, o más concretamente un falso guía o agresor que pretende vigilar y controlar el despertar de una conciencia y que el discurso narrativo subraya en la comparación que se establece entre la limusine y el cochecito de niño que arrastra miss Lunatic al despertar del sueño en el que cae mientras conduce Peter. “Sara se despertó y se frotó los ojos. Estaba soñando que se había vuelto pequeñita y que iba metida dentro del carricoche de miss Lunatic.” (Martín Gaité, 2005: 177)

Observamos una reiterada autorreferencia textual con respecto al cochecito de niño que conduce la mendiga miss Lunatic, lo que nos indica la importancia de este objeto:

Arrastraba un cochecito de niño vacío. Era un modelo antiquísimo, de gran tamaño, ruedas muy altas y capota bastante deteriorada. En los anticuarios y almonedas de la calle 90, que solía frecuentar, le habían ofrecido hasta quinientos dólares por él, pero nunca quiso venderlo. (Martín Gaité, 2005: 87)

Un objeto que miss Lunatic guarda en una casita de madera para perro en Battery Park y que se convertirá en la señal que a Sara la orientará e indicará el lugar donde se encuentra la alcantarilla que la llevará a la libertad.

4. La abuela Rebeca y el espejo de las tres generaciones.

El retroceso a los orígenes uniendo a tres generaciones en el eterno retorno es un recurso especialmente apreciable en *Caperucita en Manhattan*, manifestándose la continuidad y el cambio en la construcción de conciencia de mujer en un juego de espejos a través del dualismo y las sombras que reflejan la asociación de opuestos.

La técnica de desdoblamiento, en el caso que nos ocupa, se multiplica siendo la abuela de Sara, al mismo tiempo, Gloria Star: la mujer joven y vital que fue, la cantante de music-hall, la diva, la maestra-ayudante de connotaciones míticas y ficcionales así como Rebeca: la heroína “normalizada”, la mujer anciana que vive en el caos y la soledad, la heroína inconclusa todavía en tránsito que no ha logrado alcanzar, a pesar de su edad, el reconocimiento dentro de su colectividad.

Existe, como venimos analizando, una constante fluctuación de roles entre los personajes que conviven en esta obra y que, en cierto grado, lleva a ser compleja la

diferenciación nítida entre heroína-ayudante así como la multiplicación de maestros con la consecuente pluralidad de perspectivas.

Con respecto a la abuela Rebeca, la fluctuación de roles se torna especialmente nítida, recordar que la figura de la abuela simboliza la tradición y en el caso que nos ocupa Rebeca parece haberse desviado conscientemente de la tradición establecida, del papel adjudicado socialmente a la mujer y, más concretamente, a la mujer anciana, negándose a madurar en el sentido convencionalmente establecido: “—¡Válgame Dios, cuándo hablará usted en serio, madre! No sé a qué edad va a sentar la cabeza. —Yo nunca. Sentar la cabeza debe ser aburridísimo.” (Martín Gaité, 2005: 30)

Se trata entonces, de una ayudante en cierto modo marginal que no encaja en el arquetipo socialmente convenido y este rasgo es subrayado por el hecho de que Vivian le oculte a Sara información sobre su abuela, entendiendo que sería un modelo de conducta poco recomendable, concretamente la circunstancia de que a Rebeca le guste beber: “La señora Allen se preocupó mucho. Últimamente a su madre le había dado por beber más de la cuenta. Pero eso no se lo dijo a Sara.” (Martín Gaité, 2005: 62) Por otro lado encontraríamos el hecho de que Rebeca miente, miente para encubrir a su nieta y permitirle el acceso a la aventura del mismo modo que a Vivian también le miente para no recibir sus sermones. “A Sara le hacía mucha gracia que la abuela se defendiera de los sermones de su propia hija con aquellas mentiras de niña chica.” (Martín Gaité, 2005: 69)

Como ayudante de autoridad sobre su nieta se convierte en donante de ciertos objetos que irán cobrando un valor mágico o ficcional a lo largo que avanza la historia, así como la transferencia ya señalada del concepto de amor romántico a través de la figura de Aurelio o la transferencia, que el discurso narrativo le ofrece a partir de los diálogos mantenidos con su nieta, del comentario didáctico aunque ciertamente como instancia narrativa no sea altamente significativa. Un comentario didáctico que, básicamente, le plantea tanto a Sara como al lector implícito una reevaluación acerca de la herencia emocional adquirida sobre la figura del depredador o “el vampiro del Bronx”, cumpliendo así Rebeca una función impulsora o protectora y un modelo a seguir explícitamente señalado por el texto en el hecho de la admiración que Sara siente por su abuela o el que desee convertirse, literalmente, en Gloria Star imaginando la niña que

podría “pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante.” (Martín Gaité, 2005: 24)

La identificación y simbiosis que se produce entre Rebeca y Sara es manifiestamente atendida por el discurso narrativo a partir de diferentes estrategias ya señaladas, pero que llegados a este punto resumiremos a continuación:

- Ambas son asociadas con niñas: Sara porque, efectivamente, lo es por edad y su abuela Rebeca porque lo es por conducta, como ya lo hemos ejemplificado.
- Un carácter raro y caprichoso común al que Vivian realiza a lo largo de la obra varias referencias a partir del diálogo: “–Siempre parece que me está ocultando algún secreto, ya ves, con lo pequeña que es; o como pensando en otra cosa; ¿no te parece raro? Y luego tan arisca. Sale a mi madre.” (Martín Gaité, 2005: 40)
- Técnica en el uso de “escucha o interlocutor”.
- *Regressus ad uterum* o simbiosis producida en la exploración del espacio íntimo de la abuela: su dormitorio, y donde explícitamente Sara manifiesta sentirse Gloria Star.
- Mientras Rebeca espera en casa leyendo novelas policíacas el regreso de la aventura de su nieta por Manhattan, esta parece vivir esas novelas de misterio.
- Ambas mienten con el objetivo de escapar del control Vivian.
- Transferencia de un comentario didáctico, objetos protectores y concepto de amor romántico por parte de Rebeca. A su vez Sara, como ayudante de su abuela, desea el rejuvenecimiento de su abuela, que sea feliz, que vuelva a “vestirse de verde”. Objetivo que consigue encontrando al Dulce Lobo y mostrándole el camino hacia casa de su abuela.
- Ambas herederas del secreto familiar: la tarta de fresa y, sin embargo, ambas de alguna manera la rechazan mostrando su aburrimiento ante este alimento. Coincidentes en una búsqueda de conciencia personal, difiriendo sin embargo el concepto que estas mantienen: en el caso de Rebeca la variante es dependiente de “el otro” en ese amor

romántico señalado; en el caso de Sara la variante es independiente y la conciencia personal se proyecta en esa alcantarilla, espacio de transformación de valor simbólico similar al útero o *regressus ad uterum* que representa la alcantarilla roja.

5. Miss Lunatic

Como observamos, existe una multiplicación de personajes con respecto a la figura de ayudante así como una constante fluctuación de roles.

Como Elvira Luengo señala Miss Lunatic “funciona como actante básico del cuento maravilloso, auxiliar mágico” (Luengo, 2011: 110), y así el discurso narrativo la muestra como ayudante de gran autoridad a través de varios rasgos ya señalados, pero que llegados a este punto, resumiremos a continuación:

5.1 Ser huidizo.

5.1.1 En ocasiones la voz narradora omnisciente selectiva variable se confunde y fusiona a la de la miss Lunatic, siendo imposible discernir bajo qué perspectiva nos encontramos.

5.1.2 En ocasiones, aunque no siempre, la voz narradora omnisciente parece adquirir una perspectiva de información limitada sobre este personaje, y su conocimiento sobre miss Lunatic parece extraído a partir de los “cuentos” o leyendas que circulan, incapaz la voz narradora de confirmar o desmentir ciertas características de este personaje.

5.1.3 Íntimamente unida a la reflexión anterior se encontraría el hecho de la ralentización de su presentación, envolviendo a este personaje en el secreto. La voz narradora omnisciente nos relata sobre miss Lunatic antes de que su presencia como personaje intervenga en la obra, y lo hace desde esa información limitada ya señalada, a partir de las leyendas populares que circulan sobre esta mendiga.

5.1.4 Se trata de un ser “normalizado” aunque alejado de un modelo social convencional, de hecho pertenece al mundo marginal de una ciudad capitalista carente del éxito social que ello conlleva. Este ser “normalizado” desde la normalidad marginal de un universo capitalista ya muestra un cierto grado de fuga del centro que se encuentra acentuado por su propia onomástica “miss Lunatic” y lo que el significado

directo de la palabra lunático o loco conlleva, así como su vinculación ya señalada a la sanación. Sin embargo, y esto es lo que la convierte en un ser excepcionalmente huidizo, el discurso narrativo hará transitar a este personaje por diferentes capas ficcionales relacionadas con la leyenda, la historia y lo mítico y multiplicará la identidad desde miss Lunatic hacia la señora Bartholdi, la madre y musa del arquitecto que diseñó la Estatua de la Libertad, así como a convertirla en el mismo espíritu de esa estatua. El hecho de que este ser habite espacios desconcertantes y desconocidos tanto para Sara como para el lector, la transforman tanto en “ser huidizo” por su ambigua naturaleza como ayudante de mayor autoridad dado que transfiere un conocimiento de origen mágico y completamente ajeno a Sara y al lector implícito convirtiéndola en ser huidizo y envolviéndola en misterio. A este ambiguo origen: humano, histórico, legendario y divino, relacionado tanto con una mitología pagana como con una mitología católica, concretamente cristiana desde una inclinación ascética por su rechazo explícito al dinero se le añadiría el hecho de que su autoridad no provenga de la sumisión sino de la atracción y el reconocimiento.

5.1.5 Sensación de ser huidizo explícitamente manifestada por el discurso narrativo a partir de la emoción de “irrealidad” que deja su despedida en varios de los personajes que conforman el mundo ficcional y que es reflejada, como viene siendo común en esta obra, a partir del significado directo de la palabra.

5.2 Transferencia del comentario didáctico.

El discurso narrativo le confiere a miss Lunatic gran parte de la transferencia del comentario didáctico subrayando su importancia a partir de diferentes estrategias:

5.2.1 Esta transferencia no sólo será depositada en Sara sino en varios de los personajes que conforman el universo ficcional de la obra y de manera extensible al lector; una estrategia que contribuye a erigirla como una ayudante ya no sólo para Sara sino, en alguna medida, una ayudante de carácter universal. Esta universalidad será señalada por su ambigüedad mítica, así como el uso de un discurso vinculado a los evangelios, como ya hemos señalado, del que se desprende el tipo e intención del mensaje que el discurso narrativo pretende transferir.

5.2.2 Su comentario didáctico será autorreferencia textual constante, subrayando su importancia y guiando tanto a Sara, el Dulce Lobo o al propio lector, a partir del significado directo de la palabra y la repetición textual sobre el camino de experiencia lectora que esta obra pretende transmitir.

5.2.3 El cochecito de niño que miss Lunatic transporta símbolo de esa “carroza” del cuento popular o símbolo del “transmisor de actitudes” sobre la que reflexionaba Clarissa Pinkola y que recogíamos anteriormente.

5.3 La fluctuación de roles heroína-ayudante también se muestran evidentes en este personaje y con respecto a la identificación y simbiosis que se establece entre miss Lunatic y Sara ya son varias las estrategias señaladas que resumiremos a continuación:

5.3.1 Es explícita la necesidad que siente miss Lunatic por encontrar un heredero a su conocimiento y será a través de la técnica del uso del “escucha o interlocutor” como Sara se convertirá en flujo de confesión y heredera de su memoria, transformándose por tanto, en una ayudante para miss Lunatic al mismo tiempo que las preguntas que Sara lanza a miss Lunatic guían al lector hacia las incógnitas que debe plantearse convirtiéndose él también en flujo de la confesión y heredero de la memoria de miss Lunatic.

5.3.2 Ambas son ayudantes del Dulce Lobo.

5.3.3 Ambas utilizan la palabra como talismán.

Cuando miss Lunatic le explica a Sara el modo de alcanzar el interior de la Estatua de la Libertad, le advierte que debe abrir la tapa de la alcantarilla y decir “una palabra que te guste mucho [...] la palabra mágica.” (Martín Gaité, 2005: 151)

5.3.4 La simbiosis más latente se encuentra a partir de la alegoría establecida entre miss Lunatic, la estatua de la Libertad y la propia Sara que a través de una alcantarilla pretende alcanzar el interior del monumento. Un símbolo, por otro lado, de *regressus ad uterum* donde el impulso tanático y erótico alcanzarían su fusión a partir de entenderse como impulso sensorial placentero ya no sólo por el entusiasmo que Sara muestra ante esta perspectiva de alcanzar el interior de la Estatua de la Libertad sino por el significado directo de la palabra de miss Lunatic: “En seguida se establece una corriente

de aire que te sorbe y te lleva por dentro del túnel como volando, sin rozar contra las paredes ni nada. Da mucho gustito.” (Martín Gaité, 2005: 151) Recordemos el primer momento de soledad real habitado por Sara en el que esta, en un *regressus ad uterum* simbolizado en el subterráneo del metro, siente hacia este impulso ciertos remordimientos relacionados explícitamente por una culpa que activa la memoria de su madre y manifestados por el significado directo de la palabra y por su llanto. Un llanto, por otra parte que, como Clarissa Pinkola manifiesta en relación a las lágrimas como símbolo de agua, tienen “un poder creador” (Pinkola, 2002: 250) o purificador. “Las lágrimas tienen algo de purificación y ellas son la señal de que el alma se encuentra activa, examinando *qué es lo que se desea realmente* y se llore *por la pérdida y el amor del conocimiento y el alivio.*” (Pinkola, 2002: 251) Es por el poder del agua y por el comentario didáctico transferido por miss Lunatic como Sara, en simbiosis, realiza un nuevo *regressus ad uterum* esta vez de impulso tanático-erótico de sensaciones positivas con todo lo que conlleva la adquisición de conocimiento a una iniciación y liberación sexual.

Conclusiones y categorías de análisis establecidas a partir de las analogías encontradas en obras LIJ con la novela lírica de autoformación.

Una vez estudiadas las obras *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, hemos demostrado que, en mayor o menor grado, todas ellas presentan características análogas a la novela lírica de autoformación. A partir de estas cominiscencias, establecemos nuevas categorías de análisis con el fin de atender, desde un estudio sincrónico y a través del análisis de los discursos seleccionados para esta investigación, al primer presupuesto ya señalado en nuestro diseño de tesis: la convivencia en los textos seleccionados de antiguas y nuevas formas de narrar que nos dirigen hacia la novela lírica de autoformación, su grado de convencionalismo o innovación y su libertad o control hacia una reconstrucción más o menos libre y creativa de la realidad ficcional que presentan, con lo que eso supone en la construcción de la identidad del adolescente.

1. *La memoria.*

La memoria se establece como la vía principal a partir de la cual adquirir la conciencia tanto del héroe como la del lector a través de diferentes recursos donde, de alguna forma y en cierta medida, el regreso al origen como modo de comprenderlo y dominarlo, característica propia de la novela lírica de autoformación ya demostrada, se encuentra estrechamente relacionado:

1.1 La anagnórisis de la heroína.

En el caso de *Veva*, el despertar de la conciencia se encontraría vinculado a la anagnórisis que se produce acompañando a su abuela y regresando al pueblo costero que esta habitó en el pasado. Volviendo a recorrer los espacios que su abuela habitó y reproduciendo sus acciones como Genoveva las realizó por primera vez en su juventud, reactualiza sucesos pasados transformando a su abuela en un ser cercano a lo primigenio, lo mítico.

El proceso de anagnórisis se vincula a una adquisición de conciencia colectiva, fiel a su repetición y sin apenas desvíos, en detrimento por tanto a una adquisición de conciencia propia.

La anagnórisis se produce por medio de la acción dado que a pesar de encontrarse vinculada a elementos internos de la vida de su abuela, resulta de un proceso de imitación de las acciones o repetición ritual de su cosmogonía familiar omitiéndose los procesos psicológicos de la heroína.

El carácter destructor, violento o siniestro del impulso tanático que guía a este tipo de retorno se encuentra controlado por la mitigación de sensaciones de inquietud, a partir de una experiencia regresiva que se lleva a cabo en compañía, así como la ausencia de situaciones reales de riesgo o emociones relacionadas con la angustia o el rechazo.

El grado de ocultación que la anagnórisis conlleva, de alguna manera relacionada con su grado de revelación y capacidad transformadora sobre la conciencia que el héroe tiene sobre sí mismo y la realidad que lo circunda, no resulta explícita en el caso de Veva, aunque sí podemos apreciar una cierta atmósfera de secreto, y por tanto descubrimiento, en ese pasado al que su abuela vuelve para reconciliarse con él.

La anagnórisis se encuentra vinculada, aunque de manera implícita, a un descubrimiento de los impulsos eróticos, proyectados en la figura de tito Juan por su asociación al regreso de la casa paterna o reencuentro de los amantes separados.

En el caso de Baba, la anagnórisis se torna un proceso constante y altamente relevante en la adquisición de su conciencia siendo habitual el descubrimiento de secretos entorno a su núcleo familiar y el grado de revelación que alcanzan en relación a la gradual conciencia que a través de los mismos irá adquiriendo.

El proceso de anagnórisis se produce a través de la colectividad y, sin embargo, la alta capacidad transformadora de estos descubrimientos en la identidad de la heroína destaca la adquisición de una conciencia individual, especialmente relevante a este respecto en la conquista del significado de su palabra talismán, Baba, su propio nombre.

La anagnórisis puede hallarse en la acción, y sin embargo, habitualmente alcanza grados de epifanía elevados que recogen los procesos psicológicos de la heroína.

El carácter destructor, violento o siniestro del impulso tanático que guía a este tipo de retorno se encuentra reflejado a partir de las situaciones de abrupta transformación que implican en la conciencia de la heroína así como las emociones de angustia o rechazo experimentadas en el proceso de revelación.

El grado de ocultación que la anagnórisis conlleva, de alguna manera relacionada con su grado de revelación y capacidad transformadora sobre la conciencia que el héroe tiene sobre sí mismo y la realidad que lo circunda, resulta constante en el caso de Baba.

La anagnórisis se encuentra vinculada, aunque de manera implícita, a un descubrimiento de los impulsos eróticos proyectada en la figura de Máximo, su padre, como un proceso de reconciliación con el padre erotizado a través de la figura de Airelai que lo relaciona con la imagen del reencuentro de los amantes separados.

En el caso de Sara, la anagnórisis se encuentra relacionada con el secreto familiar que gira en torno a la receta de la tarta de fresa.

El proceso de anagnórisis se asocia a una adquisición de conciencia colectiva, un secreto familiar del que Sara se desvincula a partir del rechazo que muestra hacia este postre y la risa que le provoca el descubrimiento de la receta. Una risa que adquiere capacidad liberadora y distancia a la heroína de una repetición inevitable subrayando, por tanto, la adquisición de una conciencia individual en detrimento de la adquisición de una conciencia colectiva.

La anagnórisis se produce por medio de la acción aunque simultáneamente se encuentra reflejada, a partir del carácter simbólico que adquiere la receta de la tarta de fresa, con elementos vinculados a la vida interior de su madre y su abuela así como son manifiestas y explícitas las emociones de rechazo y risa liberadora que provoca en Sara la revelación.

El carácter destructor, violento o siniestro del impulso tanático que guía a este tipo de retorno se manifiesta en el rechazo aunque altamente desdramatizado a partir de la risa liberadora.

El grado de ocultación que la anagnórisis conlleva, de alguna manera relacionada con su grado de revelación y capacidad transformadora sobre la conciencia que el héroe tiene sobre sí mismo y la realidad que lo circunda, resulta explícita en el caso de Sara.

La anagnórisis se encuentra vinculada, aunque de manera implícita, a un descubrimiento de los impulsos eróticos proyectados especialmente en la figura del Dulce Lobo y la imagen de los amantes separados.

1.2 Elementos intertextuales.

Sobre los elementos intertextuales de regreso al origen literario que descubren las fuentes ficcionales de las que parte y es heredero el texto, activando la memoria del lector implícito al que se dirige y formándolo en la memoria colectiva a la que desea vincularlo, Rodríguez Fontela advierte del residuo mítico de nuestras primeras narraciones y nuestros primeros ritos iniciáticos en la novela lírica de autoformación. La anagnórisis supondría el autodescubrimiento del héroe a partir de la conciencia de una historia personal, así como la intertextualidad manifestada en los textos, desde su perspectiva simbólica, sería un autodescubrimiento por parte del lector implícito extrapolable a la herencia de su cultura.

Como individuos, nos identificamos en la conciencia de nuestra historia personal y buscamos explicación a nuestra conducta en las vivencias de los primeros años. Como especie, inquirimos el germen de nuestras expresiones culturales –de las que la literatura y, dentro de ella, la novela forman parte –en aquellos primeros vagidos míticos por los que el hombre supo de sí mismo en tiempos lejanos. (Rodríguez Fontela, 1996: 55)

En el caso de *Veva y el Mar* podemos encontrar elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia vinculados al monomito de Campbell donde el héroe se aleja de lo conocido, ingresa en un espacio desconocido y simbólico de transformación asociado en alguna medida a las “fantasías intrauterinas”, regresión de impulso tanático, como es el mar al que le lleva su abuela Genoveva o el desván que esta habita, desdramatizado su vínculo al trauma de un nuevo nacimiento por los escasos momentos de soledad que se le permiten a Veva, acompañada habitualmente por su abuela o la debilitada manifestación de riesgo mortal en esas pruebas que acontecen en el espacio simbólico, regresando felizmente al hogar con el conocimiento adquirido.

También apreciamos elementos intertextuales vinculados a la novela de aventuras donde la acción es predominante frente a los procesos psicológicos de la heroína aunque se torna apreciable la voluntad de trascender la acción y dirigirse hacia una novela de autoformación contemporánea a través de elementos simbólicos que activan la evocación personal del lector así como la inserción de sueños o el uso del escucha o interlocutor, técnicas próximas al psicoanálisis que atienden a los procesos psicológicos de los personajes y a una exploración lectora personal.

Elementos intertextuales vinculados a una herencia directa de la LIJ como es el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* o *Caperucita Roja*.

En el caso de *Bella y Oscura* podemos encontrar elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia vinculados al monomito de Campbell, aunque existe una cierta transgresión en las fases, el espacio desconocido que Baba deberá recorrer es, precisamente, el contexto familiar al que regresa. Un espacio desconocido y simbólico de transformación asociado de manera muy estrecha a las “fantasías intrauterinas” como es el baúl donde duerme su ayudante-agresora, espacios donde no se escatima la angustia que provoca la regresión a partir de la soledad y un riesgo mortal o de amenaza latente. No existe final en el sentido concluyente del término, la novela simplemente se interrumpe con la adquisición de conciencia de la heroína.

Elementos intertextuales que parecen recorrer un camino de regreso transhistórico que abarcaría desde el relato homérico o un discurso narrativo de asociaciones bíblicas y míticas, sin olvidar la novela de aventuras, la novela policiaca, la novela picaresca, la novela epistolar o la novela autobiográfica. De estas manifestaciones literarias hereda *Bella y Oscura* su atención por la acción aunque con un alto grado de espacio para la perspectiva simbólica y un notable rasgo de contemporaneidad dirigiéndose hacia una novela de autoformación actual donde se recogen de manera exhaustiva los procesos psicológicos de la protagonista a través de diferentes recursos como la inserción de sueños, el uso del escucha o interlocutor o la habitual caída en el monólogo interior, generando un universo onírico delirante próximo a técnicas del psicoanálisis y a un discurso confesional-introspectivo que requiere de un lector implícito activo en la exploración lectora personal que le llevará a una reconstrucción de sentidos propia.

Elementos intertextuales vinculados a una herencia directa de la LIJ, aunque ciertamente de manera implícita y en cierta medida forzando la interpretación textual, como es el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* o *Caperucita Roja*.

Elementos intertextuales extensibles a otras disciplinas artísticas, especialmente relativas a la pintura, la fotografía y el ilusionismo.

En el caso de *Caperucita en Manhattan* la intertextualidad supone el recurso literario por excelencia como ya hemos analizado de manera exhaustiva.

Elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia vinculados al monomito de Campbell, en el caso que nos ocupa, espacios híbridos entre lo realista y lo ficcional como es un Manhattan desconocido y excitante, un Central Park símbolo del bosque o una alcantarilla convertida en medio de transporte hacia el interior de la Estatua de la Libertad, este último especialmente vinculado a una regresión hacia espacio de “fantasías intrauterinas”. El discurso narrativo advierte del riesgo por la voluntad que manifiesta en realizar asociaciones intertextuales que dirigen hacia la emoción de inquietud o excitación derivadas de un imaginario colectivo en el que se encuentra subrayado un miedo generado por contagio social o el hecho de que la heroína recorra estos espacios en soledad y, sin embargo, debilitado el trauma de un nuevo nacimiento por el deseo y expectación que Sara muestra ante el mismo y el debilitamiento de peligro real y riesgo mortal. Sin embargo, la estructura del monomito de Campbell se altera, Sara no regresa al hogar paterno, su aventura se interrumpe con la adquisición de la conciencia dejando un final abierto a la incógnita acerca de lo que le acontecerá una vez que parece inminente la conquista del interior de la Libertad.

Elementos intertextuales que abarcarían diferentes géneros literarios: relato homérico, novela de aventuras, novela policiaca, un discurso narrativo vinculado en ocasiones a los evangelios, el cómic o diferentes obras LIJ de las que hereda una especial atención por la acción, aunque simultáneamente recoge una perspectiva simbólica y un notable rasgo de contemporaneidad dirigiéndose hacia una novela de autoformación actual donde se recogen de manera exhaustiva los procesos psicológicos de la protagonista a través de la omnisciencia selectiva que habitualmente cae en el monólogo narrativizado o diferentes recursos como la inserción de sueños y el uso del escucha o interlocutor,

inclinándose por técnicas próximas al psicoanálisis que requieren de un lector implícito activo y una exploración lectora personal. Sin embargo apreciamos en la evocación intertextual, simultáneamente, un carácter ambiguo por el condicionamiento que supone su herencia cultural en la reconstrucción de sentidos, custodiando el encuentro del significado a través de una presencia constante; a pesar de la reiterada invitación, y desde diferentes perspectivas, a su transgresión.

Elementos intertextuales vinculados a diferentes manifestaciones artísticas como son la historia, la arquitectura, la televisión o el cine.

1.3 Prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales.

Las prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales que alteran la convencional linealidad temporal y contribuyen a conformar la memoria del discurso narrativo, generando complicidad con el lector por esa memoria compartida, al mismo tiempo que intriga, desvinculándolo de significados directos e incitándolo a la exploración en una experiencia lectora similar a la que supone la indagación a la que invita la novela policiaca.

En el caso de *Veva y el Mar* son escasos estos momentos, a excepción de ciertas interrupciones temporales que ocasionan la inserción de relatos metadieéticos de función explicativa.

En el caso de *Bella y Oscura* ya hemos apreciado la abundancia de este recurso no sólo a partir de la constante inserción de relatos metadieéticos sino también en todas esas analepsis y prolepsis, señaladas en nuestra investigación, con carácter de “señuelo”, esbozo o germen que aparecen a lo largo de la novela y cumplen la principal función de ofrecer pistas o “piezas” que el lector deberá encajar para dotar de sentido a la obra requiriendo de él una exploración lectora activa y, al mismo tiempo, subrayando en el encuentro con el significado la sensación de descubrimiento.

Las autorreferencias textuales cumplen una similar función, contribuyen a señalar ciertos hechos de los que con posterioridad se revelarán como importantes.

En el caso de *Caperucita en Manhattan* también advertimos una presencia constante de analepsis, prolepsis y autorreferencias textuales. Estas retrospectivas o anticipaciones

generan complicidad y una cierta intriga aunque su principal función consiste en la yuxtaposición y conexión de un universo “realista” y “ficcional”, así como las obsesivas autorreferencias textuales insisten en el comentario didáctico que se pretende transferir al lector y custodian el camino hacia el significado deseado, en cuya reiteración, y a pesar del grado simbólico y evocador de esta obra, no es probable que el lector se desvíe.

Por todo lo analizado observamos que estas retrospecciones y regresiones al origen, desde diferentes perspectivas, además de cumplir con todas las funciones señaladas, también rompen con una idea lineal del tiempo, relacionándose con una circularidad temporal que, dependiendo del rechazo a la siniestra y fatal repetición, más o menos intensa según la obra, oscila desde una circularidad cerrada a un concepto cíclico de posibilidades más abiertas al cambio, enlazando con un concepto de tiempo de noción primigenia.

Descubrimos, por tanto, la anagnórisis como rasgo fundamental en la adquisición de la conciencia de estas tres heroínas. En el caso de *Veva y el Mar*, el proceso de anagnórisis fomenta una adquisición de conciencia colectiva en detrimento de la conciencia propia; la acción se muestra más relevante que los procesos psicológicos de la heroína así como la anagnórisis no muestra grados de ocultación relevante, lo cual le facilita al lector el encuentro con el significado directo aunque le obstaculiza el acceso a una interpretación personal y una reflexión profunda, dificultándole la capacidad transformadora de la experiencia lectora. Así mismo se le protege de las sensaciones de inquietud que podría ocasionar la pérdida de sentido, desvinculándolo de experiencias relacionadas con lo destructor, lo violento, lo siniestro o lo angustioso, privándolo de experimentar, dentro de la ficción, con este tipo de impulsos que, en cualquier caso, encontrará inevitablemente fuera de la ficción. Existen espacios desconocidos por la heroína que podríamos vincular a un *regressus ad uterum*, pero el impulso tanático que mueve hacia esta regresión se desdramatiza por su escasa probabilidad de riesgo mortal o amenaza real así como los escasos momentos de soledad concedidos a la heroína. Encontramos la voluntad del discurso narrativo por activar un intertexto lector vinculado tanto a obras pertenecientes a LIJ como a nuestros primeros ritos iniciáticos, respetando su morfología y regresando felizmente al hogar, un rasgo más que evidencia la voluntad

del texto por alejar al lector de sensaciones desconcertantes o angustiosas así como muestra el tipo de lector implícito al que se dirige, al mismo tiempo que lo vincula al tipo de cultura en la que pretende socializarlo. Los impulsos eróticos, sin embargo, y aunque de manera muy debilitada sí son reflejados, con lo cual el lector implícito podrá “ensayar” diferentes modos de gestión de estos impulsos.

En el caso de *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan* el proceso de anagnórisis fomenta una adquisición de conciencia individual, aunque la colectividad se torna vía indispensable en la adquisición de esta conciencia. La anagnórisis alcanza grados de ocultación relevantes y puede hallarse tanto en la acción como en los procesos psicológicos que sufre la heroína, siendo estos últimos más apreciados por el discurso de *Bella y Oscura* que por el de *Caperucita en Manhattan*. En todo caso y, en ambas obras, al lector se le desvincula del encuentro con el significado directo dándole acceso a la capacidad transformadora a partir de una experiencia personal. Los impulsos tanáticos son atendidos en ambos textos y existen espacios desconocidos por la heroína que podríamos vincular a un *regressus ad uterum*, el impulso tanático que mueve hacia esta regresión se evidencia en ambos textos y a ambas heroínas se les permite la soledad, sin embargo las sensaciones de angustia se encuentran más latentes en el caso de *Bella y Oscura* por significar una amenaza real que, sin embargo, en el caso de *Caperucita en Manhattan* esta amenaza se desdramatiza, principalmente, por significar un miedo simbólico, adquirido por herencia cultural y activado, al mismo tiempo que desdramatizado, por las asociaciones intertextuales que realizan tanto Sara como el lector implícito. En ambas obras encontramos la voluntad del discurso narrativo por construir una memoria discursiva común a partir de esas prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales que generarán la complicidad de una memoria compartida, así como la ruptura de la linealidad cronológica y el desvío del significado directo, potenciando una experiencia lectora que invita a la investigación y al descubrimiento. Por otro lado, ambas obras reflejan la voluntad de activar un intertexto lector vinculado tanto a diferentes obras literarias como a diferentes géneros artísticos así como un intertexto lector asociado a nuestros primeros ritos iniciáticos, aunque alterando u omitiendo partes convencionales de su morfología, un rasgo más que evidencia la voluntad de estas obras por alejar al lector de lo conocido o esperado, así como muestra el tipo de lector implícito al que se dirige, al mismo tiempo que lo vincula al tipo de

cultura en la que pretende socializarlo. Los impulsos eróticos también son atendidos en ambos textos, ofreciéndole al lector implícito un espacio donde “ensayar” la gestión de este tipo de impulsos.

2. *La palabra y el estilo del discurso narrativo.*

La palabra se subraya como elemento indispensable en la construcción de conciencia de las heroínas hasta el punto, en mayor o menor grado, de acercarse al *Künstlerroman*, un tipo de novela de autoformación que “se encuentra ahora a sí misma reflejada en el proceso de maduración del artista.” (Rodríguez Fontela, 1996: 332) y advertimos que son muchas las mujeres escritoras que han tratado “de la concienciación a través del acto de la escritura.” (Ciplijauskaitė, 1994: 70). Observemos, en todo caso, las aproximaciones que existen entre contar, recordar o escribir en estos actos en los que la palabra es el vehículo a través del cual construir sentidos; y las vinculaciones que existen en la indagación personal o la realización a través de la palabra como técnica psicoanalítica.

2.1 Activación del origen mítico de la palabra o su significado más directo.

En *Veva y el Mar* la palabra adquiere habitualmente un significado directo y se utiliza un lenguaje coloquial alejado del lirismo o lo sagrado. Sin embargo, existe una voluntad del discurso narrativo, y a partir de la acción y por tanto de un significado sin desvíos, por relacionarse a la religión católica a partir de la escena, ya analizada, en la que Veva comete la herejía de comulgar sin haber sido instruida. Una herejía que será recriminada por Genoveva y liberada de culpa a través de la risa liberadora que provoca este acto transgresor en tito Juan. Una vez más, la “risa tabú”, como modo de desdramatizar e incluso incitar a la transgresión.

El lenguaje coloquial que advertimos en *Veva y el Mar*, en todo caso, se encuentra cargado de expresiones idiomáticas, acervo de una cultura popular más propia del lenguaje oral que del escrito. Las expresiones idiomáticas generan humor a partir de los rasgos de cierto carácter absurdo, insuficiente una interpretación literal que, aunque de forma tenue y muy dirigida, desvían el significado directo de la palabra hacia una interpretación más figurada, moderadamente libre dado que, en realidad, su significado

convencional se ha establecido unívocamente a partir del uso culturalmente compartido de este tipo de expresiones. Tampoco olvidamos el lenguaje que utilizan Veva o su abuela Genoveva de significado incierto o absurdo, aunque ciertamente en ocasiones muy puntuales. La niña protagonista lo utilizará en aquellos momentos en los que pretende esconder su dominio sobre el lenguaje y acercarse a un lenguaje infantil; la abuela Genoveva lo usará en aquellos momentos en los que se siente confusa y no es capaz de expresarse de manera coherente.

En todo caso, y como apreciamos, se guía al lector en el encuentro con el sentido a partir de un uso habitual del significado directo de la palabra.

En *Bella y Oscura* el grado de subjetividad que adquiere la palabra la convierte en palabra ambigua que, por otra parte, tratándose de una voz narradora homodiegética focalizada en la niña protagonista, tendente al monólogo interior, construye la realidad desde una perspectiva ya no sólo subjetiva sino llegando a alcanzar cotas de cierta lógica infantil que, a pesar de ubicarse en un espacio “real” habitado por personajes “realistas”, adquiere una atmósfera de connotaciones oníricas y mágicas próximas a un universo fantástico, yuxtaponiéndose ambos universos. El discurso narrativo adopta un lenguaje de función poética ubicado en un lirismo de conexiones intertextuales con el discurso mítico o bíblico, lo cual subraya la atmósfera señalada. El lenguaje, alejado de significados unívocos, desvía al lector de caminos convencionales, le insta a una indagación personal en el restablecimiento del sentido, ofreciendo sensación de ocultamiento y de descubrimiento en el encuentro con el significado.

Especialmente significativo a este respecto resulta la palabra “Baba”, una palabra que ha acompañado a la heroína desde la infancia y a la que recurre, como por invocación, cada vez que se siente en peligro. Una palabra talismán que nos remite al hipotexto de los conjuros u oraciones donde la palabra adquiere connotaciones mágicas y capacidad transformadora o creadora, regresando no sólo al origen mítico de la palabra sino también al origen de un habla infantil que recuerda a los primeros balbuceos y que supone una regresión, nuevamente una estrategia cercana al psicoanálisis. La palabra, apreciamos entonces, como vehículo indispensable de indagación no sólo en el significado identificativo de manera individual que adquiere la palabra “Baba” para la niña protagonista, sino la palabra que utiliza el propio discurso narrativo como palabra

vinculada a lo sagrado en un hipotexto de relaciones con la mitología y las Sagradas Escrituras, en alguna medida, el origen y la identidad de la humanidad.

Una palabra transformadora, analizamos, pero también ambigua y por ello no siempre origen de lo positivo, una palabra que en ocasiones conlleva riesgos, lo que nos llevaría a una regresión no siempre agradable donde, en cierta medida, aparecerían los impulsos tanáticos.

En *Caperucita en Manhattan* advertimos una palabra ambivalente entre el significado directo y la connotación de significados. En ocasiones aparece una palabra de perspectiva simbólica o un discurso narrativo de connotaciones próximas a lo sagrado y a los evangelios así como una voz narradora omnisciente selectiva capaz de penetrar en la psique de sus personajes, tornándose la palabra subjetiva y de cierto grado onírico tendente al monólogo interior que contribuye a generar una atmósfera de cierto grado “irreal” aunque, como ya hemos señalado, será la intertextualidad la estrategia discursiva predominante en su capacidad de yuxtaposición de universos “realistas” y “fccionales”. Sin olvidar la palabra talismán de Sara “Miranfú”, una palabra de un poder similar al de “Baba” que nos remite al hipotexto de los conjuros u oraciones donde la palabra adquiere connotaciones mágicas y capacidad transformadora. Una palabra, por otra parte, y del mismo modo que en *Bella y Oscura*, no siempre vinculada a lo positivo y donde habría un regreso siniestro subrayando esos impulsos tanáticos.

Sin embargo, en otras ocasiones, el discurso narrativo parece temer esta libertad interpretativa que él mismo propone, controlando férreamente el camino del sentido deseado a partir de un lenguaje coloquial o alejado del lirismo y donde la palabra restablece significados unívocos por suponer, como la palabra “aventura” o el comentario didáctico transferido a miss Lunatic, constante autorreferencia textual de asociación directa con el significado.

2.2 Aproximaciones al *Künstlerroman*.

Veva y el Mar, por ser una voz narradora homodiegética retrospectiva, tiende al género autobiográfico. No podemos decir que se trate de un *Künstlerroman*, dado que la adquisición de la conciencia de la niña protagonista no se realiza, en la obra, a través de una maduración artística y, sin embargo, observamos el detalle de que Veva debe de

ocultar su dominio extraordinario de la palabra y que es la visibilidad de su facultad, a través del uso del lenguaje en la construcción de una autobiografía que comparte con el lector, lo que configura la conciencia de la narradora-protagonista al mismo tiempo que el discurso “liberado”, denominado así por Ciplijauskaitė en análisis anteriores, le devuelve la palabra negada y la posibilidad de auto-indagación.

Bella y Oscura tampoco podría ser considerada un *Künstlerroman* dado que la adquisición de la conciencia de Baba no se encuentra vinculada a una maduración artística y, sin embargo, también en esta obra nos encontramos ante un género tendente al autobiográfico. Por otro lado, la idea de *Künstlerroman* se encuentra subrayada en la elevada importancia que se le concede a la palabra, convirtiendo su dominio en un arte y, de hecho, uno de los maestros de Airelai fue un cuenta-cuentos. Recordamos que Airelai es la ayudante de mayor autoridad de Baba y el pasado de esta enana se le desvela, tanto a protagonista como a lector, a partir de la inserción de relatos metadieгéticos introducidos por la misma Airelai a partir de los cuales se rememora, se relata o se reinventa y cuya vía es, naturalmente, la palabra. Baba también se rememora y es la propia voz narradora homodieгética la que manifiesta de manera explícita su confusión ante el acto de “rememorar” e “inventar” lo que muestra su voluntad por vincular esta obra con el género autobiográfico y el género autobiográfico con un híbrido impreciso entre realidad y ficción y, en todo caso, Baba en el acto de la rememoración, en el acto de contarse construye su conciencia a partir de una palabra que heredó de diferentes ayudantes, pero muy especialmente de Airelai, reflejado en un estilo discursivo común. No consideramos que desde una perspectiva convencional se pueda clasificar *Bella y Oscura* como un *Künstlerroman*, pero sin duda, sus conexiones son muy estrechas.

En el caso de *Caperucita en Manhattan* encontramos un “potencial” *Künstlerroman*, aunque tampoco lo sea. Es explícito el hecho de que Sara muestra un extraordinario dominio de la palabra desde edades tempranas y también es explícito su deseo de ser escritora de novelas de misterio cuando sea mayor, así como el ya señalado paralelismo que se establece entre “vivir” y “escribir”, extrayéndose la sensación de que las aventuras que Sara vive en la obra son o pudieran ser las aventuras que algún día escriba

y esas aventuras que algún día pudiera escribir también suponen el acceso a la adquisición de su conciencia.

3. *Cesión de la autoridad.*

La cesión de la autoridad es una voluntad constante en estos textos utilizándose diferentes estrategias que muestran su deseo por ser desvinculada de la misma:

3.1 Transgresión con respecto a la convencional voz narradora omnisciente y objetiva.

Existe una transgresión con respecto a la convencional voz narradora omnisciente y objetiva por medio de diferentes estrategias: Aparecen voces de información limitada y una voluntad del discurso narrativo por establecer identificaciones entre la voz narradora, el héroe ficcional y el lector implícito con un consecuente debilitamiento de la autoridad y redistribución de jerarquías que esto supone.

En el caso de *Veva y el Mar* la identificación entre la voz narradora y el héroe ficcional es explícita dado que la voz narradora pertenece a la niña protagonista de la historia, identificándose ambas voces a partir del género de la autobiografía y siendo, por tanto, una voz homodiegética de tendencias al yo protagonista.

La focalización en la niña protagonista en viaje, oscila del yo protagonista al yo testigo en su función de observador y, por tanto, voz de información limitada.

Convivencia de instancias narrativas, aunque ciertamente su autoridad a este respecto no sea altamente significativa, aparecen diálogos de considerable extensión que podrían ser vinculados a la inserción de relatos metadieгéticos de función explicativa.

Ya hemos analizado la capacidad de identificación que se establece entre la triada narrador-héroe y lector a partir de la subjetividad que supone la construcción de sentidos por medio de la rememoración y el proceso de lectura reflexiva que requiere esta propuesta para el lector implícito, sin embargo, señalar nuevamente la importancia de la acción en esta obra en detrimento del seguimiento exhaustivo de los procesos

psicológicos del yo protagonista, y por tanto, aunque existente, el debilitamiento que esto supone con respecto a la identificación narrador-héroe y lector.

La voz narradora homodiegética apela de manera directa al lector, especialmente significativo al respecto supone el final de la obra: despidiéndose de él, dirigiendo exclamaciones de emoción a un lector implícito y ofreciendo unas reflexiones sobre la aventura vivida que podrían vincularse, en cierto modo aunque con precaución por la falta de subjetividad del discurso, con la autobiografía confesional o testimonial sin olvidar la intertextualidad ya señalada reflejada por el discurso narrativo que apela, no podría ser de otro modo aunque de manera implícita, al intertexto lector.

En el caso de *Bella y Oscura* la homodiegeticidad es explícita dado que la voz narradora pertenece a la niña protagonista de la historia, identificándose ambas voces a partir del género de la autobiografía y siendo, por tanto, una voz narradora homodiegética.

En la obra que nos ocupa y a pesar de tratarse de una voz narradora homodiegética, la escisión entre la voz narradora que ya ha recorrido el viaje y la de la niña protagonista en viaje, alcanza elevadas cotas y ambas focalizaciones coinciden en un debilitamiento de su autoridad. La focalización interna en la conciencia de la niña protagonista implica una consecuente adopción de la perspectiva del yo testigo de información limitada que genera la sensación de descubrimiento común entre Baba y el lector, así como la rememoración que vincula a esta obra con la autobiografía y la alta carga de subjetividad, aleja al discurso narrativo tanto de la objetividad como del significado directo, requiriendo de un lector activo en la reconstrucción de sentidos e identificándose estrechamente la triada narrador-héroe y lector. Por otro lado, la confesión de la voz narradora sobre su confusión acerca de si recuerda o inventa, no sólo debilita su autoridad como fuente testimonial o testigo de su propia historia, en cierto grado y de alguna forma transforma en inaprensible la objetividad fusionando conceptos, en principio, delimitados desde una lógica convencional: historia-literatura, realidad-ficción, objetivo-subjetivo.

Convivencia de instancias narrativas a través de relatos metadiegticos con diferentes funciones en el que el discurso narrativo les cede una alta autoridad, especialmente relevante a este respecto resulta la voz narradora de Airelia y la de Chico.

La voz narradora homodiegtica apela al lector de manera constante a lo largo de la obra aunque de manera implcita: utilizando una narración en primera persona de alta carga subjetiva que aproxima al discurso narrativo a una autobiografía de tono confesional que requiere de un “escucha o interlocutor”, *la intertextualidad reflejada por el discurso narrativo y, muy especialmente, esas prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales* que van construyendo la memoria del discurso narrativo, generando complicidad con el lector en la memoria compartida y apelando a ella en el descubrimiento del significado.

En *Caperucita en Manhattan* nos encontramos con una voz heterodiegtica capaz de focalización cero, pero con altas dosis de sospecha de homodiegeticidad así como tendencias a una información limitada y voluntad de identificación tanto de las voces de personajes que conforman el discurso narrativo como del lector implcito:

- Uso del presente de indicativo que sitúa a la voz narradora en posición de contemporáneo.
- Uso de la oración impersonal cuya ausencia de sujeto tiende a identificarse con la voz narradora heterodiegtica.
- Apreciaciones de tipo personal.
- Cierta inclinación hacia el yo testigo y, por tanto, voz narradora de información limitada a su percepción sensorial.
- Conocimientos adquiridos a partir de lo escuchado en ese mundo ficcional que relata, relacionándose con esa voz testigo de información limitada a su percepción sensorial y que contribuye a transformarla, aunque ciertamente de manera implcita, en voz narradora de cierto grado intradiegtico así como la transferencia del comentario didáctico especialmente cedida al personaje de miss Lunatic.

- Omnisciencia selectiva variable que llega a fusionarse y confundirse con las voces de sus personajes.

- Apelación directa al lector a partir de caídas en el monólogo interior que ofrecen una dosis de homodiegeticidad así como se subraya la necesidad de lector implícito a través de la técnica de el uso del escucha o interlocutor, expresiones de emoción o uso de preguntas retóricas habitualmente a partir de un estilo indirecto libre que fusiona las voces con los personajes del discurso y que parecen ir dirigidas al lector implícito. Sin olvidar esas prolepsis, analepsis y autorreferencias textuales que apelan a una memoria común entre lector y discurso narrativo o el alto grado de intertextualidad que aparece en la obra como recurso estilístico primordial.

3.2 Ambivalencia con respecto al papel protagónico y con respecto al papel heroína-ayudante y su multiplicación.

En el caso de *Veva y el Mar*, ya lo hemos analizado, la niña protagonista realiza una retrospectiva de carácter autobiográfico que relata el viaje en el que acompañó a su abuela a ese pueblo costero que la anciana habitó en el pasado y esto supone, en alguna medida, que la autobiografía adquiera connotaciones biográficas con la consecuente fluctuación de roles protagónicos que supone y el cambio de perspectiva ya señalado entre un yo protagónico y yo testigo.

Con respecto a los ayudantes de la heroína son fundamentalmente dos: Genoveva y tito Juan, personajes diferentes en muchos aspectos que le ofrecen a la niña una perspectiva dual sobre el mundo ficcional que habita, en ocasiones, incluso contradictoria. Esta dualidad de perspectivas será la que no sólo abra hacia la reflexión a Veva, sino al propio lector.

Se ha analizado anteriormente la ambivalencia con respecto al papel heroína-ayudante, observándose identificaciones y simbiosis que generan una fluctuación de roles principalmente entre Veva y Genoveva aunque también extensible a Veva y tito Juan.

A pesar de que la individualidad de Veva se encuentre señalada en el mismo título de la obra, a través del significado directo de la palabra, así como por su papel protagónico y por una adquisición de conciencia en la que influye el contacto mantenido con tito Juan,

primordialmente resulta de la aventura común vivida junto a su abuela y el discurso narrativo apenas le ofrece momentos de soledad, *la adquisición de la conciencia parece compartida o colectiva, restándole individualidad.*

En el caso de *Bella y Oscura* la voz narradora es homodiegética, lo que de alguna manera la señala como protagonista de la historia y, sin embargo, su habitual focalización en yo testigo, ambigua su actuación, del mismo modo que la atención se dirige mediante diferentes estrategias ya analizadas anteriormente hacia otros personajes a los que se les cede autoridad y protagonismo.

La multiplicación de ayudantes es considerable en esta obra a los que se les transfiere un comentario didáctico complementario o contradictorio, ampliándose las perspectivas de reflexión tanto de la niña protagonista como del lector implícito.

La ambivalencia con respecto al papel heroína-ayudante también resulta ambigua y se ha investigado en el análisis dedicado a esta obra siendo de especial relevancia la simbiosis producida entre Baba-Airelai, Baba-Chico, Baba-Bárbara e incluso Airelai-Bárbara.

La individualidad de Baba no sólo se encuentra señalada por su papel protagónico, también por aquellos momentos de soledad que habita y por una adquisición de la conciencia que viene provocada por la multiplicación de experiencias con diferentes personajes que conforman el discurso narrativo. Podría entenderse que la adquisición de la conciencia se realiza a través de la colectividad, pero se trata de una adquisición con un alto grado de individualidad.

En el caso de *Caperucita en Manhattan* la voz narradora es omnisciente selectiva variable y, en este sentido, Sara cumplirá un papel protagónico compartido con otros personajes, especialmente con miss Lunatic y el Dulce Lobo, aunque lo cierto es que su vinculación con Sara será lo que justifique sus apariciones y, por tanto, uno de los recursos que señalan a la niña como personaje protagónico.

La multiplicación de ayudantes es considerable en esta obra, siendo algunos de ellos, y en ciertos aspectos, manifiestamente opuestos aunque la autorreferencia textual de un

comentario didáctico transferido a miss Lunatic a partir del significado directo de la palabra, será uno de los recursos que la guíe como ayudante de mayor autoridad.

La ambivalencia con respecto al papel heroína-ayudante también resulta ambigua y se ha observado en el análisis dedicado a esta obra siendo de especial relevancia la simbiosis producida entre Sara-Rebeca/Gloria y Sara-miss Lunatic/Bartholdi/Estatua de la Libertad.

La individualidad de Sara no sólo se encuentra señalada por su papel protagónico, también por aquellos espacios de soledad que habita y por una adquisición de la conciencia que viene provocada por la multiplicación de experiencias con diferentes personajes que conforman el discurso narrativo. Podría entenderse que la adquisición de la conciencia se realiza a través de la colectividad, pero se trata de una adquisición con un alto grado de individualidad.

4. *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género.*

4.1 Angustia provocada por una confrontación yo/mundo limitada por el género.

En el caso de Veva, no aparece una angustia explícita en referencia a una confrontación yo/mundo a partir de la limitación de su género, aunque sí existe una cierta angustia o incomodidad ante la prohibición explícita de su abuela de negarle a su nieta la palabra en público, obligándola a ocultar un don natural y, por tanto, ligado a su identidad. Esta prohibición, Genoveva no la justifica a partir del género con la que la sociedad clasifica a Veva según su sexo. Las causas que le llevan a Genoveva a mentir y a incitar a su nieta a la mentira vienen provocadas por el ya señalado rasgo de evitar problemas, su miedo al cambio y la vergüenza por alterar lo socialmente establecido: los bebés de nueve meses no hablan, esa es la norma, independientemente de su sexo. Y, sin embargo, existe un fragmento ya citado anteriormente en el análisis de esta obra, en el que Veva decide transgredir la prohibición de su abuela y hablarles a los gemelos. Ambos niños se quedan atónitos ante esta capacidad de Veva, y no precisamente porque su dominio del habla sea impropio de un bebé de nueve meses sino por el hecho de ser una niña. Es entonces cuando el discurso narrativo manifestará, confiriéndole a Veva el comentario didáctico breve, claro y conciso a partir del significado directo de la palabra,

la cultura machista en la que esta niña inicia la adquisición de su conciencia, recordémoslo: “La verdad: hay niños muy raros. Se creen más que nadie. Más que las niñas, por de pronto. Machistas de nacimiento.” Sin embargo a Veva esta opinión no parece ni convencerla ni angustiarse ni limitarla, de hecho lo que le parece es ridícula y lo demuestra riéndose a carcajadas. Una subversión, por parte del discurso narrativo, ante el papel que se le adjudica a la mujer en la sociedad y que queda resuelto a partir de una risa transgresora que destruye esos límites ridiculizándolos.

De todos modos, este fragmento señalado vincula la negación de la palabra a las niñas a sociedades machistas que parecen entender la palabra como impropia del sexo femenino. Esta teoría la corrobora el discurso narrativo, y como también ya lo hemos ejemplificado en el análisis de esta obra, negándole a Genoveva autoridad como instancia narrativa y siendo su nieta Veva la que recoja su biografía. Del mismo modo que el discurso narrativo incide en la baja autoestima de esta mujer que habita un desván, asciende socialmente no por iniciativa propia sino por la herencia que le cede tito Juan o depende de un hombre para gestionar su dinero.

Contemplándose, en alguna medida, y a través de la actitud de Veva y Genoveva ante el ocultamiento o la mentira como modo de mantener el orden establecido y no dar problemas a la autoridad, la evolución a partir de una estrategia próxima al espejo de las tres generaciones.

En el caso de *Baba*, la angustia provocada por su confrontación yo/mundo tampoco viene explícitamente detallada a partir de una limitación con respecto a su género sino más bien, y con rasgos afines a la novela picaresca, Baba deberá trascender un contexto social marginal en el que la colectividad representa, como toda cultura, una energía ambigua que al mismo tiempo que la enjaula, delimita o define también la impulsa hacia una conciencia individual a partir de un mosaico de perspectivas reflejado en los diferentes personajes con los que convive. En todo caso, y a pesar de que la angustia no venga explícitamente provocada por una limitación con respecto a su género, lo cierto es que el discurso narrativo refleja la importancia y los riesgos del despertar de una conciencia de niña que se construirá a partir de los modelos que observe y, también, del modo en que otros la observan. El discurso narrativo muestra interés por reflejar, en alguna medida del mismo modo que en nuestros primigenios ritos iniciáticos de la

adolescencia, una vinculación entre la iniciación sexual y el despertar de la conciencia. Esta iniciación sexual se encuentra íntimamente relacionada, lógicamente, a su sexo de niña y, por tanto, mantendrá dependencias con respecto a cómo su colectividad clasifique, entienda y defina los sexos. En esta obra, como estamos resaltando, no existe una clasificación explícita y, sin embargo, en uno de los fragmentos ya analizados anteriormente, percibimos una cierta frustración o decepción de Baba en su primera iniciación sexual que comienza como un abuso, cuando intenta proteger a su primo Chico. Su primo, lejos de agradecerle su intervención, recordémoslo, se lo reprocha, advirtiéndola y abriéndola a una conciencia de mujer donde se la infravalora: “¡Tú no sabes nada! Eres una chica.” Al mismo tiempo, el comentario didáctico que el discurso narrativo les transfiere a varias mujeres de esta obra, principalmente a su abuela Bárbara y a sus ayudantes Airelai y Rita advierte de una dependencia, no exactamente hacia el hombre, como es el caso de la abuela de Genoveva, sino al riesgo de caída en el masoquismo a partir del amor romántico, aunque sin duda apreciamos su relación con el hombre. Del mismo modo que Amanda, “figura negativa” relacionada con la maternidad, será un modelo de mujer anulada, precisamente, por esa caída en el masoquismo.

En el caso de Sara tampoco existe una angustia por la limitación explícita derivada de su género. Incluso el llanto, que pudiera ser asociado por ciertas culturas con una debilidad femenina, en esta obra, y como ya hemos observado en análisis anteriores, las lágrimas no son vinculadas a su sexo ni a una debilidad por parte de Sara, tan sólo se muestran como una manifestación del miedo que provoca el cambio y lo desconocido, con cierto enfoque positivo por su capacidad terapéutica. Su confrontación yo/mundo vendrá provocada por su necesidad de trascender su realidad más inmediata y vencer un miedo, en gran medida, provocado por herencia emocional o contagio social. Aunque en esta obra, del mismo modo que en *Bella y Oscura*, la iniciación sexual también es atendida desde un alto grado simbólico similar al del cuento popular del que se recogen varios hipotextos y donde también se advierte del riesgo de caída en el masoquismo a partir de la dependencia del amor romántico como un peligro derivado de un concepto de amor heredado. Recordamos los impulsos eróticos reprimidos por su madre, “figura negativa” que analizaremos más adelante, y los comentarios del padre de Sara cuando llama “lagarta” a su abuela. Así como también recordamos la incapacidad

de Rebeca por encontrar esa deseada felicidad proyectada en “encontrar novio” y alcanzada en la figura del Dulce Lobo, final feliz del cuento popular donde el éxito de la heroína concluye en el enlace matrimonial. El riesgo, en el caso de Sara, es latente. De hecho padece unas fiebres que la llevarán al delirio cuando Aurelio, el novio de su abuela abandona a esta y Sara parece recorrer un primer despertar de la conciencia asociado a la sexualidad transferida por su abuela. Sin embargo, y a partir de estas fiebres, Sara madura y más que decepción con respecto a su iniciación sexual y despertar de la conciencia parece haber adquirido inmunidad con respecto a esta “enfermedad cultural” de riesgo de caída en el masoquismo; como así demuestra en el fragmento ya analizado acerca de la escena en que Rebeca y el Dulce Lobo protagonizan y reactualizan el encuentro de los amantes separados y Sara se aleja de este camino buscando una conciencia propia en el interior de la alcantarilla roja, donde observamos connotaciones sexuales y tanáticas en un *regressus ad uterum* de sensaciones agradables e independiente del amor romántico.

Observamos, por tanto, en las tres obras analizadas, que en ningún caso la confrontación yo/mundo de las niñas protagonistas se relaciona, de manera directa, por una limitación referida de manera explícita a su género, aunque de forma más o menos marcada, se proyectan en otros personajes ciertos riesgos derivados de su condición de mujer, herencia cultural y emocional de sistemas patriarcales. Sin embargo, los tres discursos narrativos reflejan un mundo protagónicamente femenino y tienden a ignorar, en mayor o menor medida, los estereotipos en los que tradicionalmente se delimitó a la mujer. Como Elvira Luengo advierte, refiriéndose concretamente a la Sara Allen de *Caperucita en Manhattan*: “reproduce el camino del héroe, a pesar de que su trayectoria suponga la ruptura de los modelos tradicionales” (Luengo, 2011: 116).

4.2 La primera llamada a la aventura por voluntad, accidental o condicionada.

Es cierto que en *Veva y el Mar*, el condicionamiento de los progenitores rompe con la rutina mostrando su intención de dejar por unos días solas a Veva y Genoveva con la intención de realizar un viaje de estudios. Sin embargo, no será la autoridad de los progenitores la que impulse a la aventura que vivirán nieta y abuela, de hecho los padres se muestran, al menos en un primer momento, reticentes ante el viaje que ambas pretenden realizar juntas. Sin embargo, en *Veva y el Mar*, la primera llamada a la

aventura tanto de Veva como de Genoveva viene condicionada por tito-Juan, erigiéndose como “demiurgo” común a ambas sin olvidar su autoridad como ayudante justificada por el hecho de haber conseguido el éxito social a partir de su enriquecimiento y haber adquirido un conocimiento, sin llegar a ser “extraordinario”, al menos sí superior al de Genoveva y Veva siendo que ha llegado a habitar tierras lejanas en el extranjero; o la circunstancia de que sea un hombre, lo que ya le confiere, dentro de sociedades patriarcales, una autoridad superior sobre la mujer.

En *Bella y Oscura*, la accidentalidad es el “demiurgo” que la lleva a la llamada de la primera aventura, recorriendo ese viaje de regreso a la casa paterna con el que se iniciará la obra. Accidentalidad en el hecho de que al lector no se le ofrece información suficiente para justificarla, aunque indudablemente condicionada por su determinada colectividad que será el lugar hacia el que viaja, así como el deseo de Baba, de constante autorreferencia textual, de reencontrarse con su padre. Esta ambigüedad entre la accidentalidad y el condicionamiento colectivo por parte de diferentes miembros de su colectividad, así como el deseo de reencuentro con su padre también común a su abuela Bárbara y especialmente a Airelai, será constante a lo largo de toda la obra. Observándose la influencia de la colectividad y el de una figura masculina en la primera llamada a la aventura, aunque son fuerzas ajenas a la condición humana las que alcanzan categoría de “demiurgo”.

En *Caperucita en Manhattan*, Aurelio es el “demiurgo” que condiciona la primera llamada a la aventura de Sara, sin olvidar la vinculación que se establece entre este impulso hacia la aventura con el riesgo de caída en el masoquismo que conlleva el concepto de amor romántico transferido por su abuela Rebeca y, por tanto, energía impulsora común a ambas. Aunque su “estatus de hombre”, dentro de sociedades patriarcales se encuentre latente, como en el caso de tito Juan, prevalece su connotación como energía impulsora hacia el amor romántico sobre su energía impulsora de carácter masculino, aunque ambas se encuentren íntimamente relacionadas. Observamos la autoridad que le otorga el discurso narrativo como ser huidizo que, aunque “real”, no es conocido sino imaginado por Sara.

Concluimos, por tanto, que el “demiurgo” que incita a la primera llamada a la aventura de Veva y Sara viene provocada por una figura masculina “real”. Sin embargo, advertir la voluntad del discurso narrativo de la obra *Caperucita en Manhattan* por alejar al “demiurgo” de esta figura masculina “real”, proyectando en Aurelio el concepto abstracto, no tanto de hombre como de amor dependiente, y transformándolo por el poder de la imaginación de Sara en un ser “ficcional”. En *Bella y Oscura* la accidentalidad es el “demiurgo” que impulsa a la primera llamada a la aventura, aunque una accidentalidad condicionada tanto por su colectividad como por su figura paterna. Un rasgo que muestra la imposibilidad de la heroína por controlar su destino y el tipo de conciencia al que despertará, así como la importancia que adquiere la intervención del colectivo en la construcción de identidad y, sí, también en ella todavía latente, aunque de manera tangencial, una figura masculina “real”, aunque desdibujada por pertenecer más a su imaginario que a la realidad.

4.3 El espejo de las tres generaciones y el ayudante-agresor femenino

En primer lugar recordaremos la ambivalencia anteriormente ya señalada con respecto a los actantes a la que podríamos añadir la figura del ayudante-agresor tanto femenino como masculino.

En segundo lugar, y recogiendo reflexiones de Ana Díaz-Plaja Taboada en su obra *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, observaremos “las características que parecen definir a las protagonistas de las novelas para niñas: la orfandad.” (Díaz-Plaja, 2011: 299) Un rasgo próximo al modelo folletinesco que podría derivar de una herencia del cuento popular y de nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia en el que el neófito era separado de su ámbito familiar subrayándose, a través de la orfandad, la angustia que provoca la separación de lo conocido y la emoción de miedo que genera la incursión en lo desconocido y la pérdida del significado. Combinándose este hecho, en la LIJ contemporánea, el recurso de “el espejo de las tres generaciones” y la “figura negativa” de la madre como modo de establecer comparaciones evolutivas en el despertar de una conciencia de mujer y vía de proyectar los fantasmas individual-colectivos que frenan la posibilidad de ensanchar la realidad circundante con el objetivo de materializarlos, verbalizarlos, darles nombre y superarlos.

En el caso de *Veva y el Mar*, sino llegamos a encontrar con nitidez “el espejo de las tres generaciones” es por la exigua presencia del personaje materno. El hecho de que no se trate de una orfandad real, contribuye a desdramatizar la separación y su aparición, aunque efímera, aporta la posibilidad de perfilar una cierta comparación entre el modelo de su madre biológica, una mujer en cierto grado independiente que tiene una profesión propia y desea realizar un viaje de estudios, aunque sea acompañada por su marido y la figura de su abuela Genoveva, una mujer de auto-estima baja. Por otro lado, y aunque no podamos identificar a la madre de Veva como “figura negativa”, dada su escasa presencia, al menos en ciertas apariciones actúa como “figura represora” tanto para Veva como para Genoveva. La abuela Genoveva, guía que acompañará a su nieta en la aventura iniciática cumpliendo funciones de madre “adoptiva”, tampoco llega a representar una “figura negativa” de modo absoluto siendo que, en realidad es ella una de las impulsoras de Veva hacia la aventura y, sin embargo, podría considerarse una “figura negativa” siendo que esta mujer representa un modelo de conciencia adquirido dentro de una cultura patriarcal que infravalora a las mujeres y, más concretamente, podría vincularse a un actante agresor como guardiana de la tradición y en el sentido de que le niega la palabra en público a su nieta, con la consecuente frustración que, en ciertos momentos, esta prohibición provoca en Veva.

En todo caso, Veva transgrede la prohibición de su abuela y se aleja, aunque tenuemente, de una repetición fatal o siniestra.

En *Bella y Oscura*, la orfandad materna es explícita desde el comienzo y la ausencia del padre con su posterior muerte, convierte a Baba en una heroína al que el discurso narrativo no le niega la emoción de la angustia como modo de encontrar una conciencia propia.

El espejo de las tres generaciones se encuentra reflejado a partir del personaje de Amanda, tía de Baba a la que podríamos considerar como “madre adoptiva” en la que se proyecta esa “figura negativa” de mujer anulada por su caída en el amor dependiente.

La abuela Bárbara sería la guardiana de la tradición y podrían atribuírsele características ambivalentes entre ayudante y agresora bajo esta perspectiva. Observaremos, en todo caso, que la voluntad de transgredir prohibiciones por parte de Baba se acrecienta con la

muerte de la abuela Bárbara y recordamos el fragmento ya señalado en el que la abuela ya no da miedo sino risa. La risa, una vez más, como vehículo liberador e impulso transgresor que, en cierto grado, libera a Baba de una repetición fatal o siniestra.

En todo caso, la ambivalencia entre ayudante-agresora de la heroína se encuentra subrayada en la figura de Airelai. Airelai es la ayudante de mayor autoridad sobre Baba, recordamos que el discurso narrativo la asocia al ser huidizo a través de diferentes estrategias así como su procedencia incierta o semi-divina que la vincula a un mundo mágico y ajeno tanto a Baba como al propio lector, siendo que el conocimiento que porta y transfiere, no sólo es desconocido sino que adquiere significados sagrados. Baba deposita su confianza en Airelai y, sin embargo, la enana la traiciona, suponiendo su traición la muerte de su padre y la imposibilidad del deseado reencuentro a lo largo de toda la obra.

En *Caperucita en Manhattan*, la orfandad no es contemplada, desdramatizándose de este modo la angustia que provoca la separación y siendo el espejo de las tres generaciones un recurso fundamental a través del cual tanto el lector como Sara podrán observar rasgos divergentes y diferentes perspectivas de un modelo social de mujer. Vivian, la madre de Sara es la guardiana de la autoridad. Podría ser considerada como una ayudante-agresora en el mismo sentido que pudieran ser consideradas la abuela Genoveva o la abuela Bárbara, aunque sobre su función de agresora sin duda prevalece su función como “figura negativa” en la cual se proyectan las consecuencias de unos impulsos sexuales reprimidos y, muy especialmente, los efectos obsesivos y negativos que puede causar el quedar anclado en un miedo al cambio. Antagónica a esta “figura negativa” se encontraría la abuela Rebeca, aunque su antagonismo no sea definitivo y, de hecho, las mantenga unidas una herencia que también acecha a Sara: la tarta de fresa. Objeto de connotaciones sensoriales asociadas al placer, a la sexualidad y a un concepto de amor dependiente ya analizado suficientemente con anterioridad y recordamos que, cuando Sara descubre el secreto heredado, le entra la risa. Una vez más y a través de la risa liberadora, la heroína se desvinculará de la repetición fatal y siniestra.

Observamos, por tanto, orfandad materna tan solo en el caso de Baba, aunque la ausencia o proyección de una “figura negativa” en la figura de la madre es común en estas tres novelas.

Por otro lado, resulta significativa la importante presencia de la abuela en estos tres textos. En el caso de Bárbara y Genoveva, ellas son las guardianas de la autoridad y, aunque ambas ayudantes, también y en cierta medida, representantes de ese actante agresor que impide la evolución de la heroína. En el caso de Rebeca, su actuación como agresora disminuye en relación a su papel como guardiana de la autoridad, aunque no escape por completo a este rasgo, dado que la transferencia de su memoria conlleva una serie de riesgos que la convierten en actante agresora de manera inevitable.

Por último observamos que la figura ayudante-agresora más nítida se da en Airelai, una mujer que aun próxima a la colectividad de Baba, no se encuentra relacionada con ella biológicamente.

4.4 La reconciliación con el padre, la separación de los amantes y el ayudante-agresor.

Por un lado destacar que la orfandad paterna, en el inicio de la obra, no se da en ninguna de estas obras y por otro lado subrayar la sorprendente coincidencia y necesidad manifiesta de los conceptos: *reconciliación con el padre* o *separación de los amantes* en estas obras que, habitualmente, llegan incluso a fusionarse y confundirse como modo de establecer, simbólicamente, la plenitud en la adquisición de conciencia de la heroína.

En *Veva y el Mar*, aunque la separación de los amantes no sea explícita, podemos encontrarla de manera implícita en la separación sufrida en el pasado entre tito-Juan y la abuela Genoveva, así como ciertas connotaciones de cierto tipo de atracción entre ambos sugeridas por el discurso narrativo y ya observadas en el análisis dedicado a esta obra.

Del mismo modo que Genoveva reactualiza, en alguna medida, el concepto de reencuentro de los amantes de final feliz como modo de alcanzar la conciencia de la heroína y su plenitud; *Veva*, aunque tangencialmente, y por la vinculación en cierto modo filial que la une a tito-Juan, podría reactualizar el concepto de reconciliación con el padre de final feliz.

Por otro lado, tito Juan es un ayudante fundamentalmente positivo y, sin embargo, puede ser asociado al actante agresor, depredador o lobo de Caperucita Roja por la

asociación que se establece en el diálogo ya mencionado en análisis anteriores en el que, en un diálogo mantenido entre tito Juan y Veva, este se compara así mismo con el lobo de Caperucita, un factor que también contribuye, en cierta medida y de manera altamente simbólica, a una erotización del personaje y a transformar ambiguamente ese concepto de reconciliación con el padre con el reencuentro de los amantes. En todo caso, y como apreciamos, estos rasgos no serían explícitos en ningún caso.

Mucho más evidente resulta el caso de *Bella y Oscura*, el deseado reencuentro con el padre se refleja explícitamente y, por su grado efímero, resulta frustrante. La erotización de este concepto se establece de manera algo más nítida que en la obra anterior, por el componente de traición y las analogías establecidas entre Baba y Airelai, la cual también espera la llegada de Máximo, reactualizándose el concepto del reencuentro de los amantes separados por otra parte, y en cierta medida, también decepcionante por su grado efímero y la inminente muerte de ambos.

En el caso de *Caperucita en Manhattan*, el concepto de reencuentro de los amantes se reactualiza de forma evidente entre Rebeca-Aurelio con final frustrante y entre Rebeca-El Dulce Lobo con final feliz. El concepto de separación de los amantes se reactualiza entre Sara-Aurelio, aunque vinculado al reencuentro con el padre por su asociación, en cierto modo filial, a través de su abuela. El final en este caso es, más bien, abierto; entendiéndose como una etapa superada por Sara que parece inmunizarla a este tipo de dependencia.

El Dulce Lobo es un ayudante para Sara y muy especialmente para Rebeca y, sin embargo la activación de sospecha de relación con el “depredador”, o con el actante agresor, se encuentra generada tanto para Sara como para el lector por un miedo adquirido por contagio social y no tanto por un riesgo real, lo que desdramatiza la amenaza de este actante.

En todo caso observamos la relación que mantiene este ayudante-agresor con la vinculación al concepto de los amantes separados.

Peter es un ayudante que llevará a Sara a casa de su abuela y, sin embargo se convierte en el auténtico actante agresor, el único que llega a impedir el éxito de la heroína y a amenazarla violentamente por su conducta y, sin embargo, su papel de agresor no viene

derivada desde la convicción personal sino desde la imposición social y el respeto a las leyes mandadas por su jefe, el Dulce Lobo.

En todo caso, y como observamos en el análisis dedicado a esta obra, encontramos en este ayudante-agresor una vinculación a la figura paterna.

4.5 Los seres huidizos, aquellos ayudantes de mayor autoridad.

En *Veva y el Mar*, ya lo he hemos justificado considerablemente, el ser huidizo se encontraría representado por tito-Juan, una figura masculina que siempre se mantendrá dentro de características “normalizadas” o de naturaleza “realista”.

En *Bella y Oscura*, el ser huidizo por excelencia se encuentra proyectado en Máximo, el ser deseado y desconocido que, a través de una aparición efímera, le dona a Baba “objetos” o piezas clave con las que despertará a la conciencia y descubrirá su identidad. Una figura masculina de características “normalizadas” o de naturaleza “realista” que adquirirá connotaciones mágicas tan sólo por las vinculaciones místicas a las que le asocia el discurso narrativo.

Sin embargo, los seres huidizos se multiplican en esta obra y Airelai se conformará como uno de los más relevantes. Su origen desconocido y vinculado a lo mítico la asocian a un conocimiento sagrado que transfiere tanto a Baba como al lector, erigiéndose como la ayudante femenina de mayor autoridad sobre la niña protagonista. Una figura femenina ambigua tanto por su naturaleza como por sus características.

En *Caperucita en Manhattan*, el ser huidizo por excelencia se encuentra proyectado en Aurelio, donante de objetos que transforman a Sara y la abren a la aventura. Una figura masculina de naturaleza “realista” transformado en un ser fantástico por el poder de la imaginación de Sara.

Miss Lunatic se erigirá como ayudante de mayor autoridad sobre Sara, ella también un ser huidizo de naturaleza “realista” que transitará por diferentes capas ficcionales hasta convertirse en una ayudante femenina ambigua entre el “realismo” y lo “fantástico”. Su origen ambiguo y vinculado a lo mítico, la asocian a un conocimiento sagrado que transfiere tanto a Sara como al lector.

De este modo establecemos que en *Veva y el Mar* la transmisión de una autoridad vinculada a la realidad convencional y a la figura masculina es predominante. En *Bella y Oscura*, aunque prevalece la figura masculina sobre la femenina esta también cobra altas cotas de importancia y la autoridad se reconoce de naturaleza ambigua, pudiéndose encontrar tanto en la realidad convencional como en realidades alternativas, inventadas o ficcionales. En *Caperucita en Manhattan*, aunque prevalece la figura masculina sobre la femenina esta, como en el caso de *Bella y Oscura*, también cobra altas cotas de importancia y la autoridad se reconoce de naturaleza ambigua, pudiéndose encontrar tanto en la realidad convencional como en realidades alternativas, inventadas o ficcionales.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LAS OBRAS OBJETO DE ESTUDIO (II)

Alicia en el País de las Maravillas, Mujercitas, Heidi, El mago de Oz, Los Cinco, Paulina, Pippa Mediaslargas y Esther y su Mundo.

En este capítulo analizamos las obras objeto de estudio señaladas a partir de las categorías de análisis establecidas y justificadas en el capítulo anterior.

Alicia en el País de las Maravillas

Alicia en el País de las Maravillas fue escrita por el matemático y escritor británico Lewis Carroll y editada por primera vez en 1865. Existe una segunda parte de esta historia, menos conocida que la primera: *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*.

Alicia en el País de las Maravillas es una obra de aventuras con elementos épicos donde Alicia, una niña “realista” que vive en un lugar “realista”, entra por voluntad propia en la madriguera de un conejo descendiendo a un universo “fantástico” poblado por seres “extraordinarios” con los que mantendrá una serie de conversaciones y se verá inmersa en diferentes situaciones cargadas de absurdo hasta, por fin, despertar y, de este modo, regresar a ese mundo “realista” al que pertenece produciéndose, a través de este final y por todo lo extraordinariamente acontecido, una atmósfera onírica muy próxima a la novela lírica de autoformación.

1. *La memoria.*

En el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, la memoria no cumple un hecho explícitamente importante en lo que respecta a un proceso de anagnórisis significativo para la heroína. Sin embargo, lo cierto es que la identidad de Alicia es confundida en varias ocasiones y ella misma confiesa sentirse confusa ante su propia identidad por las constantes transformaciones de su tamaño y las alteraciones de sus recuerdos en una insistente autorreferencia textual que contribuye a enfatizar la importancia de la identidad en relación a la memoria en esta obra. Vinculándose de este modo *Alicia en el*

País de las Maravillas tanto a aspectos semejantes recogidos en *El mago de Oz* acerca de la confusión de identidades en Dorothy como la ambigüedad del recuerdo o el carácter inaprensible de la memoria que muestra Baba en *Bella y Oscura*.

Prácticamente ya en el inicio de la historia, Alicia muestra la alteración de identidad que provoca en ella la irrupción en este mundo fantástico:

“¡Dios mío, Dios mío! ¡Qué raro es todo lo que me está pasando hoy! Ayer, en cambio, las cosas eran la mar de normales. ¿Habré cambiado yo por la noche? Vamos a ver: ¿era la misma al levantarme esta mañana? Casi me parece recordar que me sentía un poco distinta. Pero si no soy la misma, la siguiente pregunta es: ¿Quién caracoles soy? ¡Ah, ése es el gran enigma!”. Y empezó a pensar en todas las niñas que conocía de su misma edad, para ver si se había transformado en alguna de ellas. (Carroll, 1999: 35)

El Conejo Blanco, a quien por curiosidad siguió en el comienzo de esta obra, introduciéndose en la madriguera que la trasladará a este universo ficcional, la confunde con la criada Mary Ann:

“¡Pero bueno, Mary Ann, ¿qué estás haciendo aquí? ¡Corre a casa ahora mismo, y tráeme un par de guantes y un abanico! ¡Vamos, date prisa! Y Alicia se asustó tanto que echó a correr inmediatamente en la dirección que le señalaba, sin intentar explicarle que se había equivocado. (Carroll, 1999: 54)

La situación más significativa a este respecto resulta del encuentro entre la Oruga y Alicia que, del mismo que observábamos en el análisis de *Bella y Oscura* y como observaremos en el análisis dedicado a *El mago de Oz*, se pregunta directamente por la identidad de las niñas protagonistas. “La Oruga y Alicia se miraron durante un rato en silencio: por último, la Oruga se quitó el narguile de la boca, y le habló con voz lánguida y soñolienta. –¿Quién eres tú? –dijo la Oruga.” (Carroll, 1999: 65) Ante esta pregunta, Alicia se siente desconcertada y reconoce no poder definirse con exactitud: “Pues... pues creo que en este momento no lo sé, señora... sí sé quién era cuando me levanté esta mañana; pero he debido de cambiar varias veces desde entonces”. (Carroll, 1999: 65) Los motivos derivados de su desconcierto los relaciona la niña con los cambios de tamaño sufridos a lo largo de su aventura y la transformación de sus

recuerdos: “No recuerdo las cosas como solía... ¡y no conservo el mismo tamaño diez minutos seguidos!” (Carroll, 1999: 67). La Oruga le pide a Alicia que recite el poema de Robert Southey *Sois viejo, padre William*² con la referencia explícita intertextual que esto supone y en lo que parece ser una prueba por parte de la Oruga para verificar la alteración de recuerdos experimentada por Alicia. La niña recita el poema trastocado, en una versión libre cargada de absurdo, confirmándose de esta manera la perturbación de su memoria y la modificación de la conciencia sobre sí misma. Ciertamente, un lector juvenil socializado en la cultura española objeto de estudio, presumiblemente no será capaz de realizar conexiones intertextuales entre el poema original y el poema versionado que Alicia recita para la Oruga, sin embargo del diálogo posterior que ambas mantienen, podrá extraer fluidamente y a partir del significado directo de la palabra, la misma conclusión a la que nosotros llegamos.

–No lo has dicho bien –dijo la Oruga.

–Me temo que no del todo bien –dijo Alicia con timidez–; algunas palabras están cambiadas.

–Está mal de cabo a rabo –dijo la Oruga tajante; y guardo silencio unos minutos. (Carroll, 1999: 70)

La Oruga, tras este diálogo, parece convertirse en actante ayudante de Alicia al transferirle un conocimiento de relevante importancia en lo que respecta al dominio de su estatura, un conocimiento que el discurso narrativo envuelve en la apariencia de un acertijo, subrayándose la idea de secreto en el carácter de este conocimiento transferido.

“Un lado te hará crecer, y el otro te hará menguar”.

“¿Un lado de qué? ¿Y el otro de qué?”, pensó Alicia para sí.

–De la seta –dijo la Oruga, como si Alicia hubiese formulado la pregunta en voz alta; un instante después había desaparecido. (Carroll, 1999: 71)

Sin embargo, Alicia probará el lado de la seta que la hará disminuir de tamaño con riesgo de desaparición, tampoco olvidamos el grado de peligro que conlleva la ingesta de ciertas setas por su condición venenosa y su capacidad para provocar estados

² En la edición de *Alicia Anotada* que estamos analizando para esta investigación, también aparece la versión original del poema al que hacemos referencia.

alucinógenos o incluso sus consecuencias mortales con todo lo que ello conlleva de regresión hacia estados anteriores al nacimiento desde una perspectiva psicoanalítica ya analizada anteriormente. Finalmente, aunque no sin dificultad, Alicia conseguirá morder del otro lado de la seta, transformándose en una gigante de largo cuello y, nuevamente, su identidad será confundida: una paloma, con la intención de proteger sus huevos, ataca a la niña equivocándola con una serpiente y, llegando incluso la paloma a concluir, que aún en el hipotético caso de que Alicia fuera una niña, y siendo que las niñas también comen huevos, no deja ser una especie de serpiente.

–¡Le repito que no soy una serpiente! –dijo Alicia–. Soy una... soy una...

–¡A ver! ¿Qué eres? –dijo la Paloma–. ¡Ya veo que estás tratando de inventarte algo!

–Soy... soy una niña –dijo Alicia con cierta vacilación, al recordar el número de cambios que había sufrido ese día.

–¡Bonito cuento! –dijo la Paloma en tono de profundo desprecio–. He visto montones de niñas, en mis tiempos, y ninguna tenía un cuello así ¡No, no! Eres una serpiente; de nada te valdrá negarlo. ¡Supongo que me vas a decir también que jamás te has comido un huevo!

–He comido huevos, desde luego –dijo Alicia, que era una niña muy veraz–; pero las niñas comen huevos igual que las serpientes.

–No me lo creo –dijo la Paloma–; pero si lo hacen, entonces son una especie de serpientes: es cuanto puedo decir. (Carroll, 1999: 74)

Después de este incidente, Alicia abandona el bosque donde ha acontecido el encuentro con la paloma y, come paulatinamente de los lados de la seta, “primero uno y luego el otro, creciendo unas veces y menguando otras, hasta que consiguió recobrar su estatura habitual” (Carroll, 1999: 74). Aunque Alicia no mantenga por mucho tiempo su estatura habitual, dado que acto seguido la niña decide menguar de tamaño, mordisqueando un trocito de seta, al divisar una pequeñita casa en el horizonte “de unos cuatro pies de altura” (Carroll, 1999: 75) e inferir que los habitantes de aquella casa se asustarían al ver a un ser de su tamaño. En todo caso, la Oruga se convierte en actante ayudante-agresor por la transferencia de una información privilegiada aunque con los riesgos que implica la información transferida.

En lo que respecta a los elementos intertextuales de regreso al origen literario, podemos encontrar analogías con la novela de aventuras, a la que debe la importancia de la acción, aunque ciertamente, el hecho de que la historia comience con una Alicia junto a su hermana en la orilla de un río y en un día caluroso que “la hacía sentirse muy soñolienta y atontada” (Carroll, 1999: 25), así como ese final en el que el regreso de ese

mundo fantástico donde se han producido sus aventuras sea a partir de la acción de despertar a su mundo conocido y “real” en una situación similar a la inicial, ofrece una sensación de estado onírico donde el tiempo presenta un carácter ambiguo desviado de la linealidad, próximo a lo cíclico y lo psíquico donde se manifiesta una impresión híbrida entre la aventura como acción exterior/linealidad temporal y la aventura como proceso psicológico, acción psíquica/relatividad temporal acercándose ambivalentemente a una historia de acción y a una historia de conciencia próxima a la novela lírica de autoformación.

Al oír esto, todas las cartas volaron por los aires, y se precipitaron sobre ella; Alicia profirió un gritito, mitad de miedo, mitad de indignación; braceó tratando de rechazarlas, y se encontró con que estaba tumbada en la orilla del río, con la cabeza en el regazo de su hermana, que le apartaba dulcemente unas hojas de árbol que le habían caído en la cara. (Carroll, 1999: 152)

Esta sensación de acción o desplazamiento interior se encuentra reforzado por unos espacios que se transforman, en algunos fragmentos de la obra de manera nítida, no por una migración “real” de Alicia sino por un proceso de cambio en los estados anímicos de la heroína. Es el caso en el que la niña protagonista, angustiada por la dificultad de encuentro con el sentido en este nuevo orden en el que su identidad o “tamaño” se transforma fuera de su control, se echa a llorar.

Al cabo de un rato, viendo que no ocurría nada más, decidió entrar en seguida en el jardín; pero, ¡ay, pobre Alicia!, cuando llegó a la puerta, descubrió que había olvidado la llavecita de oro, y al volver a la mesa para recogerla, se encontró con que no alcanzaba: podía verla con claridad a través del cristal, y trató de trepar por una de las patas de la mesa, pero era demasiado resbaladiza; y cuando se hartó de intentarlo, la pobre se sentó y se echó a llorar. (Carroll, 1999: 31)

Un llanto que transformará el espacio habitado por la heroína en un mar de lágrimas, literalmente, o “un charco de lágrimas”, como el propio título del capítulo dedicado a este momento indica a través del significado directo de la palabra y, de este modo, será el estado anímico de la protagonista el responsable de convertir el espacio “real” en espacio “interior” en una simbiosis muy similar a las transformaciones de los espacios que se producen en la novela lírica de autoformación, y ya analizados anteriormente, como constructores y reflejo de los estados psicológicos en los que se encuentra la heroína:

le resbaló el pie, y un instante después, ¡plash!, estaba en agua salada hasta la barbilla. Lo primero que pensó fue que, de alguna forma, se había caído al mar [...] Sin embargo, no tardó en darse cuenta de que estaba en el charco de lágrimas que ella misma había derramado cuando medía nueve pies. (Carroll, 1999: 38)

En el caso que nos ocupa, Alicia, ante su llanto también sufre un desdoblamiento de identidad similar a las heroínas de la novela lírica de autoformación, apreciable por el significado directo de la palabra, en el que se consuela a sí misma, se regaña y se recomienda cesar con un llanto inútil. “–¡Vamos, no sirve de nada llorar de esta manera! –se dijo Alicia así misma con cierta severidad–. ¡Te recomiendo que dejes de hacerlo ahora mismo! –por lo general, solía darse a sí misma muy buenos consejos (aunque muy raramente los seguía). (Carroll, 1999: 31-32) Un desdoblamiento, una escisión o multiplicación de identidades próxima a la novela lírica de autoformación por esa naturaleza inaprensible y en fluctuación constante que alcanza el concepto de conciencia, pero también próximo a ese escepticismo ante la autoridad como verdad inamovible o absoluta que también producirá un desdoblamiento en Pippa, como observaremos más adelante en el análisis dedicado a *Pippa Mediaslargas* y que se pueden apreciar, en el caso que nos ocupa, por el significado directo de la palabra: “solía darse a sí misma muy buenos consejos (aunque muy raramente los seguía)”.

Por otro lado, y aunque la acción exterior tenga una subrayada importancia en esta obra, la voz narradora heterodiegética adopta, de forma habitual, una focalización interior en la niña protagonista de información limitada bajo una perspectiva de *yo testigo*, incapaz de ofrecer mayor información que la extraída de la observación de la heroína, generando intriga y una sensación de descubrimiento al unísono entre voz narradora-protagonista y lector.

En ese preciso momento oyó un chapoteo en el charco, a cierta distancia y se dirigió hacia allí nadando para ver qué era: al principio pensó que sería una morsa o un hipopótamo; pero a continuación recordó lo pequeña que era ahora, y no tardó en descubrir que sólo se trataba de un ratón que se había resbalado como ella.

“Vamos a ver, ¿servirá de algo –pensó Alicia –dirigirle la palabra a este ratón? Es todo tan extraordinario aquí abajo, que no me extrañaría que hablase; en todo caso, nada se pierde con intentarlo”. Así que empezó: “¡Oh, Ratón, ¿sabes la forma de salir de este charco? Estoy muy cansada de nadar, ¡oh Ratón, ¿sabes la forma de salir de este charco? Estoy muy cansada de nadar, ¡oh Ratón!” (Alicia pensó que ésta debía de ser la forma más correcta de dirigirse a un ratón; nunca lo había hecho, pero recordaba haber leído en la Gramática Latina de su hermano: “un ratón –de un ratón –para un ratón –a un ratón –¡oh ratón!”). (Carroll, 1999: 39)

En el ejemplo citado, observamos esa información limitada tendente al yo testigo de la voz narradora heterodiegética a partir de una focalización interior en la niña protagonista, existiendo, si no una fusión de voces, al menos sí una fusión de perspectivas, cediendo la voz narradora heterodiegética su autoridad omnisciente sobre el relato, siendo incapaz de ofrecer una información mayor que la extraída de la percepción de Alicia. Una percepción que, en el ejemplo citado, se encuentra limitada, en un principio, por su percepción auditiva que subraya esta perspectiva de yo testigo, generándose una serie de hipótesis que parecen tanto comunes a Alicia como a la voz narradora heterodiegética, extensibles al lector implícito y que solo podrán ser rectificadas cuando el campo visual de Alicia se amplía, confirmándose que el sonido escuchado procede de un ratón y descubriéndose el origen del sonido de forma común y en el momento presente: “al principio pensó que sería una morsa o un hipopótamo [...] no tardó en descubrir que sólo se trataba de un ratón”.

Observamos, por tanto, que los espacios habitados por la heroína así como la focalización interior en la niña protagonista por parte de la voz narradora serán modos de representar las emociones, pensamientos y procesos psicológicos de Alicia.

Por otra parte, el monólogo citado se convierte en otro recurso importante como modo de reflejar el psiquismo de la heroína, estos monólogos resultan abundantes y parecen reproducir fielmente los pensamientos íntimos de Alicia tal y como fluyen de su conciencia, alcanzado un alto grado de subjetividad y sensación de delirio a partir de esas conexiones absurdas que una experiencia infantil realiza en una voluntad por adaptar su lógica a un nuevo orden. ¿Hablarán los ratones en este nuevo mundo? ¿Y si hablasen en qué lengua hablarían? La escasa experiencia vital de Alicia con respecto a los ratones, previsiblemente tan escasa como la del lector implícito, la lleva a una absurda relación entre estos y la Gramática Latina, una inserción intertextual acerca de la declinación del latín: “un ratón –de un ratón– para un ratón –a un ratón– ¡oh ratón!” que presumiblemente pueda identificar el lector implícito, pero aún en caso de no hacerlo, se percibe tanto la ironía acerca de los aprendizajes institucionalizados como el grado de absurdo, subjetividad y sensación de delirio de esta asociación.

Este tipo de monólogos, tan próximos al monólogo interior de la novela lírica de autoformación, suelen ir acompañados y alternados, como en el ejemplo anteriormente

citado, por una voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista que arroja una información de carácter, en ocasiones explicativo, a partir en este caso del discurso transpuesto, sobre los procesos psicológicos que a Alicia la llevan a este tipo de conexiones, subrayándose un cierto tono confidencial que aproxima al lector a la técnica del escucha o interlocutor.

Otro de los recursos con los que el discurso narrativo refleja las emociones de sus personajes será a partir del discurso restituído y la gran cantidad de diálogos recogidos en esta obra.

Los elementos intertextuales en referencia a la novela épica son destacables en esta obra, sobre todo en lo que se refiere a las capacidades extraordinarias adquiridas por la heroína en este universo de carácter fantástico, como es el caso de crecer o disminuir de tamaño, así como la presencia de seres mitológicos como el Grifo o la existencia de animales con características tanto humanas como extraordinarias, poniendo por ejemplo al Gato de Cheshire, que no sólo es capaz de hablar sino también de aparecer, aparecer parcialmente o desaparecer por completo.

–¿Cómo te va? –dijo el Gato, tan pronto como apareció la boca lo bastante como para hablar. Alicia esperó a que aparecieran los ojos, y entonces lo saludó con un movimiento de cabeza. “Es inútil que le hable”, pensó, “mientras no tenga orejas; al menos una de ellas”. Un minuto después había aparecido toda la cabeza; entonces Alicia dejó al flamenco en el suelo, y empezó a contarle el juego, muy contenta de tener a alguien que la escuchase. El Gato debió de considerar que ya era visible la suficiente parte de su persona, y no apareció nada más. (Carroll, 1999: 108)

En el ejemplo citado apreciamos la extraordinaria capacidad del gato de Cheshire, así como esa lógica infantil de Alicia que, en su voluntad de adaptación a este nuevo orden, realiza asociaciones tan sorprendentes como el universo que habita. El componente absurdo será el recurso estilístico principal de esta obra: “Es inútil que le hable”, pensó, “mientras no tenga orejas; al menos una de ellas”.

Del mismo modo que elementos intertextuales relacionados con la novela de aventuras o con la novela épica, también encontramos elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos. En referencia al monomito de Campbell, su estructura no varía, Alicia parte de su mundo conocido y familiar, recorre una serie de aventuras y, finalmente, regresa a su hogar, lo que ofrece una desviación de carácter

cíclico con respecto a la linealidad temporal, subrayada por la acción de despertar que supone el regreso de Alicia. Cabe destacar que la transcendencia adquirida por Alicia no resulta explícita, siendo que no existe una confrontación yo/mundo nítida, salvo el propio aburrimiento de no saber qué hacer con el tiempo de una tarde calurosa y la curiosidad que la lleva, por voluntad propia, a la exploración de una madriguera y los obstáculos que encuentra a su paso, vinculados al *nonsense*, que le dificultan un camino fluido hacia el sentido. Parece que fuera la misma indagación en este mundo, la propia experiencia de la aventura la que ya, en sí misma y de manera inherente, conllevara la transcendencia sin ningún tipo de excusas, objetivos o metas predeterminadas. El éxito de la aventura parece instalarse en la aventura misma y la experiencia de Alicia en contacto con un origen anterior a la cultura, en un proceso de regresión a un estado onírico, semejante al fetal, ulterior a la vida. En esa regresión Alicia, influida por ese nuevo orden, ve alterada su identidad y su conciencia, que debe adaptar a las circunstancias extraordinarias que experimenta y generar sentidos a partir de una perspectiva renovada y una lógica que difiere de la convencional, ella finalmente regresará o, más bien, despertará con el recuerdo adquirido de esas vivencias, del mismo modo que el lector implícito, y a través de la aventura de Alicia, también tomará contacto con ese mundo extraordinario, deformado a partir de un absurdo que lo desvía de los significados directos y lo incita a una reconstrucción de sentidos al margen de una lógica convencional, a partir de una regresión que realiza por medio de la ficción de la que él también regresa o despierta, al final de la lectura, con el recuerdo adquirido de esa experiencia.

Los espacios habitados en la aventura son espacios simbólicos asociados al riesgo y la transformación, como la madriguera y sus connotaciones con respecto a “fantasías intrauterinas”, los bosques, el mar de lágrimas construido a partir de su propio estado emocional o el sueño que habita como espacio y estado relacionado a la regresión.

La experimentación y gestión de los impulsos tanáticos se encuentra reflejada de manera subrayada no solo con respecto a los espacios simbólicos habitados, sino también en la *autorreferencia textual* constante acerca de las transformaciones de tamaño sufridas por Alicia, con riesgo mortal de desaparición en algunos casos.

ahora sólo medía diez pulgadas; y se le iluminó la cara ante la idea de que ahora tenía la estatura adecuada para cruzar aquella puertecita que daba al hermoso jardín. Primero, no obstante, esperó unos minutos para ver si se seguía encogiendo: se sentía un poco preocupada por este motivo: “porque”, se dijo Alicia, “podría terminar desapareciendo del todo, como una vela. ¿Cómo sería entonces?” Y trató de imaginar cómo es la llama de una vela cuando se la apaga de un soplo, ya que no recordaba haber visto nunca una cosa así. (Carroll, 1999: 31)

En el ejemplo citado observamos, a partir de un habitual discurso inmediato que nos ofrece la posibilidad de llegar a los procesos psicológicos de la heroína de forma directa a través de un monólogo citado con tendencia al interior, compaginado con una voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista, una reflexión sobre el riesgo mortal que implica su disminución de tamaño, así como una consideración acerca del estado de muerte o concepto de “nada” por medio de la comparación que se establece entre este y la “llama de una vela” apagada de un soplo. La angustia que pudiera ocasionar en el lector este tipo de regresión, se encuentra desdramatizada por el grado de “imaginación” que supone este miedo a la muerte, adquirido como herencia emocional dentro de nuestra cultura y reflejado a través del absurdo utilizado por el discurso narrativo que manifiesta “no haber visto nunca una cosa así”, es decir, no tener experiencias previas con el concepto de “nada” y no haberse encontrado nunca en estado “mortal”. Un recurso muy similar al que analizaremos más tarde cuando el León Cobarde, compañero de aventuras de Dorothy en *El mago de Oz*, considera que “debe de resultar incómodo no estar vivo.” (Baum, 2009: 73)

Como observamos, los impulsos tanáticos son reflejados de manera constante en esta obra, los espacios habitados en soledad por parte de Alicia tampoco son omitidos y el sadismo es un impulso practicado tanto por Alicia como por el Conejo Blanco y diferentes personajes de esta obra, especialmente relevante a este respecto resulta la Reina de Corazones.

En un fragmento de la obra, Alicia entra en casa del conejo y bebe de un frasquito comenzando a crecer de manera desmesurada, hasta el punto de quedar atrapada en los límites de este espacio sin posibilidad de salida. El Conejo Blanco y otros “bichos” que se encuentran en el exterior, desconcertados ante el insólito hecho de “aquello” que ha conquistado su hogar, pretenden eliminarlo, convirtiéndose estos seres en ambivalentes actantes agresores-ayudantes de Alicia que, defendiendo su hogar de la invasión, al

mismo tiempo la liberan de ese cautiverio en el que se encuentra. Bill es el encargado de bajar por la chimenea y resolver este “asunto”.

–¡Ah!, conque es Bill quien tiene que bajar por la chimenea, ¿eh? –se dijo Alicia–. ¡Parece que se lo encargan todo a Bill! No quisiera estar en la piel de Bill durante un buen rato; esta chimenea es estrecha, desde luego; ¡creo que voy a poder dar un puntapié!

Bajó el pie lo más que pudo en el hogar de la chimenea, y esperó hasta que oyó a un animalito (no tenía ni idea de qué clase de bicho era) arañar y gatear por el interior, muy cerca de ella; entonces se dijo a sí misma: “Éste es Bill”; largó un fuerte puntapié, y esperó a ver qué ocurría a continuación.

Lo primero que oyó fue un coro general que exclamó: “¡Allá va Bill!”; luego, la voz del Conejo: “¡Los del seto, cogedle!”. Después silencio; y a continuación, otro tumulto de voces. (Carroll, 1999: 59)

En el ejemplo citado observamos esa focalización interior, por parte de la voz narradora heterodiegética, en la niña protagonista; subrayándose su posición de yo testigo por la información parcial que extrae a partir de las percepciones auditivas de Alicia, limitado su campo visual, sin ser capaz de ampliarle la información a un lector implícito que solo puede “escuchar” lo que acontece en el exterior, recibiendo una información incompleta cuyo sentido deberá reconstruir, generándose con esta estrategia un cierto absurdo que desdramatiza la angustia de la situación. Por otro lado, el sadismo de Alicia se encuentra justificado como impulso de supervivencia y, en todo caso, no llega a sus últimas consecuencias mortales.

La incursión de Bill a través de la chimenea como modo de resolver este “asunto” de invasión de la gigante Alicia en el hogar de estos seres, resulta abortada por el impulso sádico de la niña protagonista que elimina esta fuerza ayudante-agresora por medio de un puntapié; los seres invadidos no pierden la esperanza de reconquista de su espacio que, al mismo tiempo, supone la liberación de Alicia del cautiverio de encontrarse “atascada” en los límites de la casa del Conejo Blanco.

Un minuto o dos después, empezaron a andar otra vez de aquí para allá, y Alicia oyó al Conejo que decía: “Con una carretilla llena habrá suficiente para empezar”.

“¿Una carretilla de qué?”, pensó Alicia. Pero la duda no le duró mucho tiempo, ya que un momento después, repiqueteó una rociada de guijarros en la ventana, y algunos de ellos le dieron en la cara. “Voy a acabar con todo esto”, se dijo; y gritó:

–¡Será mejor que no lo volváis a hacer! –lo cual provocó un nuevo silencio.

Alicia observó con cierta sorpresa que, una vez en el suelo, los guijarros se transformaban en pastelitos; y le vino una idea luminosa a la cabeza. “Si me como uno de esos pasteles”, pensó,

“seguro que me vendrá algún cambio de tamaño; y como sin duda no me puedo hacer más grande, a lo mejor me hago más pequeña.”

Así que se tragó uno de los pasteles, y descubrió encantada que empezaba a disminuir en seguida. Tan pronto como fue lo bastante pequeña como para pasar por la puerta, salió corriendo de la casa. (Carroll, 1999: 60-61)

En el ejemplo citado volvemos a encontrar estrategias ya señaladas: una voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista cuya posición de yo testigo se encuentra subrayada a partir de esa información parcial que extrae a partir de las percepciones auditivas de Alicia, recordamos limitado su campo visual, recibiendo el lector implícito una información incompleta cuyo sentido deberá reconstruir, generándose con esta estrategia un cierto absurdo que desdramatiza la angustia de la situación. Los objetos “agresores”, guijarros que entrando por la ventana golpean a Alicia, definitivamente se transformaran en objetos mágicos que ayudan a la niña protagonista a restablecer su tamaño y poder escapar de los límites que la aprisionan y, al mismo tiempo, recuperar el Conejo Blanco un espacio que le pertenece. Es de este modo que el Conejo Blanco se convierte en un ambiguo ayudante-agresor que dona a Alicia un ambiguo objeto mágico, capaz tanto de amenazarla como de liberarla de su cautiverio. El final feliz de esta situación desdramatiza los impulsos sádicos de los personajes, que no llegan a sus últimas consecuencias mortales, y que se encuentran justificados como impulso necesario para la supervivencia.

La Reina de Corazones será un personaje en el que se proyecten, de manera enfatizada y en autorreferencia textual, los impulsos sádicos. Unos impulsos sádicos extremadamente sensibles que se activan ante cualquier situación de incomodidad, mostrando la tensión y la angustia enfermiza en la que vive. “¡Que le corten la cabeza!” será una frase de autorreferencia textual obsesiva que acompaña a este personaje y amenaza de riesgo mortal a todos sus súbditos, incluida Alicia. Sin embargo, el riesgo mortal que este personaje representa como actante agresor, se encuentra desdramatizado, nuevamente, por el absurdo. Un absurdo que se encuentra reflejado a partir de un carácter histriónico que linda lo ridículo y a través de diálogos y situaciones absurdas que provocan un distanciamiento humorístico en el lector implícito y abren hacia la “risa tabú”.

–¡Herroso día, Majestad! –empezó la Duquesa en voz floja y débil.

–Bueno, te lo advierto con toda franqueza –exclamó la Reina, dando una patada en el suelo, mientras hablaba–: ¡o desapareces tú, o desaparece tu cabeza; pero eso en un santiamén! ¡Elige!

La Duquesa eligió, y desapareció en un segundo.

–Sigamos con el juego –le dijo la Reina a Alicia; Alicia estaba demasiado asustada para decir nada; pero la siguió lentamente hasta el terreno de juego.

[...]

Mientras duró el juego, la Reina no paró de pelearse con los demás jugadores, y de gritar: “¡Que le corten la cabeza!”. Aquellos a quienes sentenciaba la Reina eran detenidos por soldados, quienes, para cumplir tales órdenes, tenían que dejar de ser arcos, como es natural, de manera que al cabo de media hora más o menos no quedaban arcos, y todos los jugadores, excepto el Rey, la Reina y Alicia, habían sido detenidos y condenados a muerte. (Carroll, 1999: 117)

Una “risa tabú” de cierto carácter, no sólo irreverente ante la amenaza de riesgo mortal o hacia el actante agresor, sino también y de cierta manera, una “risa tabú” liberadora y crítica social proyectada, simbólicamente, hacia la autoridad basada en el temor y la tiranía que representa la parodia de esta reina.

Y es que, efectivamente, y enlazando la idea de miedo, antes mencionada como miedo simbólico o herencia emocional adquirida tan próximo al mensaje que ya pudimos apreciar en *Caperucita en Manhattan*, la Reina de Corazones es, en “realidad”, una simple carta de una baraja que no implica ningún riesgo “real”. La misma Alicia, en *autorreferencia textual* hace alusión a este hecho en reiteradas ocasiones: “–¡Que le corten la cabeza! –gritó la Reina a voz en cuello. Nadie se movió. –¿A quién podéis importar? –dijo Alicia (había alcanzado ya su estatura normal) –. ¡No sois más que una baraja!” (Carroll, 1999: 152)

Y, el propio texto, desdramatizando definitivamente la angustia que los impulsos sádicos de la Reina pudieran ocasionar en el lector, manifiesta explícitamente, a partir del significado directo de la palabra, lo ridículo del personaje, el carácter imaginado del miedo que provoca y a través del cual pretende someter, así como la absoluta ausencia de las consecuencias mortales de este sadismo.

Se incorporó el Grifo, y se restregó los ojos; luego se quedó mirando a la Reina hasta que se perdió de vista; entonces soltó una risita: “¡Qué gracia!”, dijo el Grifo, medio para sí, medio para Alicia.

–¿Qué es lo que tiene gracia? –dijo Alicia.

–Pues ella –dijo el Grifo-. Todo es imaginación suya; aquí nunca se ejecuta a nadie. (Carroll, 1999: 119)

Como estamos apreciando, los impulsos tanáticos o sádicos así como la angustia de los espacios habitados en soledad por parte de la niña protagonista, son altamente significativos en esta obra, aunque también es significativa su voluntad de desdramatización a partir del absurdo, del distanciamiento humorístico, la parodia, la ambigüedad de fuerzas agresoras que fluctúan ambivalentemente hacia fuerzas ayudantes, el riesgo debilitado como riesgo “inventado” más simbólico que real, concepto de herencia emocional perteneciente a la cultura o, incluso, la desdramatización de ese temor definitiva por el significado directo de la palabra también apreciable ya en el comienzo de la historia, cuando Alicia se introduce por la madriguera, por lo que parece un pozo muy profundo y concluye este viaje cayendo “encima de un montón de ramas y hojas secas [...] Alicia no se había hecho ni pizca de daño.” (Carroll, 1999: 28) En ese viaje de connotaciones iniciáticas por el espacio simbólico que la trasladará a otro mundo, a un nuevo orden, a un universo “ficcional” y desconocido, el significado directo de la palabra invita a la calma, Alicia no ha sufrido ningún daño del mismo modo que, lo analizaremos más adelante, Dorothy transportada por un ciclón desde su mundo familiar a un nuevo orden “extraordinario” y a pesar del choque producido por el aterrizaje violento de la casa en ese nuevo espacio, no se hizo daño por encontrarse acostada en su blanda cama: “La despertó un choque, tan súbito y severo que si Dorothy no hubiera estado acostada en la blanda cama podría haberse hecho daño.” (Baum, 2009: 19) En este ejemplo citado también advertimos el común componente onírico que comparten estas dos obras.

La inserción de ciertos relatos metadieéticos y que analizaremos posteriormente, también contribuyen, en alguna medida, a realizar ciertas retrospecciones por parte de algunos de los personajes y a alterar el orden lineal temporal. Especialmente relevante a este respecto, por la cierta personificación que se realiza del Tiempo, resulta el relato metadieético introducido por el Sombrero en el que este explica los motivos por los que discutió con él.

A diferencia de la liberación de los impulsos tanáticos, en *Alicia en el país de la maravillas*, se tiende a la represión de los impulsos eróticos, aunque no omitidos de manera absoluta y proyectados simbólicamente, como ya hemos mencionado, a partir de

esos espacios señalados en relación con las “fantasías intrauterinas” y a través del arquetipo de la Reina de Corazones como analizaremos posteriormente.

En *Alicia en el País de las Maravillas* existe una considerable cantidad de elementos intertextuales en relación al folklore o la tradición oral: objetos mágicos, animales que hablan, personajes estereotipados, el absurdo y el absurdo con componentes de crítica social tan común en el cuento de costumbres o, muy especialmente, en el cuento de animales sobre cuyas características reflexiona Rodríguez Almodóvar en su *Cuentos al Amor de la Lumbre*; juegos de palabras que retomaremos más adelante y que adoptan recursos de corte repetitivo tan próximos a la literatura oral, inserción de poemas o canciones escenificadas. Las canciones escenificadas pertenecen al folklore y se pueden encontrar incluidas dentro del cancionero popular infantil. En la obra que nos ocupa existe la inserción de una danza acompañada de letra que canta la Falsa Tortuga y la baila junto al Grifo, ambos seres pretenden transferirle a Alicia las asignaturas que aprendieron en su escolarización y los juegos practicados en su infancia desde una perspectiva absurda que abre hacia la “risa tabú”, esta vez proyectada hacia la institución educativa. Esta canción escenificada que interpretan la Falsa Tortuga y el Grifo para la niña protagonista, parece ser una versión paródica de una antigua canción: *La Araña y la Mosca*.³ (Carroll, 1999: 127-128) En todo caso, y a pesar de la alta probabilidad de que el lector implícito no sea capaz de identificar la intertextualidad concreta a la que la obra se refiere, en todo caso, sí podrá apreciar el grado de absurdo de esta canción escenificada. María Nikolajeva, y en referencia al tipo de lectores implícitos que busca un texto, recoge el concepto introducido por Fish sobre “comunidades interpretativas”, donde “podemos decir que cada comunidad tendrá una comprensión distinta de los personajes de una novela dada.” (Nikolajeva, 2002: 47), y a lo que nosotros añadimos que esas “comunidades interpretativas” no solo tienen una comprensión distinta acerca de los personajes, sino también de los diferentes tipos de discursos que se le presentan y dependientes de sus experiencias previas. Por otra parte, el absurdo, el juego y el componente lúdico es una característica común a la mayor parte

³ En la edición de la *Alicia Anotada* que estamos analizando para esta investigación es donde encontramos esta información.

de las canciones escenificadas dado que “la característica principal de estas canciones es su utilización en diferentes actividades grupales, esencialmente lúdicas.” (Cerrillo, 2008: 138) y suponen una regresión hacia el folklore y la literatura de tradición oral con la que, previsiblemente, cualquier lector de todos los tiempos y de cualquier procedencia, habrá tenido contacto previo.

Resulta significativa la novedosa incursión de caligramas, como el poema del Ratón que este recita para una audiencia entre la que se encuentra Alicia y que adopta visualmente forma de cola de ratón. (Carroll, 1999: 49). Referencia intertextual a un lenguaje visual y a una novedosa práctica dentro de la poesía europea de principios del siglo XX, que dada la fecha de la primera publicación de *Alicia en el País de las Maravillas*, alcanza cotas vanguardistas aunque sea un recurso estilístico que en otras culturas se haya practicado habitualmente con cientos de años de anterioridad.

Por otro lado destacar, lo estamos apreciando, la alta influencia de esta obra, tanto de manera explícita como implícita en las novelas ya analizadas y tendentes a la novela lírica de autoformación: *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan* u obras que analizaremos más adelante, especialmente relevantes por un alto grado de absurdo que parecen haber heredado de Alicia: *El mago de Oz* y *Pippa Medias Largas*. *Alicia en el País de las Maravillas*, por todo lo investigado parece un referente intertextual que llega como memoria colectiva, como imaginario compartido hasta nuestros días dentro de la LIJ.

Las prolepsis o analepsis, como recurso evocador o esbozos con lo que generar suspense e intriga podemos encontrarlos, especialmente, en referencia a crear cierta cierta expectación y generar cierta intriga en relación a algunos personajes que analizaremos en más adelante. Por otro lado, el dato relacionado con el estado de sopor en el que se encuentra Alicia en el inicio de la historia en esa tarde calurosa, será una información relevante al final de la obra, cuando efectivamente el lector implícito compruebe que Alicia se había quedado dormida y que todo lo acontecido por la niña protagonista fue un sueño del que finalmente despierta, ofreciéndose un concepto alterado, como ya lo hemos analizado, sobre la linealidad temporal.

Las autorreferencias textuales subrayan hechos significativos, así como también contribuyen a la construcción de una memoria compartida entre el discurso narrativo y el lector implícito que contribuye a generar una cierta complicidad, activando en él una lectura de carácter regresivo y alterando la linealidad temporal desde la retrospección que se requiere del lector.

Con respecto a los hechos subrayados desde la autorreferencia textual se encuentran, en primer lugar, las ya señaladas transformaciones de tamaño de Alicia, su confusión de identidad o los accesos de ira de la Reina de Corazones que, en todo caso, no alcanzan las últimas consecuencias mortales de sadismo. A estas autorreferencias textuales, añadiremos la dificultad que demuestra Alicia por adaptarse a este nuevo orden en el que le resulta complicada la comunicación con los seres que lo habitan, seguir unas normas que habitualmente rompe por ignorancia o la provocación de caos que produce su presencia, precisamente, por el desorden que su atípica conducta supone en este universo ficcional. Todo ello hechos que bien podrían relacionarse, en alguna medida, con situaciones vividas por Pippa que analizaremos más adelante o con Dorothy que, ella también una niña “realista” dentro de un mundo “fantástico” y, por tanto, desconocido, su presencia supone un desorden dentro de este mundo en el que irrumpe. En referencia a Dorothy, el capítulo “El País de Porcelana Fina” resulta el más significativo. La niña protagonista junto a sus compañeros de viaje se convierten en agresores involuntarios, ocasionando una serie de desperfectos en este país por su mera presencia y la fragilidad de este mundo: “-¡Que mala suerte! -dijo Dorothy-. Pero en realidad creo que hemos sido afortunados al no hacer a esta gente más daño que el romper una iglesia y la pata de una vaca. ¡Son todos tan frágiles!” (Baum, 2009: 201) En lo que respecta a Alicia, son varias las autorreferencias textuales sobre este tema, pondremos como ejemplos el referido al inicio de la obra, cuando rodeada por diferentes seres, entre los que se incluyen ratones y aves, comienza a hablarles de su adorada Dinah, la gatita a la que ha dejado en ese mundo “real” al que pertenece y a la que recuerda habitualmente con cariño.

-Dinah es nuestra gata. Es única cazando ratones, ¡no os podéis imaginar! ¡Ah, pues me gustaría que la vieseis atrapar pájaros! ¡Se come un pajarillo en un periquete!

Este discurso provocó una tremenda conmoción en la concurrencia. Algunos de los pájaros huyeron precipitadamente; una vieja urraca empezó a arrojarse afanosamente, al tiempo que

comentaba: “La verdad es que debo marcharme a casa: ¡el aire de la noche no me sienta bien a la garganta!”; y un Canario llamó con voz temblorosa a sus hijos: “¡Vamos, niños! ¡Es hora de estar en la cama!”. Y con diversos pretextos, se marcharon todos, y Alicia no tardó en quedarse sola.

–¡Ojalá no hubiera mencionado a Dinah! –se dijo en tono melancólico–. Parece que a nadie le cae simpática, aquí abajo; ¡sin embargo, es la mejor gata del mundo! ¡Ay, mi querida Dinah! ¡No sé si volveré a verte más! –y aquí la pobre Alicia se echó a llorar nuevamente, ya que se sentía muy sola y deprimida. (Carroll, 1999: 51)

En el ejemplo citado observamos cómo los seres de este universo temen una parte de esta niña que proviene de otro mundo, este temor que Alicia provoca, por una parte, altera la tranquilidad de estos seres autóctonos de este nuevo mundo al mismo tiempo que aísla a la niña protagonista y la condena a la soledad.

En ocasiones la comunicación entre Alicia y los seres autóctonos de este nuevo orden resulta imposible debido a lógicas divergentes y a una construcción de la realidad que difiere notoriamente; reflejándose, por una parte, la relatividad de la verdad, la pluralidad de perspectivas y, por otro lado, la necesidad inherente en Alicia y, en cualquier colectividad, de comunicación y de construcción de sentidos comunes. Refiriéndose Alicia al Lacayo de la Duquesa y a un diálogo absurdo que este mantiene con la niña, la cual le pide consejo acerca de cómo poder acceder a casa de la Duquesa, definitivamente concluirá: “¡Bueno, es inútil intentar hablar con él! –se dijo Alicia desesperada–; ¡es completamente idiota!” Y abrió la puerta y entró.” (Carroll, 1999: 79)

Con respecto a esas autorreferencias textuales que parecen tener la voluntad de activar en el lector una memoria común construida por el discurso narrativo y generar complicidad así como una lectura regresiva, nos parece significativa la autorreferencia autotextual referida al capítulo en el que Alicia y la Duquesa se conocen y esta última le dice a Alicia: “–Si cada cual se ocupase de sus propios asuntos –dijo la Duquesa con un gruñido sordo–, el mundo andaría bastante más deprisa de lo que va.” (Carroll, 1999: 81) Un comentario, por parte de la Duquesa, que Alicia recuerda y repite literalmente en un capítulo posterior, en el que la Duquesa le “regala” una serie de moralejas a Alicia.

–En efecto –dijo la Duquesa–; y la moraleja es: “¡Ah, el amor, el amor es lo que hace andar al mundo!”.

–¡Alguien dijo –susurró Alicia– que andaría mejor si cada cual se ocupara de sus propios asuntos!” (Carroll, 1999: 114)

Son varias las moralejas que la Duquesa le transfiere a Alicia en este capítulo, a partir de un diálogo completamente absurdo en el que el “mensaje” se encuentra encerrado en una palabra o un lenguaje críptico, un jeroglífico que ofrece la sensación de secreto con todo lo que ello implica de activación mítica de la palabra y de regreso de origen a la misma.

–Estoy completamente de acuerdo contigo –dijo la Duquesa–; la moraleja de eso es: Sé lo que quisieras parecer”; o si lo prefieres más sencillamente: “Nunca imagines no ser de otro modo que pueda parecer a otros lo que eras o podías haber sido no fuera de modo que lo que habías sido les hubiera parecido distinto”.

–Creo que lo entendería mejor –dijo Alicia muy cortésmente– si me lo pusiese por escrito; pero diciéndomelo, no consigo seguirla.” (Carroll, 1999: 115-116)

Justo este mismo fragmento se repite, inserción intertextual prácticamente de manera literal en *Caperucita en Manhattan*, en un diálogo que mantienen miss Lunatic y Sara.

–Es que me estaba acordando de cuando la Duquesa le dice a Alicia que todo tiene una moraleja, si uno sabe descubrirla, y luego le saca una moraleja que es un jeroglífico. ¿Te acuerdas tú?

–Sí –dijo miss Lunatic, apretando el paso–, es en el capítulo nueve, la historia de la Tortuga Artificial: “Nunca te imagines ser diferente de lo que a los demás pudieras parecer o hubieras parecido que fueras, si les hubieras parecido que no eras lo que eres...”

–Eso mismo, ¡qué buena memoria tienes! Pero en lo que estaba pensando yo es en la respuesta de Alicia: “Creo que eso lo comprendería mejor –dijo Alicia con mucha delicadeza– si lo viera escrito, pero dicho así no puedo seguir el hilo”. Igual me pasa a mí contigo, madame Bartholdi, lo mismo que le pasaba a Alicia con la Duquesa; que pierdo el hilo. (Martín Gaité, 2005: 148-149)

De esta forma, tanto la Duquesa de *Alicia en el País de las Maravillas* como la miss Lunatic de *Caperucita en Manhattan*, se convierten en ayudantes de las niñas transfiriéndoles un conocimiento, en cierto modo sagrado, por lo que supone de relación con un secreto vinculado a una palabra mítica. De hecho, al final de este capítulo en el que la Duquesa de Alicia le comunica información relevante por medio de moralejas, concluirá: “te regalo todo lo que he dicho hasta aquí.” (Carroll, 1999: 116)

Continuando con el análisis de esos elementos de autorreferencia textual que remiten a una memoria construida por el discurso narrativo y compartida por este y el lector implícito, encontraríamos la reiterada aparición de diferentes personajes de la obra aunque en roles y contextos diferentes. Es el caso del Sombrero o el caso de la cocinera

de la Duquesa que aparecen en capítulos anteriores como contertulio de la hora del té, el primero y como cocinera obsesionada por la pimienta, la segunda. Ambos personajes reaparecen como testigos de un juicio en el que se pretende esclarecer quién ha robado las tartas de la Reina de Corazones. Ambos personajes portan sus objetos identificativos, aunque en esta ocasión esos objetos, por el nuevo contexto que habitan: un juicio, resulten absurdos y descontextualizados. El discurso narrativo activa la memoria común compartida y, pudiendo realizarse una comparación de situaciones, se produce un juego intertextual que genera complicidad y una cierta “risa de superioridad”, siguiendo conceptos de Rodari en su *Gramática de la Fantasía*.

El primer testigo era el Sombrero. Entró con una taza de té en una mano y una rebanada de pan con mantequilla en la otra. “Os ruego que me perdonéis, Majestad –empezó–, por traer estas cosas; pero aún no me había terminado el té cuando me han llamado”. (Carroll, 1999: 137-138)

El siguiente testigo era la cocinera de la Duquesa. Llevaba la caja de pimienta en la mano, y Alicia adivinó quién era, incluso antes de que entrase en la sala, por la forma en que la gente situada junto a la puerta empezó a estornudar de repente.” (Carroll, 1999: 142)

Por otro lado, las elipsis son habituales en esta obra, aunque más que elipsis podríamos considerar que son varias las situaciones que comienzan *in medias res*. Significativo al respecto resulta el Capítulo VI: “Cerdo y pimienta” donde el capítulo se inicia con la aparición de un Lacayo-Pez que sale corriendo del bosque y llama a la puerta de una casa, otro Lacayo-Rana abre la puerta. Alicia observa esta situación extraordinaria a lo lejos, desde el bosque y “sintió gran curiosidad por saber qué era todo aquello, y salió sigilosamente un trecho del bosque para escuchar.” (Carroll, 1999: 77) A través de este recurso, el discurso narrativo parece posicionar al lector en la excitación de una contemplación voyeur, identificándose con Alicia y permaneciendo ambos ocultos y observadores, animando a la curiosidad del lector y su implicación activa en la reconstrucción de la realidad ficcional: quiénes son esos personajes, dónde ubicarlos, cuál es el conflicto.

Además de los comienzos *in medias res*, también son habituales las interrupciones de situaciones, relatos o conversaciones, como veremos en diferentes ejemplos, generando una sensación inconclusa que subraya la dificultad de reencuentro con el sentido.

2. *La palabra y el estilo del discurso narrativo.*

La palabra utilizada en esta obra posee un notorio desvío del significado. El grado de absurdo utilizado es alto, suspendiendo al lector en la reconstrucción de la realidad ficcional que se le ofrece. El “extrañamiento” es el recurso que el discurso narrativo ofrece, apelando a un lector que deberá ser activo en la restitución de significados, dejándolo solo ante la angustia de esta restitución, mitigada esta angustia, precisamente, por ese mismo absurdo que, ambiguamente se conforma como obstáculo hacia el sentido, al mismo tiempo que genera un distanciamiento humorístico que relativiza la importancia del mensaje unívoco o el de la respuesta dada, invitando a las dudas.

La palabra, como ya hemos analizado, oculta el conocimiento en sí misma, subrayándose esta idea a partir de las múltiples adivinanzas, jeroglíficos o juegos de palabras que el discurso narrativo expone, activándose de este modo el poder mítico de la palabra y su valor sagrado.

Son varios los ejemplos que hemos ido analizando al respecto y añadiremos, por su valor significativo, el fragmento en el que se encuentran reunidos a la hora del té, el Sombrero, la Liebre de Marzo, el Lirón y Alicia.

–¿En qué se parece un cuervo a un escritorio?
“Bueno, al fin nos vamos a divertir un poco”, pensó Alicia. “Me alegro de que nos pongamos a jugar a las adivinanzas...”
–Creo que ésa la sé –añadió en voz alta.
–¿Quieres decir que crees que sabes la solución? –dijo la Liebre de Marzo.
–Exactamente –dijo Alicia.
–Entonces debes decir lo que piensas –prosiguió la Liebre de Marzo.
–Lo hago –replicó Alicia apresuradamente–; al menos... al menos pienso lo que digo... que es lo mismo.
–¡Ni mucho menos! –dijo el Sombrero–. ¡Vamos, es como si dijese que “veo lo que como” es lo mismo que “como lo que veo”!
–¡Es como si dijese! –añadió la Liebre de Marzo– ¡que “me gusta lo que tengo” es lo mismo que “tengo lo que me gusta”!
–¡Es como si dijese –añadió el Lirón, que pareció hablar en sueños– que “respiro cuando duermo” es lo mismo que “duermo cuando respiro”! (Carroll, 1999: 91)

En el ejemplo citado, observamos que el lenguaje utilizado por el discurso narrativo es sencillo, aunque se encuentra desviado de su significado directo por el absurdo y el carácter de ocultamiento o lenguaje críptico que provoca a partir de los juegos de

palabras derivados, en este caso, del recurso del retruécano: “es como si dijese que veo lo que como es lo mismo que como lo que veo”, realizándose una reorganización diferente de los elementos de una oración en otra oración subsiguiente, en la que se invierte la posición de los términos que se repiten, de manera que el sentido de la segunda oración contrasta con el de la primera; así como un lirismo derivado de esas estructuras de corte repetitivo que generan un ritmo particular en relación a la literatura popular y de transmisión oral, reflejados en el paralelismo sintáctico de los cuatro retruécanos que se exponen.

La conversación de este fragmento, que comenzó con la adivinanza acerca de los parecidos entre un cuervo y un escritorio, se ve interrumpida por un diálogo que se desvía hacia el tema del tiempo con el usual absurdo que utiliza la obra, para retomar y volver a prestarle atención a la resolución del acertijo inicial.

–¿Sabes ya la solución de la adivinanza? –dijo el Sombrero, volviéndose de nuevo a Alicia.
–No, me rindo –replicó Alicia-. ¿Cuál es?
–No tengo ni la menor idea –dijo el Sombrero.
–Ni yo –dijo la Liebre de Marzo. (Carroll, 1999: 93)

Si los acertijos ya son desconcertantes por sí mismos, la solución irresoluta que lleva este, subraya el desconcierto y el *nonsense* que domina esta obra, así como la relatividad del mensaje unívoco o la inaprensibilidad de la verdad y la voluntad de un discurso narrativo que, más que respuestas, pretende generar dudas.

El lirismo derivado de esas estructuras de corte repetitivo que generan un ritmo particular en relación a la literatura popular y de transmisión oral, puede observarse en varias ocasiones. Otro de los ejemplos podemos encontrarlo en un relato metadiégetico introducido por el Grifo, un breve relato que pretende ser explicativo en referencia al motivo por el cual las pescadillas se muerden la cola, pero cargado de un grado de absurdo y de una considerable independencia del tema con respecto a la diégesis de la obra que convierte la acción de narrar en sustentable por sí misma, ofreciéndole a este personaje, y a otros que analizaremos a continuación, una cierta autoridad como instancia narrativa: “–El motivo es –dijo el Grifo– que quisieron bailar con los bogavantes, así que fueron arrojadas al mar. Así que tuvieron que caer muy lejos. Así que se sujetaron la cola fuertemente con la boca. Así que no se la pudieron soltar. Eso es

todo.” (Carroll, 1999: 129) Observamos en el ejemplo citado un alto grado de absurdo y el discurso narrativo adopta una estructura repetitiva reflejada a partir del paralelismo sintáctico que, nuevamente, remite a una tradición folklórica de transmisión oral.

Como estamos analizando, el discurso narrativo utiliza habitualmente el uso de múltiples intervenciones dialogadas, los personajes informan en primera persona y en un tiempo presente tanto sobre sus intenciones y acciones como sus estados de ánimo o procesos psicológicos a partir de diálogos, que a pesar de un lenguaje sencillo y coloquial, por su grado de *nonsense*, derivado de un orden “fantástico” y una lógica proveniente de seres ajenos a la cultura convencional, generan el “extrañamiento” en el lector y lo incitan a la duda, posicionándolo bajo una pluralidad de perspectivas “extraordinarias”.

En el capítulo “Historia de la Falsa Tortuga”, esta introduce un relato metadieético en referencia a las disciplinas que estudió en la escuela, así como los juegos que practicó. El grado de absurdo es tan elevado como en el resto de la obra y el relato metadieético de carácter explicativo de la Falsa Tortuga alcanza, a través de este recurso, una alta independencia con respecto a la diégesis, pudiendo entenderse que es el propio acto de la narración el que desempeña una función en la misma. El relato metadieético se construye a partir de juegos de palabras en un recurso similar al retruécano donde la palabra convencional se ve alterada gráficamente, aunque el lector implícito, previsiblemente, y activándose en él la memoria de sus experiencias enciclopédicas, a pesar de la alteración gráfica de la palabra, será capaz de relacionarla con la grafía “correcta” o convencionalmente establecida y, a través de la cual, restablecer sentidos: “–Bueno, pues teníamos Escoria –replicó la Falsa Tortuga, contando las materias con la aletas–: Escoria antigua y moderna, y Marografía; después Difuso... el profesor de Difuso nos enseñaba a hacer Boletos y Pringar al Cóleo.” (Carroll, 1999: 122)

El absurdo provocado por los estudios que cursó esta Falsa Tortuga bien podría asociarse a una parodia de los estudios impartidos dentro de sociedades occidentales y, en todo caso, esta forma educacional provoca en Alicia una serie de interrogantes que quedan inconclusos, nuevamente interrumpidos por el discurso narrativo, una estrategia que, como estamos analizando, viene siendo común a lo largo de esta obra como

estrategia que, lejos de ofrecer respuestas unívocas, lanza al lector implícito hacia el “extrañamiento” y la duda.

–¿Y cuántas horas de clase daban al día? –dijo Alicia, apresurándose a cambiar de tema.
–El primer día diez horas –dijo la Falsa Tortuga–; el siguiente, nueve y así sucesivamente.
–¡Qué horario más extraño! –exclamó Alicia.
–Por eso las materias se llaman disciplinas –subrayó el Grifo–: porque disminuyen de día en día.
Esta idea era completamente nueva para Alicia, y estuvo dándole vueltas antes de hacer la siguiente observación:
–Entonces, el undécimo día no habría clase, ¿no?
–Pues claro que no –dijo la Falsa Tortuga.
–Y el duodécimo día, ¿qué? –prosiguió Alicia interesada.
–Ya basta de hablar de clases –interrumpió el Grifo tajante–. Cuéntale ahora algo sobre los juegos. (Carroll, 1999: 123)

En el ejemplo citado observamos un concepto del tiempo alterado desde una perspectiva convencional y tendente a su relatividad, un tema recurrente a lo largo de esta obra y que será tratado en varias ocasiones. Otro de los ejemplos significativos al respecto resulta del absurdo diálogo mantenido entre el Sombrerero y Alicia en ese capítulo en que se encuentran tomando el té junto a la Liebre de Marzo y el Lirón.

–No sé qué quiere decir –dijo Alicia.
–¡Claro que no lo sabes! –dijo el Sombrerero con desdén–. ¡Creo que ni siquiera has hablado nunca con el Tiempo!
–Tal vez no –replicó Alicia precavidamente–; pero sé que tengo que marcar el tiempo cuando estudio música.
–¡Ah! Eso lo explica todo –dijo el Sombrerero–. Él no soporta que le marquen. Pero si mantuvieras buenas relaciones con él, haría casi lo que tú quisieras con el reloj. Por ejemplo, suponte que fueran las nueve de la mañana, justo la hora de empezar las clases: no tendrías más que susurrarle una indicación al Tiempo, ¡y allá que iría el reloj en un abrir y cerrar de ojos!
¡La una y media, hora de irse a comer!
(–Me encantaría que lo fuera ya –susurró para sí la Liebre de Marzo.)
–Sería maravilloso, desde luego –dijo Alicia pensativa–; pero entonces... no tendría hambre.
–¿Hace usted eso? –preguntó Alicia.
El Sombrerero negó tristemente con la cabeza. “¡Desde luego que no! –replicó–. Nos peleamos el mes pasado... poco antes de que ésta se volviera loca... –señalando con la cucharilla del té a la Liebre de Marzo–. Fue el gran concierto que dio la Reina de Corazones, donde yo tenía que cantar.
[...]

–Bueno, pues apenas había terminado la primera estrofa –dijo el Sombrero–, cuando chilló la Reina: “¡Está matando el tiempo!⁴ ¡Que le corten la cabeza!
–¡Qué crueldad! –exclamó Alicia.
–Y desde entonces –prosiguió el Sombrero con tristeza–, ¡no quiere hacer lo que le pido!
Ahora siempre son las seis. (Carroll, 1999: 93-95)

En el ejemplo citado apreciamos la inserción de un diálogo lo suficientemente extenso como para considerarlo relato metadieético, en el que el Sombrero adquiere cierta relevancia como instancia narrativa y que contribuye, ya no solo con su retrospectiva referida al día del concierto que dio la Reina, a la alteración temporal sino también, y por la misma temática de este relato, a la relativización de un Tiempo al que se le ofrecen características humanas, con el que discutió el Sombrero y motivo por el cual y desde entonces, este último se ve abocado a una perpetua hora del té.

Este fragmento también supone una prolepsis evocadora, mencionándose a la Reina de Corazones antes de que el discurso narrativo la presente como personaje, envolviéndola en un misterio vinculado al poder agresor que parece poseer, hasta el punto de ser la causante de la pelea entre el Tiempo y el Sombrero.

Además en el ejemplo citado, observamos un absurdo derivado de una lógica no convencional y de una intención del discurso narrativo por posicionar al lector ante un proceso de reevaluación del orden establecido y también se percibe un cierto tono de confidencialidad o confesión a través del cual podrían establecerse asociaciones con la técnica próxima al psicoanálisis del escucha o interlocutor, con la necesidad de lector implícito que esto supone.

Por todo lo analizado observamos una constante alerta acerca de los significados directos o la lógica convencional que se encuentra en sintonía con ese concepto de verdad inaprensible o relativo, esa necesidad de desocultamiento o de carácter secreto que implica la verdad y, por tanto, el conocimiento.

A pesar de que Alicia sea una niña veraz, recordemos a Alicia en la situación de identidad trastocada por la de una serpiente: “He comido huevos, desde luego –dijo

⁴ Está matando tiempo o lleva mal el compás de la canción.

Alicia, que era una niña muy veraz”, el discurso narrativo muestra una voluntad de reevaluación acerca de conceptos, en principio, antagónicos como son posible/imposible: “¡Ah, cómo me gustaría plegarme como un catalejo! Creo que podría, si supiese empezar”. Pues, como veis, le habían sucedido tantas cosas extraordinarias últimamente, que empezaba a pensar que había poquísimas que fueran realmente imposibles” (Carroll, 1999: 29-30); o conceptos como ficción/realidad:

“Estaba mucho mejor en casa”, pensó la pobre Alicia; “allí no andaba creciendo y menguando constantemente, ni me daban órdenes los ratones y los conejos. Casi hubiera preferido no haber bajado a esta madriguera... sin embargo... sin embargo... ¡qué curiosa esta clase de vida! ¡No sé qué puede haberme ocurrido! ¡Cuando leía cuentos de hadas, imaginaba que esas cosas no ocurrían nunca, y ahora estoy aquí, metida en una de ellas! ¡Debería escribirse un libro sobre mí, desde luego! Cuando me haga mayor, lo escribiré yo...” (Carroll, 1999: 56)

En el ejemplo citado apreciamos una cierta angustia, por parte de Alicia, acerca de las extraordinarias aventuras que le acontecen, una angustia que la lleva “casi” a desear no haber bajado a esa madriguera, y sin embargo, la curiosidad y la expectación por sentirse inmersa dentro de un mundo ficcional y la protagonista de un cuento es lo que la anima a sentirse ilusionada por la aventura y lo que la incita, en un “*potencial*” *Künstlerroman* similar al de *Caperucita en Manhattan*, a convertirse en escritora, estableciéndose relaciones entre “vivir” y “escribir”, extrayéndose la sensación de que la aventuras que Alicia vive en la obra son o pudieran ser la aventuras que el lector implícito se encuentra leyendo.

3. *Cesión de la autoridad*

En esta obra existe una nítida transgresión con respecto a la convencional voz narradora omnisciente y objetiva por medio de diferentes estrategias que ya hemos ido analizando y a las que también añadiremos otras:

Existe, ya lo hemos analizado, una renuncia por parte de esta voz narradora heterodiegética al control absoluto del mundo ficcional que propone, manifestando sospechas de homodiegeticidad con el objetivo de generar intriga en el lector y establecer con él cierta complicidad.

La voz narradora debilita su omnisciencia dirigiendo su foco de percepción a Alicia, acotando su campo de percepción predominante en una focalización interna en la niña protagonista y sin ser capaz de aportarle al lector mayor información que la extraída de sus acciones y pensamientos, como ya hemos analizado anteriormente. Este foco de percepción de información limitada tendente al yo testigo es útil como generador de suspense y de complicidad derivada de una sensación de descubrimiento al unísono e identificación entre voz narradora-protagonista-lector, al mismo tiempo que se subraya la función de espectadora de una voz narradora que enfatiza sus limitaciones en aquellos momentos en los que Alicia (y la misma voz narradora en focalización interior en la niña protagonista) encuentra restringido su campo visual, subrayándose como voz de información limitada tendente al yo testigo y la fusión de perspectivas entre Alicia y la voz narradora heterodiegética ya señaladas anteriormente.

“Siguió cayendo, cayendo, cayendo. ¿Es que la caída nunca iba a tener fin? “Me pregunto cuántas millas llevaré ya”, dijo en voz alta. “Debo de estar cerca del centro de la tierra. Veamos: el centro estará a unas cuatro mil millas, creo...” (Como veis, Alicia había aprendido varias cosas de este tipo en el colegio, y aunque no era ésta muy buena ocasión para presumir de lo que sabía, ya que no había nadie que la escuchase, sin embargo, era buena práctica para repetirlo) “...sí, creo que es ésa la distancia... pero entonces, ¿en qué Latitud y Longitud me encuentro?” (Alicia no tenía la menor idea de lo que eran Latitud y Longitud, pero le pareció que eran palabras importantes).

Luego empezó otra vez: “¡No sé si atravesaré la tierra de parte a parte en la caída! ¡Qué divertido sería aparecer entre la gente que anda cabeza abajo! Los antipatías, creo...” (casi se alegró de que no hubiese nadie escuchando esta vez, ya que no le sonó correcta la palabra, ni mucho menos) “... pero tendré que preguntarles cómo se llama el país, naturalmente: Por favor, señora, ¿es esto Nueva Zelanda o Australia?” (y al decir esto trató de hacer una reverencia... ¡figuraos, haciendo reverencias mientras caía por los aires! ¿Podrías hacerlas vosotros?) (Carroll, 1999: 27)

La voluntad de fusión entre esta voz narradora heterodiegética y la voz de la niña protagonista, la muestra el discurso narrativo a partir de diferentes estrategias y no solo a partir de la fusión de perspectivas. La voz narradora heterodiegética, en focalización interior en la niña protagonista se fusiona con la de Alicia a partir del estilo indirecto libre: “¿Es que la caída nunca iba a tener fin?” y a partir de un “turno de palabra” en el que el monólogo de carácter interior pronunciado directamente por Alicia se refleja gráficamente entrecomillado y una voz narradora heterodiegética en focalización interior en la niña protagonista, que realiza explicaciones de carácter íntimo sobre los pensamientos de Alicia, se encuentra reflejada gráficamente entre paréntesis;

generándose una técnica similar a la técnica del escucha e interlocutor por su grado de confidencialidad, del mismo modo, la constante voluntad del discurso narrativo por fusionar ambas voces, así como la multitud de monólogos interiores que aparecen en el discurso narrativo, a través de los cuales podemos escuchar de manera directa la voz de Alicia, la convierten a esta protagonista en relevante instancia narrativa, así como el grado de subjetividad de estos monólogos, provocado por el absurdo y las conexiones delirantes que establece la niña, hibridan este texto, aunque ciertamente de manera tenue, hacia una novela lírica de autoformación narrada “a medias” en primera persona.

Por otro lado, y en el ejemplo citado, también encontramos apelaciones directas, por parte de esta voz narradora heterodiegética al lector: “como veis”; “¡figuraos, haciendo reverencias mientras caía por los aires! ¿Podrías hacerlas vosotros?”, lo que contribuye a evidenciar su presencia dentro de la obra, así como a enfatizar la necesidad de lector implícito al que se apela y al que se le formulan preguntas retóricas, generando una cierta complicidad con él, así como ayuda a desdramatizar, subrayando esta voz narradora heterodiegética el absurdo y el distanciamiento humorístico, la posible sensación de angustia que podría provocar en el lector una identificación con Alicia en la caída por una madriguera.

Por último observar el poema inicial con el que se abre esta obra, un poema de cierto carácter autobiográfico⁵, narrado en primera persona del plural y en tiempo presente en el que la voz narradora se evidencia, a partir de este presente, como contemporánea y a partir de esa primera persona del plural se revela a sí misma como voz narradora, sino homodiegética dado que efectivamente en el resto de la obra no se incluye como personaje, al menos marcadamente intradiegética con altos grados de sospecha de homodiegeticidad.

⁵ En la edición de *Alicia Anotada* que estamos analizando para esta investigación, aparece la aclaración de que estos versos preliminares son una evocación a una tarde vivida por Carroll, junto al reverendo Robinson Duckworth y las tres hermanas Liddell, en la que realizaron una excursión en barca por el Támesis y en la que Carroll les contó a estas tres niñas las aventuras de *Alicia en el País de las Maravillas*.

En plena tarde dorada
navegamos lentamente;
pues unos brazos inhábiles,
manejan nuestros remos,
y unas nanitas pugnan e vano
por guiar los vagabundeos.
¡Ah, crueles Tres! Pedir,
en esas horas de sueño,
un cuento a un aliento demasiado débil
para agitar la más leve pluma.
Pero ¿qué puede una pobre voz
contra tres lenguas juntas? (Carroll, 1999: 21)

Apreciamos cómo la voz narradora de este poema, en un recurso metaficcional, se descubre a sí misma como la voz narradora de un cuento transmitido de manera oral y también las emociones propias, como personaje y voz, así como las sensaciones de “sueño” que experimenta en esa tarde, aunque incapaz de resistirse a la expectación de estas niñas por escuchar un cuento.

La cesión de la autoridad de esta voz narradora heterodiegética, lo estamos analizando, resulta altamente significativa en esos múltiples momentos en los que comparte instancia narrativa con Alicia a través de monólogos tendentes al interior, aunque también a partir de diferentes diálogos que le permiten al lector conocer a diversos personajes de esta historia de manera directa y la inserción, aunque ciertamente escasa y ambigua, de diferentes relatos metadieгéticos compartiendo, a través de este recurso, instancia narrativa con el Sombrerero, el Grifo o la Falsa Torturга.

En el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, Alicia cumple un papel nítidamente protagónico, a partir de esa focalización interior en la niña por parte de la voz narradora heterodieгética y esa multitud de monólogos de carácter interior a través de los cuales elevan a Alicia como instancia narrativa de alta relevancia.

A pesar de que existen multitud de seres autóctonos de ese universo “extraordinario” con los cuales Alicia establece contacto y comparte con ellos diferentes situaciones y aventuras, lo cierto es que no podemos determinar ayudantes precisos por lo absurdo de unas situaciones que manifiestan una voluntad de ambigüedad interpretativa y se resisten a definiciones concretas. Diversos personajes, aunque con cierto factor de imprecisión, podrían ser considerados, por la “donación” de conocimientos u objetos

“mágicos”, como actantes ayudantes: la Oruga que le revelará a la niña protagonista una información importante con respecto a cómo dominar su tamaño a través de la ingesta de setas; el Conejo Blanco que le lanza unos guijarros a Alicia que se convertirán en pastelitos, objetos mágicos que le ofrecen a la niña la posibilidad de disminución de tamaño y liberación de encierro de la casa en la que ha quedado atrapada, la Duquesa que le “regalará” moralejas o El Grifo que le descubrirá a Alicia que la amenaza o temor que suscita la Reina de Corazones es un miedo “imaginado” o simbólico. En realidad, todos y cada uno de los personajes con los que se va encontrando Alicia en su camino parece que cumplen la función de enfrentar a Alicia, y con ella al lector, a través de conversaciones y situaciones absurdas alejadas de la cotidianidad, multiplicando y transformando su perspectiva de lógica convencional, a una reevaluación y reorganización de sentido de este nuevo orden. Bajo este aspecto, podríamos considerar que todos ellos son actantes agresores desde la perspectiva que agreden contra la lógica estable y establecida, arrojando a protagonista y lector hacia las dudas sin ofrecer respuestas unívocas. En la pérdida de sentido, recordando reflexiones de Marina recogidas anteriormente, nos acomete una sensación de angustia que se encuentra reflejada en esta obra a partir de esas autorreferencias textuales ya señaladas, en las que Alicia muestra su irritación y desesperación por la dificultad de comunicación con estos seres fantásticos. Al mismo tiempo que los personajes se convierten en actantes agresores, de manera análoga y precisamente por este mismo motivo, también podrían ser considerados ayudantes, ya que a través del absurdo de las situaciones y conversaciones mantenidas con Alicia, la liberan tanto a ella como al lector, a través del distanciamiento humorístico que provoca el recurso del absurdo, de una perspectiva unívoca, uniformada o convencional, instigando tanto a protagonista como a lector hacia una unión con el sentido de carácter personal.

Aunque, ciertamente, Alicia ayuda en diversos momentos a diferentes personajes ficcionales de esta obra, no podemos concluir que exista una ambivalencia significativa con respecto al rol de ayudante-protagonista. Ella es la protagonista por excelencia de esta obra.

La individualidad de Alicia se encuentra señalada ya en el título de la obra, así como por su papel protagónico o los momentos de soledad que habita y por una constante

aventura originada en la pérdida de sentido y necesidad de reevaluación individual en este nuevo orden. Podría entenderse que la adquisición o, más bien, transformación de su conciencia, viene provocada por la multiplicación de experiencias extraordinarias y el contacto con diferentes seres fantásticos de lógica alejada a la convencional. Es sin embargo, su carencia de objetivos determinados o ausencia de transcendencia establecida concretamente por el discurso narrativo, lo que le resta individualidad a esta heroína, liberada de un mensaje unívoco también ella, será definitivamente el lector implícito quien le ofrezca sentido tanto a este texto como a este personaje. Es más, si el mundo extraordinario que habita Alicia provoca el desconcierto en la niña, así como las situaciones y conversaciones que establece con diferentes seres autóctonos, lo cierto es que su reconstrucción de sentidos personal, no suponen una guía precisa para el lector, dado que esta protagonista también contribuye, desde su lógica infantil, a generar desconcierto en el lector que, definitivamente, se encontrará solo ante el reencuentro con el significado.

4. *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género.*

En el caso de Alicia, lo estamos analizando, no aparece una angustia explícita en referencia a una confrontación yo/mundo de ningún tipo, tampoco en lo que a su limitación de género respecta. Incluso el llanto, que pudiera ser asociado por ciertas culturas como debilidad femenina, en esta obra es habitual en Alicia, como el hiperbólico caso del capítulo “El charco de lágrimas” ya analizado, sin que ello implique ningún tipo de matiz vinculado a su género y ni siquiera a una falta de valentía. Por otro lado, el llanto es una acción compartida por otros personajes de esta obra, como la Falsa Tortuga, y en ella tampoco se aprecian claves significativas que vinculen esta acción ni a un género femenino ni a un carácter falto de valor. No se aprecia en esta obra, por tanto, una confrontación yo/mundo nítida, la aventura de Alicia viene motivada por el aburrimiento de no saber qué hacer con el tiempo de una tarde calurosa y la curiosidad que la lleva, por voluntad propia, a la exploración de una madriguera. Con respecto al despertar sexual de Alicia, ya lo hemos analizado, salvo ciertos espacios en relación con las “fantasías intrauterinas” o el personaje de la Reina, naipe rojo de corazones de la baraja inglesa en el que se proyecta de manera subrayada

el impulso sádico, al mismo tiempo que por su color rojo y la pertenencia a la familia de los naipes de corazones pudiera ser vinculada a la pasión o al deseo, sin duda a los impulsos violentos según reflexiones de Bettelheim, ya recogidas anteriormente, especialmente relacionado este color con una violencia de carácter sexual que Alicia debería ser capaz de gestionar en su viaje iniciático. No podríamos concluir que en esta obra se relacione de manera concreta al género de Alicia con un riesgo de caída en el amor romántico, mutilador, anulador o masoquista como en la novela lírica de autoformación aunque sí percibimos una alerta, aunque más de naturaleza universal, sobre la gestión de los impulsos violentos, especialmente vinculados a los impulsos sexuales femeninos por el arquetipo que implica el género de una Reina, naipe de corazones de color rojo y su asociación simbólica a la pasión o al deseo. Tampoco pasa desapercibido, como analizaremos posteriormente, el personaje de la Duquesa, personaje también femenino y asociado a la Reina de Corazones desde diferentes estrategias discursivas especialmente referidas a sus ataques iracundos, así como la propia vinculación de Alicia a esta Duquesa, y por tanto a la Reina de Corazones, en referencia a esta gestión de los impulsos sádicos estrechamente relacionados con una gestión de impulsos sexuales por todos los motivos expuestos:

–¡No te puedes imaginar lo contenta que estoy de volverte a ver, mi querida pequeña! –dijo la Duquesa, al tiempo que metía el brazo afectuosamente por debajo del de Alicia, y se alejaban juntas.

Alicia se alegró mucho de encontrarla de tan buen humor, y pensó que quizá era la pimienta lo que la había puesto tan violenta cuando se conocieron en la cocina.

Cuando yo sea Duquesa –se dijo Alicia (aunque no en un tono muy esperanzado)–, no tendré ni una mota de pimienta en la cocina. La sopa está buena sin ella... Puede que sea la pimienta lo que pone siempre a las personas acaloradas –prosiguió, contentísima de haber descubierto una nueva regla. (Carroll, 1999: 113)

En *Alicia en el País de las Maravillas* es la propia voluntad o, más concretamente, la *curiosidad*, el “demiurgo” que lleva a la niña protagonista hacia la aventura.

Alicia se incorporó de un brinco, ya que se le ocurrió de pronto que jamás había visto un conejo con un bolsillo de chaleco, o con un reloj que sacar de él; y, muerta de curiosidad, echó a correr tras él por el prado, justo a tiempo de ver cómo se metía por una gran madriguera bajo el seto.

Un instante después se coló Alicia también, sin pararse a pensar cómo saldría. (Carroll, 1999: 26)

En *Alicia en el País de las Maravillas* la orfandad no es explícita y, sin embargo, sus padres permanecen ausentes durante toda la obra, el único familiar al que se hace referencia es una hermana, perteneciente de manera exclusiva al mundo “real” de Alicia en cuya compañía se inicia y finaliza la obra. Por tanto el espejo de las tres generaciones en absoluto se encuentra reflejado en esta obra.

Con respecto al concepto de reconciliación con el padre o separación de los amantes separados el texto no ofrece claves significativas.

Con respecto a los ayudantes-agresores femeninos o masculinos tampoco existen claves significativas vinculados a su género, aunque son varios los personajes que podrían encuadrarse como ayudantes-agresores bajo las perspectivas ya analizadas anteriormente.

En *Alicia en el País de las Maravillas* todos los seres que pueblan este mundo fantástico pudieran ser considerados huidizos, por el absurdo que representan y su función de obstáculo, al mismo tiempo que impulsores de reencuentro con el sentido que suponen para el lector, incluida Alicia desde su lógica infantil.

En todo caso, el discurso narrativo muestra una cierta voluntad por elevar a la Reina de Corazones como el ser huidizo por excelencia. El discurso narrativo envuelve a este personaje en el secreto, mencionándolo en varias ocasiones antes de su aparición como personaje, dilatando el momento de su presentación y subrayándose en esos esbozos o prolepsis anunciadoras un carácter agresor que contribuyen a ocultarlo en misterio y a concederle un poder vinculado al riesgo.

En el capítulo VI aparece la primera situación en la que se nombra a la Reina de Corazones, recordamos el análisis que realizábamos sobre las elipsis en el que citábamos el comienzo de este capítulo *in medias res*, iniciado por la aparición de un Lacayo-Pez que sale corriendo del bosque y llama a la puerta de una casa, otro Lacayo-Rana abre la puerta. Alicia observa esta situación extraordinaria a lo lejos, desde el bosque, y “sintió gran curiosidad por saber qué era todo aquello, y salió sigilosamente un trecho del bosque para escuchar.” A través de este recurso, el discurso narrativo, lo analizábamos con anterioridad, parece posicionar al lector en la excitación de una contemplación voyeur, identificándose con Alicia y permaneciendo ambos ocultos y

observadores, contribuyendo a envolver el momento de la presentación de la Reina de Corazones en secreto. El Lacayo-Pez saca una carta enorme que le entrega al Lacayo-Rana y dice: “en tono solemne: Para la Duquesa. Es una invitación de la Reina para jugar al croquet”. (Carroll, 1999: 77) No pasa desapercibido el tono solemne de esta misiva. Finalmente, y tras una absurda conversación con el Lacayo-Pez, Alicia entra a esta casa y allí se encuentra con la Duquesa, un personaje que, como apreciamos en este capítulo, se encuentra vinculado a la Reina de Corazones y otro de los personajes que ha sido presentado al inicio de la historia y cuya aparición como personaje se demorará hasta este capítulo. Ya en el capítulo II, el Conejo Blanco exclamará impaciente: “¡Oh! ¡La duquesa, la duquesa! ¡Oh! ¡Qué furiosa se pondrá si la hecho esperar!” (Carroll, 1999: 34) Ofreciendo el discurso narrativo la impresión de que es, a través de la Duquesa, un personaje cuya aparición también ha demorado el discurso narrativo, como se nos descubre la existencia de la Reina de Corazones y generando la sensación de Matrioskda o de secreto envuelto en secreto. La Duquesa será también la primera en exclamar: “–Hablando de ejecutar –dijo la Duquesa–: ¡córtale la cabeza!” (Carroll, 1999: 82). Una prolepsis evocadora a la que tanto Alicia como el lector darán sentido con posterioridad siendo una exclamación identificativa de la Reina de Corazones y cuyo discurso adopta en este capítulo la Duquesa, repitiendo literalmente una exclamación identificativa de la Reina de Corazones con la que el texto las vincula nuevamente. Será al final de este capítulo y una vez que Alicia ya haya salido de casa de la Duquesa cuando se encuentre, en el bosque, con el Gato de Cheshire, el animal doméstico de la Duquesa el cual, en autorreferencia textual y con la inserción de una prolepsis de carácter profético, volverá a nombrarle a Alicia el juego de croquet de la Reina y parece anunciarle que, aunque Alicia no lo sepa todavía, se verán allí. “¿Vas a jugar al croquet con la Reina, hoy? –Me gustaría muchísimo –dijo Alicia–. Pero aún no me han invitado. –Ya nos veremos allí –dijo el Gato, y se desvaneció.” (Carroll, 1999: 86) Un comentario de carácter profético que de nuevo contribuye a envolver a este personaje y su juego de croquet en el misterio. En el capítulo VII será el Sombrero quien vuelva a mencionar a la Reina de Corazones, introduciendo el relato metadieético, y ya analizado, referido a la explicación sobre los motivos que lo llevaron a discutir con el Tiempo y verse condenado a una eterna hora del té. Es

finalmente, en el capítulo VIII cuando la Reina de Corazones realiza su aparición como personaje, subrayándose esa idea de peligro y temor antes de su aparición definitiva:

Cuando la comitiva llegó a la altura de Alicia, se detuvieron todos y se quedaron mirándola; y dijo la Reina con severidad:

–¿Quién es esta?

Se lo preguntó a la Jota de Corazones, que se limitó a hacer una reverencia y sonreír por toda respuesta.

–¡Idiota! –dijo la Reina, sacudiendo la cabeza con impaciencia; y volviéndose a Alicia, preguntó otra vez.

–¿Cómo te llamas, niña?

–Me llamo Alicia, Majestad –dijo Alicia con mucha educación; pero añadió para sus adentros: “¡Vaya!, en realidad no son más que un mazo de cartas. ¡No tengo porqué tenerles miedo!”.

–¿Y quiénes son éstos? –dijo la Reina señalando a los tres Jardineros que estaban tumbados alrededor del rosal; pues, como estaban boca abajo, y el dibujo de sus espaldas era igual que el del resto de la baraja, no podía saber si eran jardineros, soldados, cortesanos, o tres de sus propios hijos.

–¿Cómo voy a saberlo yo? –dijo Alicia, sorprendida de su propio valor–, eso no es asunto mío.

La Reina se puso congestionada de furia, y, tras lanzarle una mirada felina, empezó a gritar: “¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...!”

–¡Qué tontería! –dijo Alicia, con voz alta y decidida; y la Reina se quedó callada. (Carroll, 1999: 102-104)

En los ejemplos citados observamos una voluntad del discurso narrativo por establecer a este personaje como un ser huidizo, notable por la ralentización de su presentación como personaje, las reiteradas menciones anteriores a su aparición y su poder vinculado al misterio y al riesgo por el temor que provoca en sus súbditos. Todo ello nos lleva a sospechar que la Reina de Corazones, como ser huidizo por excelencia de esta obra, representa un papel fundamental. Tampoco pasa desapercibida su alta sensibilidad sádica que se activa fácilmente, lo que nos lleva a la reflexión sobre la constante sensación de amenaza que experimenta este personaje, más motivada por miedos simbólicos o imaginados que reales. La furia, reflexiona en su *Anatomía del miedo*, es una máscara, “al mismo tiempo traducción del miedo, defensa contra el miedo y medio de difundir miedo.” (Marina, 2007: 52) La Reina de Corazones se encuentra vinculada directamente a la autoridad representativa de un sistema, una autoridad que no se basa en el respeto o el reconocimiento del otro sino en el temor, su carácter histriónico la convierten en una parodia tanto de este tipo de autoridad como el de este tipo de personalidad. Alicia se enfrenta a la Reina de Corazones, llegándose a decir a sí misma: “no son más que un mazo de cartas. ¡No tengo porqué tenerles miedo!”. Con esta

reflexión, Alicia alude a la Reina de Corazones como una amenaza ficcional, simbólica o irreal que no supone ningún riesgo mortal real. Y así, efectivamente, el Grifo se lo descubrirá tanto a Alicia como al lector, la Reina de Corazones da risa porque “Todo es imaginación suya; aquí nunca se ejecuta a nadie.” Tampoco pasa desapercibido el hecho de que la Reina de Corazones sea un personaje femenino agresor y su vinculación ya analizada acerca de una iniciación en la que parece fundamental el dominio y gestión de los impulsos violentos, estrechamente vinculados a los sexuales, aunque este hecho se debilite desde la perspectiva de género, dado que el obstáculo que el lector y Alicia parecen tener que superar es un concepto de carácter más bien universal, vinculado al miedo simbólico o imaginado, el miedo heredado culturalmente. Siendo la imaginación, por tanto, del mismo modo que ese conocimiento que la Oruga le ofrece a Alicia o el propio absurdo, una energía de carácter ambivalente, creadora tanto de amenazas como creadora del antídoto liberador de la misma. Un mundo, el de Alicia, donde todo es posible.

Mujercitas.

Mujercitas fue escrita por la estadounidense Louisa May Alcott y publicada por primera vez en el año 1868. Su éxito fue inmediato y sus adaptaciones tanto al teatro como al cine, series televisas o musicales son múltiples. Existe una continuación de esta obra, *Aquellas mujercitas o Buenas esposas*, escrita por la misma autora y publicada en el año 1869.

Esta obra, a pesar de estar escrita en tercera persona, contiene rasgos autobiográficos de la autora y tiende hacia el *Künstlerroman* desde la perspectiva que trata la iniciación a la vida adulta de cuatro hermanas en cuya formación el arte, en varias de sus disciplinas, sobre todo las relacionadas con la literatura, la música y la plástica se encuentran muy presentes. Las referencias intertextuales explícitas a estas disciplinas artísticas son constantes, tanto en su alusión a obras como a autores, así como fragmentos metaficcionales que analizaremos posteriormente o, lo que más nos interesa a este respecto, las constantes autorreferencias textuales acerca de la pasión que estas niñas muestran en su formación por estas artes, hasta el punto de desear convertir las en su profesión.

A este respecto citamos como ejemplo el momento en el que las cuatro hermanas confiesan sus sueños: La pasión de Beth es la música, el sentido lo guía el discurso narrativo a partir de la constante autorreferencia textual a este respecto y el significado directo de la palabra: “–Desde que tengo el piano, estoy totalmente satisfecha; sólo querría que todos siguiésemos estando bien y juntos, nada más.” (May Alcott, 2010: 184) Una afirmación que demuestra la felicidad de Beth alcanzada a partir de la posibilidad de desarrollar su disciplina artística preferida. Su segundo deseo es quedarse “en casa tranquilamente con papá y mamá, y ayudar a cuidar al resto de la familia” (May Alcott, 2010: 183), siendo que Beth siente una subrayada inclinación de entrega a los demás, sobre todo a los más necesitados, y cuyo sentido guía el discurso narrativo a partir de la constante autorreferencia textual y el significado directo de la palabra: “– Siempre he dicho que es casi una santa –añadió Meg, como si esa afirmación estuviera fuera de toda duda” (May Alcott, 2010: 175). Una pasión que la llevará a convertirse en un personaje próximo a los santos mártires, dado que su entrega a los más débiles la

llevará a contagiarse de escarlatina, una infección que la sume en un estado de delirio, provocado por las fiebres, que la amenazan con peligro de muerte. Amy, otra de las hermanas, expresa explícitamente su deseo de convertirse en pintora profesional: “–Yo tengo tantos deseos...; mi favorito es ser artista, ir a Roma, hacer cuadros bonitos y ser la mejor pintora del mundo” (May Alcott, 2010: 184). A este deseo explícitamente expresado por Amy, el discurso narrativo subraya la iniciación de esta joven a partir de la formación en las artes plásticas, a través de constantes autorreferencias textuales que, desde el significado directo de la palabra, asocian a Amy con su pasión por este arte.

El personaje que con mayor rigor vincula esta obra con el *Künstlerroman* es Jo, la joven también expresa, explícitamente, su deseo de convertirse en escritora profesional:

Tendría un establo lleno de purasangres árabes, habitaciones con pilas de libros y, gracias a mi tintero mágico, mi trabajo sería tan famoso como la música de Laurie. Antes de recluirme en ese castillo, me gustaría hacer algo especial..., algo heroico, maravilloso, que no se olvidase tras mi muerte. No sé qué es, pero algún día os sorprenderé. Estoy convencida de que escribiré libros y me haré rica y famosa; eso me gustaría: es mi sueño preferido. (May Alcott, 2010: 183)

Sin embargo, no sólo es un deseo explícitamente manifestado por Jo, el discurso narrativo realiza multitud de autorreferencias textuales con respecto a la iniciación de Jo en el mundo adulto en relación a una formación vinculada a la literatura a través del significado directo de la palabra en el que Jo ya aparece como dramaturga de obras que las hermanas representan el día de Navidad o, incluso, como autora de dos cuentos que llegará a publicar un periódico, aunque todavía no sean recompensadas económicamente.

el hombre me dijo que le gustaban los dos, pero que no pagaba a los principiantes, aunque sí les publicaba para que se dieran a conocer. Sirve de práctica y, cuando mejoras, todo el mundo quiere contratarte. Así que le di las dos historias y hoy ha llegado esto. (May Alcott, 2010: 199)

Finalmente, la obra concluye con un apéndice: *Una familia feliz*, en el que, definitivamente, Jo alcanza su deseo de ser escritora profesional en una alusión autobiográfica de la autora y una transcendencia como heroína o un despertar a la conciencia, vinculado a su iniciación artística en relación con la palabra: “¿Sabes que el editor de “El Águila Imperial” me ha ofrecido publicarme un cuento cada semana y

pagándomelo? También me sugirió que escribiera algo más largo, como una novela.” (May Alcott, 2010: 296)

Por otro lado, *Mujercitas* es una obra que participa considerablemente de características vinculadas a la novela didáctica que, por otro lado, podrían asociarse al *Künstlerroman* o a la novela de autoformación por el valor que se le concede al aprendizaje. Con respecto a la novela de tesis, esta se caracteriza por un fin que la preexiste y, efectivamente, esta obra parece creada con la intención de instruir moralmente, muy especialmente con el objetivo de instruir moralmente a las jovencitas dentro de un contexto ideológico relacionado con el arte y la filosofía cristiana. Del mismo modo que en la novela de tesis, en esta obra la voz narradora posee autoridad sobre el discurso didáctico y su interpretación es unívoca a partir del significado directo de la palabra, así como su importancia subrayada a partir de la constante autorreferencia textual sobre la que volveremos más adelante y que obstaculiza un desvío en la interpretación del mensaje deseado por el texto. La tesis de esta novela, lo estamos señalando, específicamente educativa, la acerca a la novela pedagógica desde esta perspectiva a la que añadiremos la narración heterodiegética con predominio de la omnisciencia editorial y representación textual del autor y lector implícito que analizaremos más adelante, así como la figura de un mentor “que guíe o resuelva teóricamente los dilemas éticos” (Rodríguez Fontela, 1996: 301). En la obra objeto de estudio esta figura se encontraría representada por la señora March, a la que la voz narradora de esta obra le confiere gran parte del comentario didáctico a partir del discurso restituido, al mismo tiempo que el discurso narrativo la erige como una mujer admirada por su moral, a través de la opinión de varios de los personajes de esta historia, principalmente por su conducta modélica, en referencia a una ideología de connotaciones cristianas vinculada a la caridad que aparece en esta obra como autorreferencia textual:

–¡Solo Dios lo sabe! Vino uno de sus pobres y salió disparada para atenderle. ¡No hay otra igual en eso de dar comida, bebida, ropa o leña! –respondió Hanna, que vivía con la familia desde que nació Meg, y a la que trataban como una amiga más que como a una criada. (May Alcott, 2010: 25)

Del mismo modo, sus hijas encuentran en la abnegación de esta madre, un modelo a seguir, como así el discurso narrativo guía a partir del significado directo de la palabra y, nuevamente, se encuentra subrayado por una constante autorreferencia textual:

dejémonos de quejas, asumamos nuestras cargas y pongámonos en marcha con alegría, como hace mamá.” (May Alcott, 2010: 50)

–¡Oh, mamá! Si algún día fuese la mitad de buena que tú, estaría satisfecha –exclamó Jo, muy conmovida. (May Alcott, 2010: 105)

1 *La memoria.*

En el caso de *Mujercitas*, la memoria cumple un hecho importante en el sentido de que es una obra de características autobiográficas en el que Louisa May Alcott parece recordar su proceso educativo y su iniciación a la vida adulta como una iniciación acompañada por el arte y la filosofía cristiana, que la llevó a convertirse en escritora, realizando una revisión de su propio pasado. Sin embargo, lo cierto es que la memoria no cumple un hecho relevante en lo que respecta a un proceso de anagnórisis individual o familiar sino más bien cultural. El despertar a la conciencia de estas heroínas viene vinculado a un viaje de formación rememorativo a través del arte, a través por tanto de la ficción, que les posibilita nuevas perspectivas y diversas maneras de construir realidades. La anagnórisis será por tanto cultural, construyéndose la identidad de estas heroínas a través del viaje de una memoria cultural, artística y colectiva, quedando supeditada la formación de su individualidad al contexto cultural que habitan, aunque al mismo tiempo ese acervo cultural, les ofrecerá posibilidades de desvío para imaginar y crear un contexto inmediato diferente y acercándose, de este modo, *Mujercitas* al *Künstlerroman*.

Las identidades de Meg, Jo, Beth y Amy se duplican en varias ocasiones como autorreferencia textual en lo que respecta a una doble identidad “real” y “ficcional”, lo que colabora a subrayar la importancia de la construcción de identidad en esta obra en relación al arte. En primer lugar, no pasa desapercibida la asociación explícita que se realiza entre las cuatro hermanas heroínas de esta obra y el viaje de Cristiano buscando su salvación, protagonista de *El viaje del peregrino* o *El progreso del peregrino*, obra alegórica escrita por el predicador John Bunyan y publicada por primera vez en 1678.

Estas hermanas solían jugar en la infancia a lo que la madre denomina el “Viaje del peregrino”.

–¿Recordáis el juego del “Viaje del peregrino”, de cuando erais pequeñas? Os encantaban los hatillos para llevar a la espalda que os hacía con trapos, y los sombreros y bastones, y los rollos de papel, y que os dejara recorrer la casa, desde la bodega, que era la Ciudad de la Destrucción, hasta el ático, donde guardabais todas las cosas bonitas que habíais podido juntar para construir la Ciudad Celestial. (May Alcott, 2010: 20)

Un lector juvenil socializado en la España del periodo de tiempo objeto de estudio, improbablemente conocerá las referencias intertextuales explícitas a esta obra que también aparecen como título de algunos capítulos: “Beth descubre el Palacio de la Belleza”, “Amy y el Valle de la Humillación”, “El encuentro de Jo con Apollyon” o “Meg va a la Feria de las Vanidades” y que suponen asociaciones entre la obra alegórica señalada y las “cargas”, faltas o “demonios” a los que estas jóvenes heroínas deberán enfrentarse para alcanzar la salvación o una transcendencia muy vinculada a la filosofía cristiana.

Sin embargo, y a pesar de que el lector desconociera la existencia de esta obra, cuando la señora March insta a sus hijas a retomar este juego de la infancia, el significado directo de la palabra utilizado por el discurso narrativo, le permitirá al lector implícito descubrir el juego metaficcional y realizar asociaciones vinculadas, precisamente, a la dualidad de identidades de estas heroínas que fácilmente asociará entre las heroínas de esta obra y los héroes de una obra ficcional diferente.

–Nunca se es demasiado mayor, cariño, porque es un juego al que siempre jugamos, de una manera u otra. Nuestras cargas están aquí mismo, el camino frente a nosotras, y el deseo de bondad y felicidad es nuestra guía a través de los problemas y errores hacia la paz, que es la verdadera Ciudad Celestial. Ahora, mis pequeñas peregrinas, imaginad que hay que ponerse en marcha, pero no jugando, sino en la realidad, y a ver lo lejos que podéis llegar de aquí a la vuelta de vuestro padre. (May Alcott, 2010: 22)

En el ejemplo citado observamos, en primer lugar, a la madre como mentora, a la que el discurso narrativo le confiere un comentario didáctico muy próximo a la novela pedagógica y a la novela de tesis por el mensaje unívoco y en relación al aprendizaje; en segundo lugar, la autorreferencia textual constante al padre que, aunque ausente por encontrarse luchando por la patria, aparece de manera reiterada a lo largo del discurso

narrativo y como energía que impulsa hacia la aventura de una transcendencia vinculada a una perfección moral cristiana, así como la importancia del arte en la iniciación al despertar de la conciencia de las protagonistas y la referencia metaficcional señalada que contribuye a la dualidad de identidades entre la “real” y “ficcional” de las heroínas, aunque siempre dentro de una apariencia de “verdad” desde una perspectiva “realista” en el que ambos mundos: el real y ficcional contactan desde un plano psíquico o imaginado y nunca “real”, sin permitir, el discurso narrativo, grados de permeabilidad inverosímiles o extraordinarios que, sin embargo, encontramos en otros textos ya analizados como *Caperucita en Manhattan*.

Un ejemplo más significativo a este respecto para el lector juvenil implícito objeto de nuestro estudio, lo supone la inserción metaficcional de un fragmento de la obra en el que, en un referente intertextual al teatro, las cuatro hermanas interpretan una pieza teatral para el día de Navidad escrita por Jo, en el que Zara espera a Rodrigo y este le canta al pie de la torre en la que se encuentra su enamorada.

Zara respondió y, después de un diálogo musical, aceptó fugarse con él. Entonces llegó el mejor efecto de la representación. Rodrigo sacó una escala de cuerda con cinco peldaños, la lanzó hacia la ventana e invitó a Zara a bajarse. Ella, tímidamente, fue reptando desde su balcón, se apoyó en el hombro de Rodrigo y estaba a punto de saltar graciosamente cuando, ¡pobre Zara!, había olvidado la cola del traje..., se enganchó en la ventana, la torre tembló y cayó con estrépito, sepultando a los infelices amantes en sus ruinas.

Todas gritaron mientras las botas bermellón luchaban furiosamente por apartar escombros; de entre ellos surgió una cabeza rubia que gritaba:

–¡Te lo dije! ¡Te lo dije!

Con gran presencia de ánimo, don Pedro, el cruel progenitor, rebuscó y logró sacar a su hija; después, en un aparte enérgico le dijo:

–¡No te rías! ¡Actúa como si esto estuviera previsto! (May Alcott, 2010: 32)

En el ejemplo citado apreciamos nítidamente la inserción metaficcional y la dualidad de identidades entre las cuatro hermanas “reales” y las “ficionales” que representan la obra teatral. La voz narradora heterodiegética, desde una focalización externa de información limitada tendente al yo testigo, relata desde una perspectiva de observadora o, más concretamente, perspectiva de público, subrayando su existencia en el mundo ficcional que propone a través de su papel de público, sus opiniones o exclamaciones de emoción: “Entonces llegó el mejor efecto de la representación”; “¡pobre Zara!”, contribuyendo ella también, a partir de esta estrategia, al juego metaficcional, dual su

identidad que, además de voz narradora cumple el papel de voz narradora-público, enfatizando una información limitada que infiere a partir de lo observado, manteniendo oculta la identidad “real” de cada una de las hermanas, ofreciendo en todo caso algunos detalles como “las botas bermellón”, analepsis que vincula estas botas con Jo o “entre ellos surgió una cabeza rubia” que podría ser asociada a Amy, generando la intriga y complicidad con el intérprete, así como el distanciamiento humorístico provocado no solo por la cómica situación, sino también por la ruptura de la ilusión narrativa que el lector implícito es capaz de detectar en ciertas claves, generándose sensación de descubrimiento: “-¡No te rías! ¡Actúa como si esto estuviera previsto!”.

La voz narradora, a partir del significado directo de la palabra, refleja explícitamente el comentario didáctico en referencia a la práctica del teatro como vía educativa positiva: “Era un buen ejercicio para sus memorias, una diversión inocente y les ocupaba muchas horas que, de otra manera, quizá las hubieran pasado ociosas, solitarias o en peores compañías.” (May Alcott, 2010: 30)

En lo que respecta a los elementos intertextuales de regreso al origen literario o a otras disciplinas artísticas como las artes plásticas o la música, lo estamos analizando, son múltiples y muy variadas, haciendo constante referencia tanto a autores como a obras. Por poner algunos ejemplos citaremos la Biblia, obra literaria de una ideología concreta que, como estamos analizando, ayuda a conformar la identidad de estas cuatro heroínas: “Al amanecer, frío y gris, las hermanas encendieron la luz y leyeron un capítulo de la Biblia con una reverencia desconocida hasta entonces; ahora tenían una preocupación real y en los libritos encontraron ayuda y consuelo” (May Alcott, 2010: 210); Shakespeare, dramaturgo y actor con el que es comparada Jo por su hermana Beth: “-No sé cómo puedes escribir e interpretar algo tan estupendo, Jo. ¡Eres todo un Shakespeare! –exclamó Beth, firmemente convencida de que su hermana estaba dotada de un extraordinario talento para todo” (May Alcott, 2010: 18); Raffaello Santi con el que es comparada Amy: “*La pequeña Rafael*, como la llamaban sus hermanas, tenía verdadero talento para el dibujo” (May Alcott, 2010: 58); la Cenicienta con la que es comparada Meg por su amiga Belle: “-No dejaremos que nadie te vea hasta que estés perfecta y, de repente, apareceremos en el baile, como Cenicienta y su madrina –dijo Belle, en tono persuasivo” (May Alcott, 2010: 116). Observamos, en todo caso, que en

la comparación ficcional aparece el deseo de construcción individual de estas heroínas, encontrando en la ficción el impulso imaginativo o creador para construir y modificar sus vidas. También existen referencias intertextuales al género periodístico: el club secreto Pickwick o “C.P.” está compuesto por estas cuatro hermanas y su nombre hace referencia a una novela humorística por entregas de Charles Dickens: “Todas admiraban a Dickens, así que decidieron llamarse Club Pickwick” (May Alcott, 2010: 128). Este club edita un periódico en el que se incluyen poemas, cuentos, adivinanzas o noticias y el discurso narrativo interrumpe la morfología típica del género de la novela, insertando un formato que hace alusión al género periodístico.

Señalar la importancia del género epistolar, referencia intertextual reiterada por el discurso narrativo como modo de comunicación entre el padre ausente y estas cuatro protagonistas y su madre, subrayándose con esta estrategia discursiva el concepto de reconciliación con el padre o, muy especialmente, el de los amantes separados, llegando incluso el discurso narrativo a subrayar la inserción de este género epistolar adoptando su típica morfología y variando la tipografía.

En *Mujercitas* también podemos encontrar analogías con la novela de aventuras, a la que debe la importancia de la acción, aunque esta obra no relata “aventuras extraordinarias ni presentan a héroes poderosos” (Díaz-Plaja, 2011: 47), pudiéndose clasificar y según las investigaciones de Ana Díaz-Plaja, como una novela realista o de costumbres o, más concretamente, y siguiendo terminología de esta investigadora como “realismo doméstico”, siendo “en este terreno donde nacen las novelas para niñas, es aquí donde se desenvuelven mejor las heroínas privadas de grandes hazañas”. (Díaz-Plaja, 2011: 47) Estudios de Isabel Olid sobre el sexismo presente en la literatura infantil y juvenil demuestran haber encontrado “estereotipos masculinos y femeninos determinados, que reflejan (tanto hoy en día como en la novela doméstica victoriana) cómo se espera socialmente que sean los hombres y las mujeres en el momento histórico en que se vive.” (Olid, 2009: 169) Y es que, efectivamente y como analizaremos posteriormente, sí existe en esta obra una aventura exterior de las heroínas, pero su verdadera aventura es una aventura interior ligada al ámbito familiar y a un contexto o espacio íntimo relacionado al hogar. Asociado con este realismo doméstico, en el que las niñas se inician como mujeres adultas, encontraríamos también

rasgos de la novela rosa o novela sentimental, siendo la iniciación sexual o iniciación romántica de estas niñas una constante autorreferencia textual en relación con el concepto de los amantes separados, concepto heredado del romance: La tía March se niega a que Meg se case con el señor Brooke, un joven pobre; y el señor March marcha a la guerra separándose de su familia como un héroe de carácter épico, aunque de naturaleza realista. Observamos, por tanto, relaciones de esta obra con un realismo doméstico y una novela sentimental que, como Ana María Margallo nos indica en sus estudios, coincidentes con los de Ana María Díaz-Plaja e Isabel Olid y recogidos en el capítulo 1 de esta investigación dedicado al análisis y discusión de los resultados de los cuestionarios, son géneros preferentes de ciertas jóvenes, siendo este tipo de novelas una lectura literaria familiar, recordando palabras de la investigadora ya citadas en el capítulo 1, “que les procura una inteligencia práctica más ligada a los sentidos y a la emotividad”, y que podría justificar la gran aceptación y huella en el imaginario de nuestras encuestadas por *Mujercitas*.

Retomando la vinculación de esta obra tanto con la novela de aventuras como el realismo doméstico o la novela sentimental, encontramos una voz narradora heterodiegética en focalización cero capaz tanto de reflejar la aventura externa o acción externa de estas heroínas como su aventura interna de transcendencia interior, oscilando ambivalentemente de una focalización externa a una focalización interna variable en diferentes personajes según sus objetivos.

Como voz narradora heterodiegética de información limitada bajo una perspectiva de yo testigo, en el que la acción exterior cobra relevancia sobre la acción interior, ya hemos citado el fragmento en el que la voz narradora adopta el papel de público, observadora que relata la acción exterior de las heroínas sin poder ofrecer mayor información que la extraída de su observación directa. Esta estrategia tiene el objetivo de generar intriga en el lector implícito en la ilusión generada por una voz narradora que parece descubrir secretos junto a él con la cesión de autoridad que esto supone sobre el mundo ficcional que propone.

Por otro lado, y aunque la acción exterior, como estamos analizando, tenga una cierta importancia, la voz narradora heterodiegética también puede adoptar una focalización interior variable en diferentes personajes del universo ficcional que propone,

nuevamente bajo una perspectiva de yo testigo, incapaz de ofrecer mayor información que la extraída de la observación del personaje en el que realiza una focalización interior, generando nuevamente la intriga y una sensación de descubrimiento, con esta técnica, al unísono entre la triada voz narradora-protagonista y lector.

Un ejemplo significativo resulta del fragmento en el que Beth, enferma de escarlatina, sufre de riesgo mortal por esta infección. El médico les advierte del peligro mientras Meg y Jo velan a su hermana con la esperanza de que sobreviva.

El médico les había dicho que, hacia la media noche, se produciría algún cambio, para mejor o para peor [...] Eran las dos pasadas cuando Jo, que estaba junto a la ventana pensando lo triste que parecía el mundo con esa mortaja de nieve, oyó algo junto a la cama, giró a toda prisa y vio a Meg de rodillas junto a la mecedora de su madre, con la cara escondida. Le invadió un miedo terrible al pensar: “Beth ha muerto y Meg no se atreve a decírmelo”.

Volvió inmediatamente a su puesto y sus excitados ojos notaron un gran cambio. La congestión de la fiebre y la expresión de dolor habían desaparecido y aquel pálido y querido rostro parecía haber encontrado tal paz en su reposo absoluto que Jo no sintió deseos de llorar ni de lamentarse. Se inclinó sobre su hermana más amada, le besó la frente húmeda poniendo toda su alma en aquel beso y susurró suavemente: “Adiós, mi Beth, adiós.”

Hanna se despertó de repente, como si alguien la hubiera sacudido, se acercó a la cama, miró a Beth, le cogió las manos, comprobó su respiración y, echándose el delantal sobre la cabeza, se sentó en la mecedora y exclamó sin fuerzas:

–La fiebre le ha bajado. Duerme tranquila, tiene la piel húmeda y respira bien. ¡El Señor ha oído nuestras oraciones! ¡Bendito sea el Señor! (May Alcott, 234-235)

En el ejemplo citado observamos una voz narradora en focalización interior en Jo, limitada su información por la percepción de la protagonista que parece inclinarse hacia la hipótesis de muerte de su hermana, una hipótesis de cierto carácter escabroso en la que el discurso narrativo parece regodearse hasta que finalmente, voz narradora-heroína y lector desmienten al unísono las falsas hipótesis inferidas por la percepción de Jo, descubriendo que Beth lejos de morir se ha recuperado y “duerme tranquila”.

Observamos la focalización interior variable en diferentes personajes como modo de acotar su autoridad sobre el discurso narrativo y también reflejar el psiquismo de sus personajes, aunque no es la única estrategia que utiliza al respecto.

El discurso restituído se muestra como estrategia fundamental a partir de la cual los personajes reflejan sus emociones de manera directa, a través de los múltiples diálogos que aparecen en esta obra y que la convierten, en cierto modo, en una obra polimodal o

coral, llegando los personajes, en estas múltiples intervenciones dialogadas, a grados de intimidad muy próximos a la técnica del escucha o interlocutor, sobre todo aquellos diálogos mantenidos entre la madre y sus hijas. Especialmente relevante a este respecto resulta el diálogo mantenido entre la señora March y su hija Jo, en el que la primera le confiesa a la heroína compartir la misma “carga”, “pecado” o “defecto” concerniente a la ira y haberlo controlado gracias a la ayuda aportada por su madre y, muy especialmente, por su marido; transformándose de nuevo, la señora March, en una mentora modélica que ha superado con éxito las pruebas a las que ahora deberán enfrentarse sus hijas para alcanzar la transcendencia como heroínas, transfiriéndole el discurso narrativo, y como viene siendo habitual en esta obra, el comentario didáctico relacionado con un aprendizaje de carácter moralizante y, una vez más, en autorreferencia textual, convirtiendo al padre ausente en la energía impulsora que lanza a esa aventura de transcendencia.

–¿Cómo has aprendido a mantenerte tranquila? Eso es lo que encuentro más difícil, porque las palabras hirientes se me escapan antes de darme cuenta, y cuanto más digo, peor, hasta que herir los sentimientos de los demás y encontrar expresiones horribles se convierte en un placer. Dime cómo lo haces, mami.

–Mi madre solía ayudarme...

–Como tú a nosotras –le interrumpió Jo, con un beso agradecido.

–Pero la perdí cuando era poco mayor que tú y, durante años, he tenido que luchar sola, porque era demasiado orgullosa para confesarle mi debilidad a nadie más. Pasé ratos muy malos, Jo, y lloré muchas veces mis fracasos porque, a pesar de mis esfuerzos, nunca parecía que aquello fuese a terminar. Entonces apareció tu padre, y era tan feliz que todo resultaba fácil. Pero con el tiempo, cuando tuve cuatro hijitas a mi alrededor y éramos pobres, el viejo problema reapareció. No soy paciente por naturaleza y me atormentaba ver que a mis niñas les faltaban muchas cosas.

–¡Pobre mamá! ¿Y quién te ayudó entonces?

–Tu padre, Jo. Él nunca pierde la paciencia, ni duda, ni se queja... Siempre tiene esperanza: trabaja y confía tan alegremente que a cualquiera le daría vergüenza comportarse de otro modo delante de él. Me ha ayudado y consolado, y me ha enseñado que debía daros ejemplo. Era más fácil hacerlo por vuestro bien que por el mío. (May Alcott, 2010: 105)

En otras ocasiones, la intervención de estos diálogos subraya de modo más explícito la naturaleza coral de esta obra en la inserción de diálogos que pueden ser clasificados como relatos metadieгéticos, introducidos por diferentes voces intradieгéticas que alcanzan relevante autoridad como instancia narrativa, con la cesión de autoridad que esto supone por parte de la voz narradora heterodieгética, así como un cierto grado de retrospectión y reevaluación de hechos pasados. Significativo a este respecto resulta el

capítulo en el que madre e hijas, como cada noche, cuando se sientan “a coser juntas” (May Alcott, 2010: 59), comienzan a relatar las anécdotas acontecidas por cada una de ellas a lo largo de la jornada. Inserción de relatos metadieéticos que podrían ser clasificados como del segundo tipo, según estudios de Genette, por ser relatos que mantienen analogía con las “cargas”, “pecados” o “defectos” a las que estas jóvenes heroínas deberán enfrentarse y superar. La última intervención es la de la madre, que inserta un relato metadieético en forma de parábola y en la que nuevamente aparece una identidad dual: ficticia y real de las heroínas.

—Érase una vez... cuatro niñas a las que no faltaba la comida ni la ropa necesaria, y tenían no pocos placeres y comodidades, así como buenos amigos, y unos padres que las querían mucho, pero ellas no estaban satisfechas. [...] Estas niñas querían ser buenas, y se hacían magníficos propósitos, pero eran incapaces de mantenerlos. [...] Así que le pidieron a una anciana un hechizo que les hiciera felices. [...] Una descubrió que el dinero no aleja la vergüenza o la pena de la casa de los ricos. Otra, que, aunque pobre, era mucho más feliz con su juventud, salud y buen humor que cierta anciana irritable y débil, que no podía disfrutar de las comodidades que la rodeaban. La tercera supo que, si bien no era agradable ayudar a preparar la cena, peor era mendigarla. Y la cuarta, que ni un anillo de coral es más importante que comportarse bien.” (May Alcott, 2010: 63)

En este relato metadieético del segundo tipo introducido por la voz intradieética de la madre, a modo de parábola, forma literaria con fin didáctico utilizada en los evangelios cristianos y cuyo estilo discursivo es, por tanto, adoptado, se le transfiere, una vez más, el comentario didáctico a esta mentora; así como se genera una cierta complicidad con el lector implícito que, según los relatos metadieéticos introducidos previamente y a lo largo de la velada por cada una de las jóvenes heroínas en referencia a las anécdotas vividas durante el día, deberá inferir la identidad “ficticia” en relación a la “real” de las protagonistas de esta parábola y extraer la lección aprendida por cada una de ellas. De todas las formas, el significado directo de la palabra guía de manera férrea hacia el mensaje deseado por el discurso narrativo que, por otra parte, utiliza constantes autorreferencias textuales en referencia al dinero como necesario, aunque en ningún caso, única vía de transcendencia con la que llegar a alcanzar la felicidad, proyectándose la felicidad no tanto en objetos externos como en internos.

Por otro lado, apreciamos en estas veladas nocturnas en las que madre e hijas comparten y relatan las anécdotas acontecidas durante el día, así como en el acto ritual de la costura o las canciones que cantan antes de dormir: “se había convertido en un ritual

inalterable, porque la madre era una cantante nata” (May Alcott, 2010: 23), un grado de intimidad e incluso una atmósfera matriarcal o, al menos, esencialmente femenina en el acto de coser nocturno envuelto por relatos y culminado por cantos. Según estudios llevados a cabo por Mircea Eliade, en las iniciaciones femeninas de nuestros primeros ritos iniciáticos, existía una tendencia de las mujeres por “organizarse en asociaciones religiosas secretas” (Eliade, 2007: 75), relación explícita y ya citada en el caso de la asociación secreta formada por estas hermanas “C.P.” o el club Pickwick ya mencionado anteriormente y también vinculada, en el caso que nos ocupa, por ser esta reunión familiar nocturna un ritual nocturno formado exclusivamente por mujeres que, coincidiendo con los estudios de Mircea Eliade, en “este periodo de reclusión, las novicias aprenden canciones y danzas rituales, así como algunas habilidades específicamente femeninas, sobre todo a hilar y tejer.” (Eliade, 2007: 76)

El monólogo citado, aunque no sea habitual, es usado en varias ocasiones y por diferentes personajes, como en el ejemplo anteriormente citado en el que Jo fórmula la hipótesis de muerte de su hermana: “Beth ha muerto y Meg no se atreve a decírmelo”. O en ese fragmento en el que el abuelo Laurence manifiesta su preocupación por su nieto Laurie, amigo de las heroínas, reflejando el conflicto al que deberá enfrentarse este joven con respecto a su incomunicación:

“Ella tiene razón: el chico está muy solo. Veremos qué pueden hacer estas niñas por él”, pensó el señor Laurence, mientras observaba y escuchaba. Le gustaba Jo por su soltura. Le atraía la gente directa, y ella parecía entenderse con el chico como si no fuera mujer. (May Alcott, 2010: 74)

En el ejemplo citado, además de la manifestación del discurso narrativo sobre los procesos psicológicos de los personajes a través del monólogo, observamos una autorreferencia textual acerca del comportamiento poco femenino de Jo que retomaremos más adelante.

En otras ocasiones, y haciendo uso de su omnisciencia y autoridad sobre el relato, la voz narradora heterodiegética, en focalización cero, es capaz de variar su perspectiva según sus objetivos, ofrecerle explicaciones al lector sobre ciertos acontecimientos o reflejar la psique de sus personajes a partir de un discurso narrativizado a partir del cual retoma el control sobre el discurso narrativo.

Estos pasteles de carne eran toda una institución y las chicas los llamaban “manguitos”, ya que, al carecer de estos, encontraban estas empanadas calientes muy reconfortantes para sus manos en las frías mañanas. Hanna jamás olvidaba hacerlos, sin importar lo ocupada o furiosa que estuviera, porque el camino era largo y helado y las pobres criaturas no tomaban nada más hasta que volvían a casa, casi siempre después de las dos. (May Alcott, 2010: 52)

Una voz, lo estamos analizando, que en ciertos momentos parece consentir la cesión de su autoridad, aunque en otros y de manera ambivalente, tiende a mantener una focalización cero que descubre su omnisciencia y un dominio sobre el discurso narrativo que la faculta como guía supremo en el mundo ficcional que presenta y la capacita como transmisora de un comentario didáctico que realiza de manera habitual, como en el ejemplo ya citado acerca de los beneficios educativos del teatro o, el ejemplo que citamos a continuación acerca de la furia experimentada por Jo, una de sus “cargas” que deberá superar, como un “mal sentimiento” que es conveniente expulsar de manera inmediata: “Había dejado que su furia creciese hasta casi poseerla, algo que suele suceder con los malos sentimientos si no se los expulsa en el primer momento” (May Alcott, 2010: 102).

A través de estas habituales expresiones de opinión, altamente relacionadas con la transmisión del comentario didáctico, encontramos una voz narradora con ciertas sospechas de homodiegeticidad que subraya su existencia y omnisciencia en una representación textual, como ya hemos señalado, vinculada a la novela pedagógica.

En relación a elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos, la estructura del monomito de Campbell no varía, aunque podríamos entender que se multiplica por el incremento de heroínas, así como la cotidianidad de las aventuras, alejadas de aventuras extraordinarias, relativizan la importancia de la aventura externa y el peso ofrecido por el discurso narrativo al espacio privado o doméstico, junto a una transcendencia de carácter moral por parte de las heroínas y, por tanto, aventura de desplazamiento interior, que ambigua considerablemente la aventura externa de las protagonistas para convertirse en un acercamiento hacia un lugar propio, aunque todavía oculto.

La idea cíclica del tiempo que le es intrínseca a la estructura del monomito de Campbell, como primera noción de tiempo desarrollada en la historia de la humanidad, se encuentra subrayada, en el caso que nos ocupa, por un tiempo sometido a leyes

naturales que se encuentra reflejado en las estaciones del año: la obra se inicia en Navidades y progresa según las estaciones hasta reencontrarse y finalizar con un nuevo invierno.

Por otro lado, los relatos metadieéticos ya mencionados, rompen con una linealidad temporal, contribuyendo a ciertas retrospectivas y a la reevaluación de las acciones pasadas desde una perspectiva moralizante y coherente con un texto próximo a la novela pedagógica. Del mismo modo que la voz narradora heterodieética, en ocasiones, también realiza retrospectivas vinculadas a explicaciones con respecto al pasado de las heroínas.

Los espacios habitados en la aventura son espacios habitualmente de carácter “realista”, aunque en ocasiones pueden llegar a adquirir connotaciones asociadas al riesgo y la transformación como es el caso del agua y su evocación regresiva hacia el origen de la vida como líquido amniótico y espacio embrionario con sus consecuentes connotaciones con respecto a “fantasías intrauterinas”. En el fragmento que citamos a continuación, previamente a este momento, Meg y Jo son invitadas por su amigo Laurie a asistir al teatro, Amy muestra su interés por acompañarlas y Jo se niega a este deseo de su hermana menor. Amy se enfada tanto que llega a quemar el manuscrito de la novela que está escribiendo Jo, provocando la ira de esta heroína y activando en ella un impulso sádico que la llevará a desear herir a Amy. La ira de Jo, la gestión de este impulso destructor motivado por una alta sensibilidad sádica que se activa fácilmente, del mismo modo que la Reina de Corazones de *Alicia en el País de las Maravillas*, será una de las principales “cargas”, “pecados” o “defectos” que deberá superar para alcanzar esa transcendencia de tipo moral. El discurso narrativo subraya la importancia de necesidad de superación de este “pecado” en la constante autorreferencia textual acerca de su “carga”, a partir del significado directo de la palabra y los abundantes comentarios didácticos al respecto que ya hemos ejemplificado anteriormente, en referencia a ese diálogo mantenido entre madre e hija sobre este tema, y en el que la confesión de la señora March de ser ella también víctima de esta emoción, pero haber superado con éxito la prueba, la convierte en mentora de alta autoridad, así como el discurso narrativo adopta un tono íntimo y confidencial próximo a la técnica del escucha o interlocutor ya señalada.

–Patina por la orilla, el centro no es seguro.

Jo lo oyó, pero no Amy, que luchaba por mantenerse en pie. Su hermana echó un rápido vistazo atrás, pero los demonios que entonces llevaba dentro le susurraron al oído:

“¡Qué importa si no lo ha oído; que aprenda a cuidar de sí misma!”.

Laurie había desaparecido tras el recodo. Jo estaba a punto de hacerlo y Amy, aún lejos, patinaba hacia el hielo, más liso, del centro del río. Durante un minuto Jo se quedó inmóvil, con un sentimiento extraño oprimiéndole el corazón. Pero se decidió a seguir. Sin embargo, algo hizo que volviera justo a tiempo de ver cómo Amy agitaba las manos y, con un inesperado crujido del hielo, se hundía, dando un grito que dejó a Jo helada. Trató de llamar a Laurie, pero había perdido la voz; trató de correr, pero sus pies no le respondieron. Por un instante se quedó como sin sentido, paralizada por el terror, sin poder apartar la vista de la pequeña capucha azul en el agua oscura. (May Alcott, 2010: 102)

En el fragmento citado observamos las emociones sádicas de Jo, justificadas a partir de un impulso negativo activado como defensa ante la quema de su manuscrito por parte de su hermana Amy y debilitado por el hecho de que su impulso sádico no llega a desencadenarse de manera activa y completamente voluntaria o consciente, sino más bien de manera pasiva y por omisión, así como la sensación inmediata de arrepentimiento por parte de Jo y su terror ante las posibles consecuencias mortales de este impulso. Finalmente, el discurso narrativo desdramatiza la posible tensión que pudiera causar en el lector este tipo de regresión evitando, precisamente, las consecuencias últimas y fatales del instinto tanático, protegiendo a heroínas y lector de sus posibles efectos mortales al mismo tiempo que, observémoslo en el ejemplo citado, ese espacio de soledad y riesgo asociado al agua, es un espacio que apenas permite el discurso narrativo ser transitado, siendo Amy inmediatamente rescatada por Laurie y su hermana Jo.

Lo cierto es que, como estamos apreciando, el discurso narrativo apenas les permite habitar a las heroínas espacios simbólicos asociados al riesgo y la transformación, adoptando estos una naturaleza de carácter más realista, sin ser de excesiva relevancia connotativa. Regresiones más asociadas a un estado psíquico, como en el ejemplo ya citado en el que Beth se infecta de escarlatina y las fiebres la mantienen en un delirio de riesgo mortal. La angustia que pudiera provocar en el lector esta regresión, se encuentra desdramatizada, una vez más, por la resolución feliz y la salvación de muerte de Beth así como un discurso tendente a proteger al lector de la pérdida de sentido a través del significado directo de la palabra.

Aunque estas regresiones puedan ser angustiosas, como estamos analizando, también pueden llegar a provocar sensaciones agradables y conformarse como espacio-refugio. Destaca a este respecto la buhardilla a la que Jo acude en esos momentos en los que desea encontrar la soledad:

Estaba arrebujada con una colcha sobre el viejo sofá de tres patas, junto a la ventana soleada. Era el refugio favorito de Jo; le gustaba esconderse allí, con media docena de manzanas rojas y un buen libro, y disfrutar de la paz y la compañía de un ratoncito que vivía en el desván y al que no parecía molestarle su presencia. (May Alcott, 2010: 37)

En el ejemplo citado observamos la buhardilla como un espacio simbólico de ciertas asociaciones a las “fantasías intrauterinas”, la posición de Jo, “arrebujada”, connota una posición fetal, así como el significado directo de la palabra lo muestra como su “refugio” donde “le gustaba esconderse”. No pasa desapercibido el hecho de que Jo acuda a ese lugar para disfrutar de “un buen libro” y, en otras ocasiones la descubriremos en este mismo lugar, “escribiendo con todo su empeño” (May Alcott, 2010: 189). Una regresión vinculada al arte, a la memoria colectiva y a un estado psíquico de ciertas relaciones con estados alucinatorios. La “alucinación artística” sería la influencia bajo la que se halla la actividad mental del artista en su trabajo, completamente absorto, un estado que podría incluso extenderse no solo al artista, sino al receptor de arte, dado que en algunos casos se pueden alcanzar estados donde el mundo ficcional sustituye al entorno físico y a la propia percepción. El estado psíquico, próximo a la alucinación que se alcanza a través del arte, sería ese frecuente “espacio” al que las hermanas se acercan en constante autorreferencia textual como estado regresivo y de transformación, como modo de alcanzar la formación y el despertar de la conciencia, siendo por otra parte coherente con una obra que se aproxima al *Künstlerroman*:

Con dedos temblorosos y haciendo frecuentes pausas para escuchar y mirar alrededor, Beth tocó al fin el magnífico instrumento. Pronto se olvidó del miedo, de sí misma y de todo, dado el encanto inexplicable que la música le proporcionaba y que era como la voz de un amigo amado. (May Alcott, 2010: 81)

Como observamos, los impulsos tanáticos son reflejados en esta obra y la amenaza de riesgo mortal es explícita. El impulso tanático activo, en todo caso, se proyecta más nítidamente en Amy, cuyo sadismo la lleva a destruir los manuscritos de Jo y también

en esta última, cuya omisión de advertencia, llevará a su hermana pequeña a una situación de riesgo mortal y siendo ambas hermanas las que con mayor facilidad dan acceso a la liberación de este impulso destructor: “ambas tenían un genio rápido que, cuando aparecía –cosa muy frecuente–, las predisponía a la violencia” (May Alcott, 2010: 97); y ambas son por cierto, las que con mayor claridad tienden a su necesidad de independencia y desarrollo personal a través de sus profesiones, desligándose de la dependencia económica de un hombre, destruyendo o deconstruyendo con mayor violencia su realidad más inmediata.

Mujercitas es una obra donde los impulsos eróticos también son atendidos, y no solo en la proyección de esos espacios simbólicos ya señalados en relación a las “fantasías intrauterinas” o esos estados regresivos conectados al placer y el bienestar, los impulsos eróticos son tratados de manera explícita y en constante autorreferencia textual. En primer lugar, encontramos alusiones de manera reiterada acerca del concepto de los amantes separados en esas autorreferencias textuales a la ficción, significativo a este respecto resulta el tema de la pieza teatral que las hermanas interpretan el día de Navidad y ya citado, cuyo argumento versa sobre los obstáculos que encuentran Zara y Rodrigo en su unión, vinculados a la oposición paterna por cuestiones económicas, aunque finalmente, el dinero donado por la bruja, hará rectificar al padre de Zara y consentir el matrimonio. En segundo lugar, encontramos el concepto de los amantes separados en esas constantes autorreferencias textuales vinculadas al mundo “real” y que mantienen alejados a la señora y al señor March. En tercer lugar, Meg y Jo serán las heroínas en las que se proyecte de manera explícita el impulso erótico, sobre todo en la primera de ellas, mostrando esta obra una iniciación en la adquisición de conciencia de las heroínas vinculada de manera estrecha tanto a la iniciación artística como a la iniciación sexual.

La iniciación sexual en las niñas, en el contexto social que la obra propone, se encuentra férreamente delimitado por el género al que pertenecen. La maduración como mujer, dentro de este universo ficcional, se encuentra sometida a un sistema de opuestos binario impermeable y jerarquizado de difícil fuga. Hélène Cixous reflexiona sobre estos conceptos en su obra *La risa de la medusa*.

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición [...], por oposiciones duales, jerarquizadas. [...] La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/pasividad. (Cixous, 1995: 14-15)

La autorreferencia textual sobre las “cargas” de Jo son reiteradas y subrayadas por el discurso narrativo así como guiadas por el significado directo de la palabra; en primer lugar, lo hemos observado, por su propensión a la ira y en segundo lugar advertimos su tendencia por aficiones y comportamientos vinculados al género masculino, un comportamiento transigible en edad infantil, pero imperdonable en edad adulta como así lo manifiesta Meg de manera explícita cuando Jo mete las manos en sus bolsillos y comienza a silbar: “Ya eres lo bastante adulta como para dejar los modales de chico y comportarte mejor, Josephine. Cuando eras una niña, no importaba demasiado; pero ahora, que estás tan alta y te recoges el pelo, deberías recordar que eres una señorita”. (May Alcott, 2010: 14)

Jo, por este motivo, se niega a crecer y a convertirse en una mujer adulta que le obligue a un comportamiento femenino.

¡Odio pensar que tengo que crecer, y convertirme en la señorita March, y llevar trajes largos, y parecer tan tiesa como si me hubieran almidonado! ¡Ya es bastante desgracia ser mujer cuando lo que me gusta son los juegos, los trabajos, los modales masculinos! No puedo superar la frustración de no ser un chico. ¡Y ahora menos que nunca, porque me muero de ganas de ir a luchar al lado de papá; pero solo puedo quedarme en casa haciendo calceta, como una anciana incapaz! (May Alcott, 2010: 14)

En el ejemplo citado observamos el rechazo que siente Jo a crecer y a convertirse en una mujer, con lo que ello supone de inserción al género que se le adjudica. Jo considera una desgracia ser mujer porque ella desea ser sujeto activo y acceder a un espacio público que se le niega, recluyéndola “en casa haciendo calceta, como una anciana incapaz”. Al mismo tiempo que advertimos una necesidad de reconciliación con el padre y de “luchar” a su lado. Probablemente, esos accesos de ira, “carga” a la que Jo deberá enfrentarse para alcanzar su transcendencia como heroína, vengan originados por esa “frustración” en la que ella vive, reflejada de manera explícita y a partir del significado directo de la palabra, esa tensión, esa amenaza constante por parte del contexto social que habita que activa en ella una pulsión sádica o tanática de supervivencia.

Jo reprime sus instintos sexuales como señal de rechazo a esa maduración que la obligará irremediabilmente a la reclusión, identificando los incipientes impulsos sexuales de su hermana Meg como la apertura a un nuevo mundo al que ella se niega a acceder.

Era algo completamente nuevo ver a Meg ruborizándose y hablando de admiración, novios y cosas por el estilo. Jo tuvo la sensación de que, durante aquellos quince días, su hermana había crecido extraordinariamente y se alejaba de ella hacia un mundo al que no podría seguirla. (May Alcott, 2010: 124)

Por otro lado, la iniciación sexual de las mujeres se encuentra férreamente vinculada al matrimonio, dentro del contexto social de esta obra, y el matrimonio, la única vía posible de ascenso económico para una mujer modesta, obteniéndose la particular triada: iniciación sexual-matrimonio-patrimonio económico y como el propio discurso narrativo lo especifica explícitamente a partir del significado directo de la palabra, dejando escuchar de manera directa las opiniones de Meg: “–Hoy en día ya nadie te deja una fortuna. Ahora, para conseguir dinero, los hombres tienen que trabajar y las mujeres que casarse. Es un mundo injusto –aseguró amargamente Meg.” (May Alcott, 2010: 201)

La “carga” de Meg es su pobreza, la voz narradora heterodiegética lo subraya a partir de la constante autorreferencia textual y lo guía a partir del significado directo de la palabra: “Como ella misma decía, *le gustaba el lujo*, y su mayor problema era la pobreza”. (May Alcott, 2010: 54) Meg es la hermana mayor, ahora la familia March es pobre, pero en sus orígenes fueron personas adineradas y Meg, a través de su memoria, realiza una regresión hacia esos orígenes de esplendor y le angustia el no poder llegar a alcanzarlos. La voz narradora, nuevamente, guía al lector hacia el sentido unívoco a partir del significado directo de la palabra y subraya la importancia de este hecho a partir del la autorreferencia textual: “Le resultaba más duro sobrellevarla que a sus hermanas porque podía recordar la época en la que la casa era hermosa y la vida estaba llena de facilidades y caprichos de todo tipo.” (May Alcott, 2010: 54)

El impulso sexual de Meg es incipiente, su maduración como mujer ha llegado y siente temor de no encontrar esposo porque en esa triada ya señalada, como resulta comprensible, las mujeres pobres tienen más obstáculos de llegar al matrimonio y

poder desarrollar sus pulsiones eróticas, íntimamente relacionadas con el dinero. “–Las chicas pobres no tenemos muchas posibilidades, según dice Belle, a no ser que le echemos mucho empeño –suspiró Meg.” (May Alcott, 2010: 54)

Sin embargo, este texto ofrece algunas fugas de escape a la asociación definitiva de esta triada.

En primer lugar nos encontramos con el comentario didáctico transferido a la señora March en un diálogo mantenido entre ella y sus hijas Meg y Jo en el que en una nueva autorreferencia textual acerca del patrimonio económico, intenta convencer y liberar a Meg de esa “carga” y esa tendencia al lujo:

El dinero es algo necesario e incluso preciso y noble si se emplea bien, pero no querría que jamás pensarais que es el primero de los premios y el único. Preferiría veros casadas con un hombre pobre, pero venturoso, amadas y contentas, que reinas en tronos, pero habiendo perdido la paz y el respeto por vosotras mismas. (May Alcott, 2010: 54)

En este comentario didáctico observamos el dinero como algo “necesario”, “preciso” y “noble”, pero en absoluto como vía imprescindible de llegar a la felicidad; advirtiéndolo a sus hijas de la amenaza de caer en un matrimonio por conveniencia desligado del amor como una amenaza que acecha a la iniciación de la vida adulta de la mujer y, permitiendo, de este modo, fugas en la triada mencionada, aunque advertimos todavía la presencia del binomio: iniciación sexual-matrimonio.

Jo, ante el temor de su hermana por no encontrar marido debido a su situación económica, le ofrece una alternativa con la que la señora March también se muestra de acuerdo: la soltería.

–Entonces seremos solteras –dijo Jo con energía.

–Tienes razón, Jo; más vale ser soltera feliz que esposa desgraciada o pasarte toda tu juventud corriendo desesperada para encontrar marido –dijo decidida la señora March–. No te preocupes, Meg, no es fácil que la pobreza asuste al verdadero amor. Algunas de las mejores y más honorables damas que conozco eran muchachas pobres, pero tan dignas de amor que le fue imposible quedarse solteras.” (May Alcott, 2010: 54)

Observamos que, en el ejemplo citado, el concepto de la soltería relativo a la mujer, es tratado como un mal menor al de un matrimonio por conveniencia, aunque en absoluto el estado ideal. De hecho, si tenemos en cuenta que el impulso sexual de la mujer solo

puede ser desarrollado dentro del matrimonio, lo cierto es que la soltería supone una frustración y una represión a estos impulsos. Amy y Jo son las hermanas más independientes y que más confían en sí mismas, como así lo hemos señalado en los ejemplos citados anteriormente en relación a sus sueños como sujetos activos, sin dependencia del matrimonio, y por tanto, de la figura masculina, para su transcendencia como heroínas y su construcción individual, suponiendo ellas el desvío más significativo a la repetición fatal de la triada: iniciación sexual-matrimonio-patrimonio económico, a pesar de la latente amenaza de renuncia que esto supone a su pulsión erótica y como así lo manifiesta explícitamente Jo, pareciendo encontrar en su escritura una forma de sublimación, de manera que el instinto de origen sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual, aunque más elevada desde el punto de vista social, como en el caso de Edgar Woolf en *Caperucita en Manhattan*, desligándose definitivamente de la dependencia al matrimonio o de la transcendencia a partir de una figura masculina.

–Podrías tener el dinero que quisieras sin tantos sacrificios...

–¿Cómo? ¿Casándome con un rico heredero como tú? ¡No soy de esas!

–Perdóname, no quería ofenderte.

–No, si no me ofendes. Solo que yo prefiero ganar mi propio dinero, con mi esfuerzo... Además, pienso que cada uno tiene su misión en la vida y que la mía no es otra que escribir. ¡No me interesa nada más! (May Alcott, 2010: 296)

Meg se enamora, definitivamente, del señor Brooke, el tutor de Laurie y un hombre pobre a pesar de tener otros pretendientes de mayor poder adquisitivo. A través de este acto, la heroína parece desprenderse de esa amenaza que acechaba su iniciación, casándose por amor y no por conveniencia, renunciando al lujo y superando su “carga”, sin embargo, el discurso narrativo, pareciendo dudar de su propio comentario didáctico, convierte al señor Laurence en mecenas del señor Brooke, haciéndole cargo de sus negocios y regalándole una casa, alcanzando definitivamente la heroína la transcendencia absoluta, no solo de índole espiritual sino también representada a partir del ascenso social o económico por medio del matrimonio y de la figura de un hombre.

Las autorreferencias textuales, en esta obra, son múltiples y también suponen interrupciones temporales y conforman la memoria compartida por el discurso narrativo y lector, aunque habitualmente tienen el objetivo de guiar acerca de los temas relevantes

de esta obra y subrayar un comentario didáctico conducido férreamente a partir de la constante repetición y el significado directo de la palabra. Aparecen autorreferencias textuales ya señaladas acerca de la relatividad del dinero como vía de conseguir la felicidad, el concepto de los amantes separados o la necesidad de reconciliación con el padre que se encuentra ausente, el matrimonio, los riesgos de la ociosidad y los beneficios del trabajo tratados en el capítulo titulado “Experimentos”, en los que las heroínas deciden dedicarse a la ociosidad por una temporada y terminan aburridas y deseando regresar a sus trabajos diarios. A la señora March, una vez más, el discurso narrativo le transfiere el comentario didáctico en el que, al final del capítulo, se resumen de manera sintética y concisa, a partir del significado directo de la palabra, la felicidad que el trabajo puede ofrecernos:

–Entonces dejadme que os dé un consejo: volved otra vez a cumplir con vuestras pequeñas tareas diarias, que, aunque a veces parecen muy pesadas, son de gran ayuda para todas y, cuando uno se acostumbra, resultan francamente llevaderas. El trabajo es saludable y hay mucho por hacer: nos libra del aburrimiento y de las malas ideas, es bueno para el cuerpo y el espíritu y nos da una sensación de poder e independencia mucho mayor que el dinero o la elegancia. (May Alcott, 2010: 152)

El sentimiento patriótico se convierte en autorreferencia textual de esta obra, motivo por el cual el padre abandona su hogar y se lanza a una aventura de características heroicas y riesgo mortal, una aventura que solo le es permitida a los hombres, dado que las mujeres deben de permanecer en casa, como así manifiesta Jo en el ejemplo ya citado anteriormente. Un sentimiento patriótico que se exalta de una forma un tanto simplista por parte del discurso narrativo: sin dudas, prácticamente “per se”. El señor March es todo un héroe por haber ido a la guerra y haber defendido sus ideales para hacer de la patria un lugar mejor donde no existan diferencias entre pobres y ricos, esa es toda la explicación que el discurso narrativo ofrece como justificación a una guerra y eso es todo lo que el lector parece necesitar saber.

–A papá le sobra carácter, tía March –explotó Jo y, mirando a su padre, añadió–: Papá es un héroe, peleó en la guerra y casi muere defendiendo sus ideales de hacer de nuestra patria un lugar mejor. ¡Si todos pensarán como él no habría tanta diferencia entre ricos y pobres! (May Alcott, 2010: 298)

Otra de las autorreferencias textuales consiste en las “cargas” que las heroínas deberán vencer como modo de alcanzar la transcendencia y que será el padre, en su regreso al hogar, al final de la obra, el que emita una evaluación positiva acerca de la transformación de sus hijas.

–Habéis superado una de las partes difíciles del viaje, mis pequeñas peregrinas, sobre todo en los últimos tiempos. [...] Meg, cariño, valen más las habilidades femeninas que hacen que un hogar sea feliz que las manos blancas o el estar a la moda. Me enorgullece estrechar esta mano buena y trabajadora, y confío en que no me la pidan demasiado pronto. [...] A pesar de los cortos rizos, no veo aquí al “hijo Jo” que dejé hace un año [...] Veo a una señorita que se ajusta el cuello correctamente, lleva bien atados los botines y no silba, ni dice palabrotas, ni se tumba en la alfombra como solía. [...] Me gusta mirarla porque se ha vuelto más tranquila y su voz más amable; no salta, se mueve sin hacer ruido y cuida maternalmente a cierta personita de una manera que me encanta. [...] –Ahora, Beth –dijo Amy, deseosa de que llegase su turno, pero dispuesta a esperar. –Se ha quedado en tan poca cosa que temo que se me escabulla de entre los brazos si hablo mucho de ella, aunque ya no es tan tímida como antes [...] He notado que, en la cena, Amy se ha conformado con un muslo, y también que ha estado toda la tarde haciendo recados para su madre; esta noche le ha cedido su sitio a Meg y ha esperado a que hablara de las demás con paciencia y buen humor. También he observado que casi no se queja ni se mira al espejo, y ni siquiera ha mencionado ese precioso anillo que lleva; así que he llegado a la conclusión de que ha aprendido a pensar más en los demás que en ella misma [...] (May Alcott, 2010: 277)

Meg renuncia al lujo, Jo acepta su condición de mujer y una conducta apropiada para su género, así como el logro de controlar sus impulsos sádicos, Beth ha vencido su timidez y Amy su egoísmo, aunque todas ellas, como apreciamos, y a pesar de la transcendencia alcanzada y la conciencia adquirida, todavía mantienen rasgos de sus “cargas” que las identifican, las asocian a su naturaleza más “indómita” o primitiva y llegan a suponer una transcendencia individual, aunque altamente condicionada por la necesidad de adaptación al colectivo: para Meg, sus manos, continúan significando un reflejo externo de su “estatus”, como su propio padre indica: “buena y trabajadora”; la tendencia a conductas masculinas de Jo y, por tanto, impropias a su género, se manifiesta en sus “cortos rizos”; la timidez de Beth se refleja en un cuerpo todavía convaleciente por la escarlatina y frágil o “poca cosa”, como lo define su padre; el egoísmo de Amy todavía permanece simbolizado en su “precioso anillo” heredado de la tía March.

No pasa desapercibido el hecho de que el concepto de reconciliación con el padre venga subrayado por esta evaluación positiva, manifestándose la necesidad de reconciliación con el padre, una figura masculina y, al mismo tiempo, la necesidad de reconocimiento

dentro de una sociedad patriarcal que las lleva a ceder o adaptar su individualidad al colectivo.

Existen ciertas prolepsis o analepsis que también contribuyen a la alteración de la linealidad temporal y activan en el lector la memoria compartida entre él y el discurso narrativo, generando su complicidad y cierta emoción de descubrimiento sin ser, de todos modos, tan apreciable esta sensación de revelación como en otros textos analizados. El caso más significativo lo representan los guantes de Meg, recordemos que las manos son un reflejo externo de nuestra ocupación, y por tanto, de nuestro estatus social. Ya en el inicio de la obra, la voz narradora heterodiegética, en la presentación de Meg, hace referencia a sus manos: “manos muy blancas, de las que estaba sumamente orgullosa” (May Alcott, 2010: 15), y el regalo que esta heroína le hace a su madre el día de Navidad son unos guantes, complemento que protege las manos y nuevamente hace alusión a la preocupación que mantiene por esta parte de su cuerpo, reflejo de su estatus social. Por otro lado, entendemos que en esta época, donde las clases sociales, del mismo modo que el género, se encontraban férreamente delimitadas, también lo eran sus normas de conducta y parece ser una exigencia de la moda que las damas llevaran guantes, como así se lo recuerda Meg tanto a Jo como al lector implícito el día que es invitada a un baile y su hermana menor decide que asistirá a ese baile sin guantes: “–Tienes que llevar guantes..., o no iré –le espetó Meg decididamente–. Los guantes son lo más importante. No se puede bailar sin ellos... Y si tú lo haces, yo me sentiré muy mal.” (May Alcott, 2010: 38) Las autorreferencias textuales sobre los guantes, en relación a Meg, continúan en el capítulo en el que Beth, encargada del correo de la asociación secreta ya mencionada, va a recoger la correspondencia y regresa a casa con un guante que encuentra en la sede del club y devuelve a su hermana Meg.

–¡Pero si yo dejé un par y aquí solo hay uno! –dijo Meg, mirando el guante de algodón gris–.

¿No se te habrá caído el otro en el jardín?

–No, seguro que no; en la “O.C.” solo había uno.

–¡Odio tener los guantes desaparejados! No importa, ya aparecerá el otro. (May Alcott, 2010: 154)

El discurso narrativo deja en suspense el paradero del guante perdido por Meg, tema que posteriormente retomará, siendo Laurie el que le confiese a Jo, en el capítulo titulado “Secretos” quién es el poseedor de ese guante extraviado.

–¿Cuál es tu secreto? Juega limpio, o no volveré a creerte nunca más –dijo, intentando apagar la chispa de esperanza que se había encendido en ella al oír las palabras de ánimo.

–Quizá me meta en un lío por decírtelo, pero he prometido hacerlo y lo haré. No me quedo tranquilo hasta haberte contado todas las novedades que conozco. Sé dónde está el guante de Meg.

–¿Y eso es todo? –preguntó Jo, que pareció desilusionada cuando Laurie afirmó con la cabeza y sus ojos centellearon llenos de misterio.

–Será más que suficiente, y me darás la razón en cuanto te explique dónde está.

–Pues dímelo.

Laurie se agachó y susurró tres palabras en el oído de Jo. Entonces se produjo un curioso cambio: se quedó quieta, mirándolo fijamente durante un instante, con cara de estar a la vez sorprendida y disgustada; después reanudó la marcha y dijo con sequedad:

–¿Cómo lo sabes?

–Lo he visto.

–¿Dónde?

–En su bolsillo.

–¿Todo el tiempo?

–Sí, ¿no es romántico?

–No, es horrible.

–¿No te gusta?

–Claro que no. Es ridículo, no debería permitirlo. ¡Por Dios! (May Alcott, 2010: 194)

En el ejemplo citado observamos un discurso narrativo que activa en el lector la memoria compartida a partir de la analepsis, generando su complicidad: “Sé dónde está el guante de Meg”. El paradero de este guante se envuelve en misterio, por ser desconocido para el lector, a partir del significado directo de la palabra incluido en el mismo título del capítulo donde aparece este fragmento citado: “Secretos” y subrayado por una voz narradora heterodiegética que en focalización externa de información limitada próxima a la del yo testigo, extrae información a partir de lo observado, sin llegar a escuchar nítidamente la confesión de Laurie que “se agachó y susurró tres palabras en el oído de Jo”, identificándose el lector con una voz narradora heterodiegética de información inferior a los personajes, instigando a la intriga a partir del ocultamiento, manifestando la reacción de Jo ante la noticia desconocida: “con cara de estar a la vez sorprendida y disgustada” y dejando inconclusa la resolución del enigma que, posteriormente, revelará al señor Brooke, el enamorado de Meg, como el

poseedor del guante de esta protagonista a la que le pedirá matrimonio, es decir, le pedirá su mano.

2 *La palabra y el estilo del discursivo narrativo*

En *Mujercitas* la palabra adquiere habitualmente un significado directo que contribuye a dirigir, de manera exhaustiva, el mensaje que debe desprenderse de este texto.

Sin embargo, existe una voluntad del discurso narrativo por ser relacionado con diferentes géneros literarios ya señalados, llegando a insertar incluso, una tipografía acorde con el género al que se refiere: periodístico, poesía, canciones, epistolar... Es de este modo, como a la misma palabra se la lleva a la posibilidad de habitar y construir un mundo “real” o “ficcional” y es entonces, en las capas más alejadas de la descripción de un universo “realista”, en las más regresivas y cercanas a nuestras primeras manifestaciones literarias cuando el discurso narrativo le concede a la palabra su activación mítica y su capacidad transformadora, incluso el conjuro. El caso más significativo resulta de la pieza teatral escrita por Jo y que las hermanas representan el día de Navidad en el que la bruja Hagar invoca a los espíritus para que la provean de un filtro amoroso:

¡Aquí, aquí, desde tu morada ven!
¡Espíritu del Aire, aproxímate!
Tú que has nacido de las rosas,
tú que has bebido del rocío,
¿qué encantamiento no harás?
¿Qué bebedizo no mezclarás?
Tráeme, con ayuda de duendes y trasgos,
el fragante filtro que te pido,
y que sea dulce, infalible y repentino.
¡Oh, Espíritu, di algo!
¡Contesta a mi canto! (May Alcott, 2010: 31)

La adopción de un discurso narrativo sagrado, también puede apreciarse en esos relatos metadieгéticos introducidos por la madre en forma de parábolas, una forma literaria, lo hemos analizado, especialmente relevante en las Sagradas Escrituras como transmisora de una enseñanza moral.

Una palabra, por tanto, capaz de connotar, de regresar a sus orígenes, de construir la cultura de la humanidad e insertar a las heroínas en ella, del mismo modo que es capaz de formar la conciencia individual de estas protagonistas, muy especialmente la de Jo, que a través de la palabra se convertirá en escritora y esto le permitirá la fuga de una transcendencia dependiente del matrimonio, es decir, dependiente de un hombre; aproximándose esta novela, por estas razones y las ya analizadas anteriormente, al género del *Künstlerroman*.

Sin embargo, lo estamos señalando, la palabra también es capaz de denotar, de dirigir de manera férrea y sin desvíos al significado, lo que sin duda le evita al lector la angustia de perder el sentido, pero también le dificulta la exploración lectora, delimitando y señalando cuidadosamente el comentario didáctico.

Una palabra por tanto, de clasificación binaria, coherente con el universo ficcional binario que representa con respecto a las clases sociales, los géneros o la división delimitada entre “realidad” y “ficción” con dificultad de permeabilidad. Una palabra que fija conductas y modelos, obstaculizando el extravío y que, sin embargo, aun lejos de la ambigüedad, presenta ciertas fugas que abren a la connotación y posibilidad de transformación.

3 *Cesión de la autoridad.*

En *Mujercitas* encontramos una voz narradora heterodiegética capaz de focalización cero y con una autoridad sobre el relato que la capacita, incluso, al comentario didáctico, como ya hemos ejemplificado anteriormente. Sin embargo, encontramos sospechas de homodiegeticidad en su constante necesidad de evidenciar su existencia y ofrecer su opinión sobre el mundo ficcional que relata, por otra parte, y como ya hemos señalado, una característica vinculada a la novela pedagógica. En ocasiones, su presencia es tan contundente que, en cierta medida, llega a romper la ilusión narrativa y a ser identificada con la voz de la autora, como el fragmento en el que Jo se derrumba ante su amigo Laurie por la grave enfermedad de su hermana Beth y la voz narradora confiesa alegrarse de la actitud poco viril que adopta Laurie al llorar junto a su amiga, subrayando, de este modo, la voz narradora heterodiegética, su afinidad a conductas que contribuyen a permeabilizar la férrea delimitación de géneros.

La cara de Jo se hundió en el pañuelo mojado y lloró desesperadamente; no podía seguir manteniéndose fuerte. Laurie se pasó la mano por los ojos y fue incapaz de articular palabra. Tardó en dominar los sentimientos que ahogaban su garganta y hacían temblar sus labios. Quizá no sea muy viril, pero no pudo evitarlo y yo me alegro de ello. (May Alcott, 2010: 231)

Por otro lado, la voz narradora heterodiegética también tiende, y como característica común a la novela pedagógica, a la apelación directa del lector implícito, generando en él la complicidad y, nuevamente, evidenciando su presencia en el mundo ficcional que relata: “como nuestros jóvenes lectores querrán hacerse una idea de su aspecto, aprovecharemos este momento para hacerles un pequeño esbozo de las cuatro hermanas, que estaban sentadas al atardecer haciendo punto.” (May Alcott, 2010: 15)

En ocasiones, estas estrategias discursivas que generan sospechas de homodiegeticidad, tienen la función de debilitar su omnisciencia, ceder parte de su autoridad sobre el relato, suscitar intriga y una complicidad derivada de un descubrimiento al unísono entre voz narradora y lector. Son los casos en los que adopta una focalización externa de información limitada tendente al yo testigo y ya ejemplificados anteriormente.

Como venimos advirtiendo, la acción de la aventura tiene una cierta importancia en esta obra pero, siendo acciones “cotidianas” que entran dentro de un orden “realista”, cobra una especial relevancia la aventura interior o desplazamiento psíquico de las heroínas. De este modo, y como ya hemos analizado, la voz narradora heterodiegética oscila ambivalente desde una focalización exterior a la interna variable. Anteriormente ya hemos ejemplificado la focalización interna variable de información limitada a la percepción del personaje, como modo de generar suspense y crear una sensación de complicidad y descubrimiento al unísono y en el momento de la acción entre voz narradora-personaje-lector, fusionando perspectivas e identificándolos, con el grado de sospecha homodiegética que esta estrategia supone.

Por otro lado, la voz narradora heterodiegética, en su necesidad de identidad con los personajes ficcionales que relata, adopta palabras que ellos utilizan: “Pero Beth, aunque suspiraba por el piano de cola, no había logrado reunir el coraje suficiente para ir a la mansión feliz, como la llamaba Meg.” (May Alcott, 2010: 79)

Otra de las características en las que se percibe una pérdida de control sobre el discurso narrativo y una distribución de jerarquías viene reflejada por la multitud de diálogos que

aparecen en esta obra. El discurso restituído permite conocer a los personajes de manera directa y, en ocasiones, aproximarse a la técnica del escucha o interlocutor así como adoptar la forma de relatos metadieéticos, siendo esta obra un texto polimodal o coral y varios los personajes que alcanzan importancia como instancia narrativa, llegando incluso a transferirle a la señora March, a partir de este recurso, gran parte del comentario didáctico.

En el caso que nos ocupa, lo hemos mencionado, nos encontramos con un texto coral que, en coherencia, multiplica a sus héroes. Las heroínas principales: Meg, Jo, Beth y Amy conforman un colectivo, una unidad familiar donde la comunidad, por tanto, cobra relevante importancia, subrayándose esta idea en el hecho de la aventura común, el deseo de reencuentro con el padre, la supervivencia y el cuidado mutuo hasta su llegada. Una aventura de índole, en cierto modo, externo, “cotidiano” y casi “vulgar”, en absoluto extraordinario. En esta aventura de supervivencia cotidiana se requiere aunar esfuerzos para sacar adelante la colectividad y todas ellas son, además de heroínas, ayudantes entre sí. Sin embargo, en esta aventura común y en este héroe colectivo existe también una cierta importancia de la individualidad, lo estamos analizando, una aventura más bien de desplazamiento interior y de índole personal que se manifiesta en sus particulares “cargas” y obstáculos para alcanzar una transcendencia individual y el reconocimiento paterno, recordamos el consejo de la madre ofrecido a sus hijas en el inicio de la obra: “Ahora, mis pequeñas peregrinas, imaginad que hay que ponerse en marcha, pero no jugando, sino en la realidad, y a ver lo lejos que podéis llegar de aquí a la vuelta de vuestro padre” (May Alcott, 2010: 22). La madre se convierte en la ayudante modélica por excelencia, la mentora que guía a sus hijas por el camino correcto hacia la transcendencia, aunque ella también se conforme, en cierta medida, en heroína, dado que los accidentes fuera de su control la llevan a atravesar diferentes ordalías, aunque su ambivalencia a este respecto no es tan considerable como el papel actante ayudante-héroe del señor Laurence y su nieto Laurie o el de la tía March, una ayudante-heroína que también se torna ambigua como ayudante-agresor. Existe en esta obra, como estamos analizando, una multiplicación de heroínas que distribuyen jerarquías sobre el papel protagónico, así como una multiplicación de ayudantes que arrojan una pluralidad de perspectivas y una ambivalencia entre ayudantes-heroínas, sobre todo la relacionada entre las cuatro hermanas, o incluso extensible al señor

Laurence, Laurie y la tía March que debilitan una autoridad categórica, aunque no tan perceptible en el caso del señor y la señora March.

4 *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género*

La confrontación yo/mundo se encuentra provocada por el concepto de “prestigio social” del contexto social que habitan estas heroínas, que las oprime y dificulta su transcendencia. Un “prestigio social” basado en sistemas de oposición impermeable binaria rico/pobre y hombre/mujer, jerarquizada la primera en detrimento de la segunda y, por tanto, su confrontación yo/mundo referida a la limitación de su género es explícita, siendo ellas pobres y mujeres. Especialmente relevantes a este respecto resultan las heroínas Meg y Jo.

El dinero se convierte en autorreferencia textual obsesiva a lo largo de la novela y de hecho, recordando las palabras de Jo que erigen a su padre en héroe, hacen referencia a la lucha por una ideología que reprueba la diferencias entre ricos y pobres. Por otro lado, lo advertimos, la independencia económica de la mujer en el siglo XIX, proviniendo de un hogar modesto, solo podía alcanzarse, retomando palabras de Meg, a través de una herencia o de la dependencia matrimonial. Virginia Woolf, en su obra *Una habitación propia*, reflexiona sobre este asunto: ella heredó.

Mi tía, Mary Beton –dejadme que os lo cuente–, murió de una caída de caballo un día que salió a tomar el aire en Bombay. La noticia de mi herencia me llegó una noche, más o menos al mismo tiempo que se aprobaba una ley que les concedía el voto a las mujeres. [...] De las dos cosas –el voto y el dinero–, el dinero, lo confieso, me pareció de mucho lo más importante. Hasta entonces me había ganado la vida mendigando trabajillos en los periódicos, informando sobre una exposición de asnos o una boda; había ganado algunas libras escribiendo sobres, leyendo a ratos para viejas señoras, haciendo flores artificiales, enseñando el alfabeto a niños pequeños en un *Kindergarten*. Éstas eran las principales ocupaciones permitidas a las mujeres antes de 1918. No necesito, creo, describir en detalle la dureza de esta clase de trabajo, pues quizá conozcáis a mujeres que lo han hecho, ni la dificultad de vivir del dinero así ganado, pues quizá lo hayáis intentado.” (Woolf, 2001: 52-53)

Las mujeres de familia modesta se encontraban abocadas, por tanto, a un trabajo esclavo que las mantenía recluidas en la modestia y condenadas, en círculo vicioso, a continuar en la esclavitud.

El acceso de la mujer a la esfera pública y a trabajos dignos que le permitan una independencia económica se convierte, por tanto, para muchas intelectuales feministas en un objetivo base para la emancipación de la mujer y sobre este punto, Simone de Beauvoir también reflexiona acerca de los bajos salarios de la mujer que la condenan a la pobreza o a un matrimonio por conveniencia:

Es normal que, al no recibir a cambio de su trabajo los beneficios morales y sociales que tendrían derecho a esperar, sufran sin entusiasmo sus limitaciones. Es comprensible también que la modista, la empleada, la secretaria no quieran renunciar a las ventajas del apoyo masculino. Ya he dicho que la existencia de una casta privilegiada a la que le está permitido sumarse simplemente entregando su cuerpo es para la mujer joven una tentación casi irresistible; está obligada a usar sus encantos porque sus salarios son mínimos, mientras que el nivel de vida que la sociedad exige de ella es muy elevado; si se contenta con lo que gana, sólo será una paria: mal instalada, mal vestida, se le negarán todas las distracciones e incluso el amor.” (de Beauvoir, 2001: 494-495)

En el caso tanto de Meg como Jo, su transcendencia individual de índole espiritual se encuentra obstaculizada por el concepto de “prestigio social” del contexto que habitan vinculado a la posesión de bienes materiales, un “prestigio social” que difícilmente pueden llegar a alcanzar siendo ellas seres humanos pertenecientes al concepto binario impermeable “pobre” y, lo recordamos, la transcendencia del héroe solo se entiende como definitiva cuando alcanza el reconocimiento dentro de su sociedad. La obra, de manera obsesiva en una constante autorreferencia textual, pretende liberar y permeabilizar la oposición binaria arrojando un comentario didáctico vinculado a la dignificación del trabajo físico o manual: el trabajo del obrero, así como a relativizar la importancia económica como vía de acceso a la transcendencia y la felicidad individual. En el caso que nos ocupa, lo hemos señalado, la dificultad de estas heroínas de llegar a un reconocimiento social, al “prestigio social” de índole material o económica es doble y su esfuerzo mayor, dado que no solo pertenecen a la oposición impermeable binaria y jerarquizada “pobre” sino también a la relativa al género “mujer”.

La “carga” de Meg reside de manera directa en su tendencia al lujo, los placeres y su deseo de disfrutar que chocan con los recursos reales de los que dispone y, de manera indirecta con su condición de mujer que, como única vía posible de escape le ofrece acceso a un matrimonio por conveniencia. “La entrega de su cuerpo”, adoptando las palabras de Simone de Beauvoir anteriormente citadas, se convierte para Meg en “una

tentación casi irresistible”, pero gracias a los consejos de su madre y a la perspectiva aperturista de su hermana Jo, resiste a esta tentación casándose por amor y no por conveniencia con el señor Brooke, un joven pobre. En todo caso, el texto parece querer recompensar este mérito de Meg siendo el señor Brooke, protegido por el señor Laurence, advirtámoslo, un anciano perteneciente al primer concepto del sistema binario: “rico”, regalándole una casa y ofreciéndole un salario digno como administrador de sus rentas, permeabilizando de este modo, el señor Laurence, mentor del señor Brooke, el sistema binario y abriendo posibilidades de fugas dentro de la “realidad” habitada por estas jóvenes, ayudando a la transformación de esa realidad y de esa sociedad. En todo caso, advertimos que aunque Meg logre su ansiada transcendencia como heroína alcanzando el “prestigio social” de su colectividad, esta transcendencia no deja de ser dependiente de una figura masculina, tanto por ser el señor Laurence un hombre representante del “prestigio social” que comparte con el señor Brooke, como por ser el señor Brooke el marido de Meg. Una heroína por tanto y en alguna medida, pasiva.

La “carga” de Jo reside de manera directa en su condición de mujer, y a la inversa que su hermana, de manera indirecta por su condición de obrera. Son varias las ocasiones, en autorreferencia textual, que ella misma muestra su tendencia a conductas varoniles y también varias las ocasiones que el texto, en autorreferencia textual, refleja un carácter y un comportamiento independiente vinculado y solo permitido al género masculino. Su transcendencia radica directamente en su deseo de alcanzar la esfera pública vedada a la mujer y lograr la independencia por méritos propios: “hacer algo heroico” y “que no se olvidase tras mi muerte”, utilizando sus propias palabras ya citadas anteriormente. El apoyo de su familia a este respecto y el de su amigo Laurie, así como el de su padre, advirtámoslo, estos dos últimos personajes dos seres pertenecientes al primer concepto del sistema binario “hombre” que reconocen las aptitudes de una “mujer” y le alientan a la transcendencia individual abriendo, ellos también, posibilidades de fuga dentro de la “realidad” habitada por estas jóvenes, ayudando a la transformación de esa realidad y de esa sociedad. La transcendencia alcanzada por Jo es una transcendencia lograda de manera activa y por mérito propios, sin la dependencia de un hombre, lo estamos analizando, a través de una palabra que le permite una profesión digna como escritora y,

por tanto, la libera de la pobreza así como de un matrimonio por conveniencia, otorgándole el “prestigio social” de manera independiente y por méritos propios.

En este sentido, Jo sería una heroína más independiente e individual que Meg, más alejada de los condicionamientos sociales.

Sin embargo, en las cuatro hermanas, también en Jo existe más allá del reconocimiento colectivo proyectado en el “prestigio social”, una fuerte dependencia emocional de cada una de ellas con respecto al reconocimiento paterno, explícitamente manifestado en la evaluación positiva que el señor March realiza en su regreso al hogar. Proyección simbólica del concepto reconciliación con el padre y extensible a una reconciliación, de fuerte necesidad afectiva, dentro de la sociedad patriarcal de la que provienen y a la que pertenecen.

En el caso que nos ocupa, la primera llamada a la aventura viene condicionada explícitamente por los progenitores, de relevante importancia la autoridad paterna más que materna, aunque tampoco exenta de valor. El “demiurgo” que se erige como impulsor a la aventura es el padre, ausentándose del hogar en su lucha por sus ideales de igualdad y una autoridad como ayudante alcanzada por su regreso a casa como “héroe” y habiendo adquirido un conocimiento superior al de sus hijas, habitando tierras extrañas y de amenaza mortal en una lucha ideológica vetada a las mujeres y saliendo victorioso, sin perder de vista la circunstancia de que el señor March sea un hombre, lo que ya le confiere, dentro de sociedades patriarcales, una autoridad superior a la mujer. Advertimos que el peregrinar de estas niñas y su fuerza impulsora para superar sus “cargas” viene motivado por el recuerdo del padre y sus deseos de evolucionar positivamente para alcanzar el reconocimiento paterno en su regreso. En todo caso, y como autorreferencia textual que subraya la importancia de este hecho, será la señora March, la figura materna, la que guarde el recuerdo del padre y, con las continuas alusiones a su marido, mantenga vivo el impulso de sus hijas hacia una aventura de perfeccionamiento espiritual motivada por el ejemplo y la memoria del padre.

Observamos, por tanto, el condicionamiento paterno como fundamental en la adquisición de conciencia de estas niñas, con especial relevancia de la autoridad proyectada en una figura masculina.

La accidentalidad como demiurgo en esta obra, es tratada tan solo de manera tangencial, la pérdida de bienes y la caída en la pobreza sería una circunstancia accidental, pero nuevamente condicionada férreamente por el padre que “perdió sus bienes intentando ayudar a un amigo en apuros.” (May Alcott, 2010: 54)

En *Mujercitas*, la orfandad referida a estas cuatro heroínas no es explícita, aunque sí existe una ausencia del padre y una angustia provocada por la amenaza de orfandad paterna que envuelve el relato, permitiéndoles el discurso narrativo experimentar la emoción de angustia como modo de encontrar una conciencia propia, aunque se desdramatice esta tensión a partir de la resolución feliz del conflicto.

El espejo de las tres generaciones no se encuentra reflejado de manera nítida, aunque sí comienza a ser incipiente en esta obra.

La anciana tía March no es la abuela materna de las niñas, sin embargo será un tipo de “abuela adoptiva”, dado que mantiene relación filial con ellas, siendo la tía del señor March y tía abuela de nuestras heroínas.

Ella representa los orígenes de esplendor económico de los que esta familia proviene y es la guardiana de una memoria y tradición basada en clases sociales y en el concepto de “prestigio social” ya señalado. A la tía March podrían atribuírsele características ambivalentes entre ayudante-agresora bajo esta perspectiva y, sin duda, aparece como “figura negativa”.

La tía March ayuda económicamente a sus sobrinas-nietas, contratando a Jo como su señorita de compañía y su lectora; también ayuda a Amy, protegiéndola en su casa y alejándola de la amenaza de riesgo mortal que supone el que la niña permanezca en contacto con Beth y la posibilidad de contagio de escarlatina, incluso llega a convertirse en donante de objetos, si no mágicos, al menos de valor económico, regalándole a Amy uno de sus anillos. El cariño que la tía March siente por estas cuatro heroínas es reflejado de manera explícita por el discurso narrativo: “en el fondo de su corazón sentía cierta debilidad por sus sobrinas.” (May Alcott, 2010: 237)

Sin embargo, su carácter retrógrado la lleva a obsesionarse por las normas y como guardiana del “prestigio social” representa un obstáculo opresor para la transcendencia

individual de estas cuatro heroínas, convirtiéndose de este modo, en una ayudante-agresora:

acosaba a Amy con sus múltiples reglas, órdenes, con sus modales duros y sus interminables discursos. [...] Decidió encargarse de Amy y educarla como la habían educado a ella hacía sesenta años..., un procedimiento que acongojó el espíritu de Amy y la hizo sentirse como una mosca atrapada en una rígida tela de araña.” (May Alcott, 2010: 237)

Una autoridad basada en un “prestigio social” económico con el que tienta a Meg a realizar un matrimonio por conveniencia y vender su cuerpo: “sé razonable y sigue mis consejos. Te lo digo de corazón; no quiero que destroces toda tu vida cometiendo un error así al principio. Debes hacer una buena boda y ayudar a tu familia; es una obligación que no debes olvidar.” (May Alcott, 2010: 285) Ante la negativa de Meg y su obstinación por casarse con el hombre que ama, aunque sea pobre, la heroína se desvía y se enfrenta a la autoridad tradicional y convencionalmente establecida y la tía March utiliza el miedo como modo de persuasión. “No olvidemos que el poder, es decir, la capacidad del poderoso para conseguir que alguien se someta a su voluntad, se sustenta en tres capacidades: conceder premios, infligir castigos y cambiar las creencias de sus súbditos.” (Marina, 2007: 44). En el caso que nos ocupa, la tía March hace uso de la amenaza o, más concretamente, la suspensión de la recompensa, advirtiendo a toda la familia de que si permiten el matrimonio de Meg con el señor Brooke, un hombre pobre, los desheredará a todos. “La suspensión de una recompensa es un modo de castigo, pero que permite otras estrategias distintas. Aparece en todas las relaciones adictivas. [...] Esta conducta intimidatoria facilita relaciones complicadas y destructivas.” (Marina, 2007: 47)

Una falsa autoridad, por tanto, la representada por tía March y su “prestigio social” que no viene avalada por el reconocimiento de que el otro posee un saber mayor, sino sustentada por el miedo. Es así como el discurso narrativo de *Mujercitas* se aleja y desacredita una autoridad basada en el concepto de “prestigio social” ya señalado, subrayado por el hecho de que esta ayudante-agresora, que basa su autoridad en el terror, se encuentra sola y sin el reconocimiento afectivo de su colectividad más inmediata, su familia, siendo por tanto una falsa e inconclusa heroína, definiéndola la propia madre en uno de sus relatos metadieгéticos, dentro de sus parábolas, del

siguiente modo, recordémoslo: “cierta anciana irritable y débil, que no podía disfrutar de las comodidades que la rodeaban”.

La angustia que este tipo de tradición represora pudiera causar en el lector, basada en un “prestigio social” determinado, se encuentra desdramatizada por la desacreditación señalada, así como el uso de una risa liberadora que se encuentra proyectado en Polly, el loro que la tía March posee.

–¿Qué sabéis de vuestra madre? –preguntó ásperamente la anciana.
–Papá está mucho mejor –repuso Jo intentando mantenerse tranquila.
–¿Ah, sí? Bueno, no durará mucho, supongo. March nunca tuvo aguante –fue la alentadora contestación.
–¡Ja, ja! No digas morir. Toma rapé. ¡Adiós, adiós! –berreó Polly, bailando en su percha y picoteando el gorro de la vieja dama porque Laurie le estaba pinchando por detrás.
–¡Contén esa lengua, pajarraco irrespetuoso! Y tú, Jo, será mejor que te vayas ya. No es apropiado que andes por ahí tan tarde con un chico tan casquivano como...
–¡Contén esa lengua, pajarraco irrespetuoso! –aulló Polly, que, de un brinco, se tiró a la silla y se puso a perseguir al “chico casquivano” con intención de picotearle; este, por su parte, estaba muerto de risa por la última intervención del loro. (May Alcott, 2010: 227)

En el ejemplo citado nos encontramos en un momento de la obra en el que el señor March ha caído enfermo en las tierras del combate y la señora March ha viajado al lugar del conflicto para cuidar de su esposo. Beth, durante la ausencia de sus padres se ha infectado de escarlatina y, en esta escena citada, Jo y Laurie acompañan a Amy a casa de la tía March para que se quede con ella y alejarla del peligro de contagio. El discurso narrativo muestra el carácter agrio y desagradable de la anciana, así como una ridiculización de la misma a partir de la actitud de Polly y las palabras usadas por el loro, adaptación del propio discurso de la tía March, un discurso sin sentido, como el propio discurso de la autoridad que ella representa. A través de estrategias próximas al absurdo y al uso de unas palabras que, como en el monólogo interior, fluyen de la “conciencia” de este loro de manera incoherente, el texto alcanza un distanciamiento humorístico que provoca esa risa liberadora, también explícitamente manifestada a partir del significado directo de la palabra: “estaba muerto de risa”.

La señora March es la madre biológica de las niñas y ella es la guardiana de una memoria y tradición anterior a la cultura y las leyes humanas, protegiendo una memoria ulterior y de carácter divino: un “prestigio espiritual” que aproxima el conocimiento, en

un proceso de regresión, a un conocimiento de índole sagrada y, por tanto, de mayor valor al “prestigio social” vinculado a leyes humanas y ella, como ayudante, es una mentora ideal y su autoridad se encuentra basada en el afecto mutuo entre madre e hijas, subrayando el discurso narrativo, de este modo, este tipo de autoridad y conocimiento superior al de la tía March. En todo caso, advertimos desde una perspectiva contemporánea, que este “prestigio espiritual” tiene un nombre concreto y su ley se encuentra recogida en las Sagradas Escrituras, lo que a pesar de significar un inicio de apertura a la transcendencia individual, esta se encuentra todavía supeditada a la voluntad divina y rechaza otro tipo de “prestigio espiritual” y otro tipo de individualidades que no se adapten a estos criterios. Un Dios, en todo caso, el que ella defiende, patriarcal y Él también hombre: “Hija, las penas y tentaciones de tu vida empiezan ahora, y quizá sean muchas, pero podrás superarlas si aprendes a sentir la fuerza y la ternura de tu Padre Celestial como sientes la de tu padre terreno” (May Alcott, 2010: 106). La señora March establece relaciones con el “Padre Celestial” y “padre terreno”, es decir, con el hombre real y ella coherente con un tipo de autoridad que protege una memoria ulterior y de carácter espiritual, íntimamente unida, lo hemos analizado, a la memoria de su esposo, al padre terreno, al hombre real. Su transcendencia, de este modo, todavía se encuentra dependiente del Dios Hombre y del hombre real, aunque en su caso, esta dependencia no se halle vinculada a un concepto de autoridad falsa basado en el temor, sino en un concepto de autoridad más auténtica basado en el afecto, y que acepta esta autoridad de índole patriarcal, porque reconoce tanto en el Hombre como en “su” hombre, un conocimiento superior. En todo caso, y sin duda, su constante autorreferencia textual a un comentario didáctico que dignifica el trabajo del obrero, así como su negativa a concederle al patrimonio económico la única vía posible de alcanzar la felicidad y, por tanto, la transcendencia, no deja de atentar contra la realidad que habita, construida por leyes humanas vinculadas a la segregación, desligándose de este modo, aunque todavía tímidamente, de la repetición siniestra y abriendo grietas y posibilidades de fuga en sociedades basadas en opuestos binarios y jerarquizados, planteando una reevaluación del concepto “prestigio social”.

En el caso de *Mujercitas*, el concepto de reencuentro de los amantes es autorreferencia textual constante a partir del argumento sobre el que versan diferentes obras literarias a

las que el texto alude, así como explícitamente representado por las ordalías que deben sufrir tanto la señora como el señor March antes del reencuentro.

El concepto de reconciliación con el padre, lo hemos analizado, resulta de absoluta relevancia para la transcendencia definitiva de estas heroínas que necesitan del reconocimiento de su padre y de su evaluación positiva, observándose, por todo lo analizado, un universo ficcional manifiestamente patriarcal.

Por otro lado, *Mujercitas* es un texto en el que aunque no llegue a desarrollarse una fusión entre los conceptos reencuentro de los amantes separados y reconciliación con el padre, con la nitidez de otras obras contemporáneas ya analizadas: *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, el hecho de reflejarlos, aunque separadamente, en un mismo discurso narrativo ya abre, aunque tímidamente, a una posibilidad de ensayo y a un aprendizaje de gestión de impulsos eróticos en la que se apuntan posibles obstáculos o angustias relativas al complejo de Edipo.

En *Mujercitas* el ser huidizo por excelencia se encuentra proyectado en el señor March. El discurso narrativo envuelve a este personaje en “deseo de encuentro” desde el comienzo de la historia, aunque su aparición como personaje se dilatará hasta el final con la intención de ofrecerle un carácter secreto y generar misterio. En esa aventura solitaria que ni el lector, ni su familia ni la propia voz narradora es capaz de alcanzar, se le erige como héroe de ciertas connotaciones épicas, enfrentándose a la lucha ideológica en absoluta soledad, sin ni siquiera testigos, venciendo y regresando con un saber desconocido para el resto. Una figura masculina de características “normalizadas” que adquirirá, si no connotaciones mágicas, al menos sí connotaciones épicas.

Heidi

Heidi fue escrita por la autora suiza Johanna Spyri y publicada por primera vez en el año 1880. Una obra adaptada tanto al cine como a series de televisión entre las cuales, posiblemente, la de mayor difusión mundial sea la primera versión de dibujos animados japonesa producida en 1974 y que llegó a España un año más tarde.

Son varias las características que vinculan a esta obra con una novela de formación o *Bildungsroman*, como así lo reflejan los estudios de Isabel Hernández en los que la investigadora analiza lo que ella considera una emulación en el título original de esta obra: *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (*Los años de aprendizaje y peregrinación de Heidi*), a aquellas obras de Johann Wolfgang von Goethe que mejor han encarnado el espíritu alemán del *Bildungsroman*: “los conocidos *Wilhem Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, 1795) y *Wilhem Meisters Wanderjahre* (*Los años de peregrinación de Guillermo Meister*, 1821)” (Hernández, 2000: 69). En todo caso, y al margen de esta emulación de títulos que encontramos en esta novela, lo cierto es que, como analizaremos, *Heidi* trata de la formación de una niña: Primero, en contacto con la Naturaleza, Heidi parece descubrir su origen animal, anterior a la civilización humana, y a partir de la observación y la experiencia aprenderá a subsistir dentro de ese orden alejado de la sociedad; la segunda etapa de aprendizaje de Heidi se encuentra vinculada a un conocimiento de índole socio-cultural donde la adquisición de la competencia lectora se convertirá en un aprendizaje indispensable para su transcendencia como heroína, relacionándose a partir de este rasgo con el *Künstlerroman* como característica compartida.

1 La memoria

La autorreferencia textual acerca de la importancia de la competencia lectora y de la dificultad que Pedro, el niño cabrero de las montañas amigo de Heidi, y ella misma muestran en la adquisición de esta competencia es constante. Cuando Heidi abandona las montañas suizas en dirección a Frankfurt para ejercer o “trabajar” en la ciudad como “señorita de compañía” de Clara Sesemann, una niña rica y paralítica, Heidi, en su nuevo contexto, se siente incapaz de aprender el abecedario, sin embargo, la abuela de

Clara, la señora Sesemann, se muestra escéptica ante esta incapacidad, ofreciéndole su confianza.

–¿Qué quieres decir, Heidi? ¿Qué es lo que no se puede aprender?

–No se puede aprender a leer, es demasiado difícil.

–¡No me digas! ¿De dónde sacas tú eso?

–Me lo ha dicho Pedro y él lo sabe muy bien. Siempre tiene que empezar de nuevo y jamás podrá aprender, es demasiado difícil.

–¡Vaya un muchacho original ese Pedro! Pero, fíjate Heidi, no se debe creer todo lo que Pedro, u otros como él, puedan decir. Es preciso que uno mismo lo compruebe. Estoy segura de que tú no has escuchado al señor profesor con la debida atención y que no has mirado bien las letras.

–No sirve de nada –dijo Heidi con expresión de absoluta resignación.

–Heidi –continuó la abuela–, escucha bien lo que voy a decirte: si aún no has aprendido a leer, es porque has creído lo que dijo Pedro, pero yo te aseguro que puedes hacerlo en muy poco tiempo, como la mayor parte de los niños que son como tú y no como Pedro. (Spyri, 2012: 146)

Uno de los obstáculos al que Heidi se enfrenta en la adquisición de este conocimiento, parece derivado de la falta de sentido significativo para ella; y la abuela de Clara le regalará a Heidi un libro con imágenes, que activando la memoria de la niña protagonista, le recuerdan al lugar del que proviene y al que desea regresar.

Heidi compareció ante la abuela y abrió mucho los ojos al ver las magníficas ilustraciones de los grandes libros que ésta había traído. De pronto dio un grito; la anciana señora acaba de dar la vuelta a una hoja y la mirada de Heidi quedó fija sobre la nueva ilustración. Sus ojos se llenaron de lágrimas y la niña prorrumpió en amargo llanto. La abuela miró la imagen. Representaba una magnífica pradera verde donde pacían toda clase de animales; en medio de ellos el pastor, apoyado en un largo bastón, contemplaba su rebaño. Todo el cuadro parecía bañado por los reflejos dorados del sol que desaparecía en el horizonte.

La abuela cogió la mano de Heidi.

–Vamos, vamos, pequeña –le dijo afectuosamente–, no llores. Esta imagen te ha recordado sin duda algo familiar; pero, mira, con el dibujo hay una historia muy bonita y yo te la contaré esta noche. (Spyri, 2012: 144)

Será esta imagen la que active en Heidi la memoria de sus añoradas montañas y la que le llevará a la curiosidad y necesidad por leer esa historia con la que se siente identificada. “–¡Oh, si ya pudiera leer eso! –Todo llegará, tranquila, y si no me equivoco, no tardarás mucho.” (Spyri, 2012: 146)

Efectivamente, Heidi, y a partir de este impulso de carácter significativo, aprende a leer y, como el propio profesor le informa a la señora Sesemann acerca de los progresos de la niña protagonista, “de la noche a la mañana, y esto con una corrección que raras

veces se encuentra en los principiantes.” (Spyri, 2012: 150) La abuela de Clara, a partir del estilo directo, recurso a través del cual, habitualmente, le confiere el discurso narrativo a este personaje la transferencia del comentario didáctico, le contestará al profesor:

–Muchas cosas extraordinarias pasan en la vida –respondió la señora Sesemann sonriendo satisfecha–. Hay también con frecuencia felices coincidencias; el encuentro de dos hechos, como, por ejemplo, un nuevo afán en el discípulo y un nuevo método por parte del maestro; ambas cosas tienen indudablemente algo bueno, señor profesor.” (Spyri, 2012: 150-151)

En este comentario didáctico se aprecia un concepto de la educación altamente innovador relacionado, como ya hemos señalado, con el aprendizaje significativo y con una invitación a los educadores a innovar en sus métodos. Un comentario didáctico, hasta cierto punto, relacionado con teorías de la recepción literaria o la intertextualidad donde se entiende la lectura como un proceso donde la afectividad, la memoria y las experiencias previas del lector cobran alta relevancia.

La propia voz narradora heterodiegética confirma este comentario didáctico, relacionado con la experiencia lectora, como un modo de autodescubrimiento a partir de la identificación que el lector puede llegar a encontrar en los personajes de una historia.

Ahora que sabía leer, Heidi le leía a la abuela y eso le encantaba; cuanto más leía las historias, más se encariñaba con ellas, porque se identificaba de tal modo con los personajes y con todo lo que les sucedía, que se sentía estrechamente ligada a su suerte y gustaba de permanecer en su compañía. (Spyri, 2012: 154)

Como ya hemos mencionado, el discurso narrativo le transfiere con asiduidad el comentario didáctico a la señora Sesemann, dejando escuchar su voz de manera directa a partir de los diálogos que mantiene, especialmente con Heidi, de un alto grado de intimidad que podrían encontrarse relacionados con la técnica del escucha o interlocutor. La señora Sesemann, además de convertirse para Heidi en una ayudante que la guía en su proceso de adquisición de la competencia lectora, también será la que le descubra a un Dios cristiano. Heidi se siente prisionera en Frankfurt, añora sus montañas y desea regresar con su colectividad más inmediata, sin embargo guarda esta pena en secreto por no parecer ingrata, la señora Sesemann percibe la aflicción de la niña y, aunque desconoce la causa, la invita a orarle a su Dios.

–¿No has rogado nunca a Dios, Heidi? ¿No sabes lo que es una oración?
–Lo aprendí hace ya muchísimo tiempo con mi primera abuela, pero lo he olvidado.
–¿Ves, Heidi, por qué estás triste? Es que no tienes a nadie que te ayude. Piensa un poco el bien que te hará cuando tengas algo que te oprima y te atormente, y puedas ir a Dios y rogarle que te ayude. Porque él lo hace si nosotros se lo pedimos y así nos devuelve la felicidad.
(Spyri, 2012, 149)

La niña, siguiendo los consejos de la señora Sesemann, le ruega a Dios el regreso a su hogar, sin embargo ese regreso no llega a producirse y Heidi se siente decepcionada, olvidando sus oraciones “porque de nada me sirve; Dios no me ha escuchado.” (Spyri, 2012: 156) Sin embargo, la señora Sesemann, insiste en la necesidad de acercarse a Dios porque “las cosas no son tan simples [...] Dios es nuestro padre, un padre bueno que siempre sabe lo que nos conviene, aunque nosotros no lo sepamos” (Spyri, 2012: 155). Según la ideología de la señora Sesemann, el ser humano debe seguir siempre confiando en Dios, a pesar de que sus peticiones no sean cumplidas, porque Dios sabe lo que le conviene al ser humano mejor que él mismo. La señora Sesemann le pide a Heidi paciencia y fe, convirtiendo a Dios en una autoridad máxima que provee, dificultando de este modo, el discurso narrativo y a través de su comentario didáctico, la formación de una conciencia activa en el lector implícito que recibe un mensaje de aceptación y sometimiento con respecto a un destino que no le pertenece, la resolución de sus conflictos deben dejarse en manos de Dios y, si osa revelarse ante los designios divinos, Dios lo castigará con el olvido.

has de saber que, cuando nosotros nos portamos de esta manera y Dios ya no oye nuestra voz, él también nos olvida y nos deja solos. Y luego, cuando nos encontramos desgraciados y nos quejamos, nadie tiene piedad de nosotros, al contrario se nos dice: “Tú fuiste quien olvidaste a Dios, que era el único que podía ayudarte”. Di, ¿deseas que te suceda a ti lo mismo, Heidi?
(Spyri, 2012: 156)

En este comentario didáctico que el discurso narrativo le transfiere a la señora Sesemann, observamos una autoridad sustentada en la amenaza de soledad. Una falsa autoridad, recordando reflexiones de Gadamer, que no viene provocada por el reconocimiento en el otro sino por el temor y miedo al castigo.

Un comentario didáctico dirigido por el significado directo de la palabra, sin posibilidad de desvíos, y en el que el discurso narrativo incide en su importancia a partir de la autorreferencia textual, al final de la obra, donde Heidi, ya adquirido este conocimiento

como relevante para el despertar de su conciencia y ya de regreso en su hogar, se muestra de acuerdo con las ideas de la señora Sesemann, satisfecha de haber seguido sus consejos y dispuesta a mantenerlos:

¡Oh, cuánto agradezco a Dios que no cediera a mis ruegos y lamentos! Desde hoy no cesaré de orar, como me recomendó la abuela de Clara, para dar las gracias a Dios. Y si no hace en seguida lo que pida, pensaré: “Seguramente, como en Frankfurt, Dios ha decidido obrar de otro modo que resulte mejor para mí”. Rezaremos todos los días, ¿verdad, abuelo? No olvidaremos nunca a Dios, a fin de que él no nos olvide a nosotros. (Spyri, 2012: 210)

De este modo, *Heidi* es una obra que no sólo se encuentra próxima al *Künstlerroman* sino también al concepto de *Christian Bildungsroman* que el investigador Frederick Hale recoge en su artículo “The gospel of reconciliation and healing in the Alps: Johanna Spyri’s Heidi reconsidered” y que ya tuvimos ocasión de percibir, aunque de un modo algo menos explícito, en el análisis realizado sobre *Mujercitas*.

Esta inclinación de *Heidi* hacia el concepto de *Christian Bildungsroman* se encuentra subrayada por dos analepsis finales, en las que activándose la memoria compartida entre discurso narrativo y lector, convierten a la protagonista en una heroína plena gracias a la posibilidad que tiene de compartir sus “dones” o ese conocimiento adquirido con su colectividad más inmediata al regresar a las montañas de las que partió. Un conocimiento relacionado tanto con su competencia lectora como con su descubrimiento de un Dios cristiano.

La abuela de Pedro es ciega y muestra su interés por que su nieto aprenda el abecedario y pueda leerle un viejo libro de oraciones. En la parte final de la obra en la que Heidi regresa al hogar con el conocimiento adquirido en su viaje a Frankfurt, el discurso narrativo, a partir de la analepsis, y la inserción intertextual de oraciones, retoma esta referencia y la niña protagonista cumple el deseo de la abuela de Pedro, leyéndole esas oraciones, y provocando en la anciana ciega una transformación de rejuvenecimiento, y en un sentido simbólico, sacándola de las tinieblas y “haciéndose la luz en su corazón”.

Heidi se sintió henchida de felicidad al ver a la abuela de aquel modo: ahora ya no se le veían las arrugas y la expresión lastimera, sino que el júbilo se reflejaba en su rostro. Parecía mirar hacia lo alto, como si pudiera vislumbrar con nuevos ojos el bello jardín celeste. (Spyri, 2012: 208)

Observamos en este fragmento a Heidi convertida, en alguna medida y a través de esta lectura sagrada, en un instrumento o una intermediaria entre Dios y los hombres, capaz de obrar “milagros” y transformaciones en los miembros de su colectividad.

Este hecho es reflejado de un modo más nítido en la transformación que logra en su abuelo, un hombre que olvidó a Dios y Dios parece haberlo olvidado a él.

Al comienzo de la obra, y a través de un relato metadieético explicativo introducido por Dete, la tía de Heidi, se le presenta al lector implícito al Tío de la Montaña, el abuelo de Heidi, antes de su aparición como personaje contribuyendo, en gran medida, a envolverlo en misterio y convertirlo en un ser huidizo que analizaremos con más detalle a continuación y del que ahora nos interesa destacar su mala fama y su decisión de alejarse del pueblo, de la civilización y vivir solo en una cabaña de las montañas: “Desde entonces está allí, enemistado con Dios y con los hombres” (Spyri, 2012: 13). Esta idea de aislamiento del abuelo de Heidi, esta soledad provocada por su alejamiento de Dios y de los hombres es un autorreferente textual que supondrá la segunda analepsis de relevante importancia en lo que se refiere a vincular esta obra con un *Christian Bildungsroman*. Al final de la obra, Heidi le lee a su abuelo el libro con el que ella misma aprendió a leer, recordémoslo: conmovida por esa imagen que activó su memoria y la impulsó hacia la curiosidad por conocer el contenido de la historia. Es de este modo, y a partir de la inserción intertextual de un fragmento del Evangelio de San Lucas (San Lucas 15: 21), como el lector implícito puede realizar una asociación entre el hijo pródigo de las Sagradas Escrituras y el abuelo de Heidi.

Su padre, al verle, se compadeció de él y corrió a estrecharle entre sus brazos. El muchacho dijo: “He pecado contra el cielo y contra ti. No soy digno de que me llames hijo”. Pero el padre dijo a sus criados: “Traed las mejores ropas y vestidle con ellas. Ponedle un anillo en el dedo y unos buenos zapatos en los pies. Matad el carnero mejor cebado. Comamos y alegrémonos, pues mi hijo, que había muerto, ha vuelto a la vida; habíase perdido y lo hemos encontrado.” Y todos se regocijaron. (Spyri, 2012: 213)

La transformación que sufre el abuelo ante la lectura de su nieta es prácticamente inmediata, pronunciando las mismas palabras que el hijo pródigo de la parábola e identificándose definitivamente con él: “[...] enlazó sus manos e inclinando la cabeza dijo a media voz: –Padre, he pecado contra el cielo y contra ti. No soy digno de que me llames hijo. Y las lágrimas rodaron por las mejillas del anciano.” (Spyri, 2012: 214)

Es de este modo como nuevamente Heidi, y a través de la lectura sagrada, se convierte en un instrumento de Dios o una intermediaria entre Dios y los hombres capaz de lograr lo imposible: el que su abuelo vuelva a pisar la iglesia y el que acceda a vivir, durante el invierno, en el pueblo junto a sus viejas amistades, convirtiéndose Heidi, de este modo, en guía de su abuelo, el cual definitivamente alcanza el reconocimiento dentro de su colectividad: “Al fin, los habitantes de Dörfli tenían cada vez más la sensación de que ahora todos estaban reunidos para dar la bienvenida a un amigo que estuvo ausente mucho tiempo” (Spyri, 2012: 216). Vinculándose de este modo *Heidi* a una obra que, como el investigador Frederick Hale define “is above all else a *Christian Bildungsroman*” (Hale, 2006: 9).

Con respecto a la anagnórisis de la heroína y al despertar de su conciencia, se encontraría vinculada a un conocimiento secreto y de índole familiar proyectado en la figura de su abuelo que, a su vez, supone una alegoría de la Naturaleza y su dicotomía destructora-creadora.

En el segundo viaje iniciático que realiza Heidi a Frankfurt, adquiere la memoria de su cultura, y en ese segundo regreso a la casa paterna, o a la casa del abuelo se apreciaría un concepto de reconciliación con el padre en el que Heidi logra conciliar su naturaleza animal y humana, transfiriéndole el secreto, o el conocimiento de carácter secreto sobre la conciliación a su abuelo.

Retomando la figura del abuelo de Heidi como ser huidizo, la obra se abre con el comienzo del viaje iniciático de la niña protagonista hacia la aislada cabaña del Tío de la Montaña en plena Naturaleza. Heidi quedó huérfana de padre y madre con tan solo un año, momento en el cual su abuelo decide alejarse de Dios y de los hombres, recluyéndose en las montañas, y la niña protagonista queda a cargo de su abuela materna y de su tía Dete. Con apenas cinco años de edad, su abuela materna muere y, a pesar de que Dete promete a su madre seguir cuidando de la niña, incumple esta promesa y decide deshacerse de Heidi llevándola con su abuelo. Mircea Eliade nos informa de que en algunos ritos iniciáticos primitivos “se aísla a las mujeres en cabañas” (Eliade, 2007: 74), representando esta cabaña iniciática un valor simbólico vinculado a un *regressus ad uterum* y significando la muerte del novicio, “un regreso al estado embrionario.” (Eliade, 2007: 63) Para llegar a la choza o la cabaña, como

reflexiona Bachelard, se recorre un camino regresivo hacia lo primigenio donde el novicio parece desprenderse de todas las riquezas y de todo lo aprendido para restituir un estado primitivo que, en el caso que nos ocupa, viene subrayado por el hecho de que esa cabaña se encuentre aislada en las montañas y en plena Naturaleza, siendo la Naturaleza el espacio original del que procede la humanidad y que habitó antes de la civilización. “La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de *este mundo*. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto del refugio.” (Bachelard, 1965: 68) Y, efectivamente, en el caso de *Heidi*, el discurso narrativo parece subrayar esta idea de nacimiento y regresión hacia la “pobreza”, “desnudez” o inocencia primigenia reflejando a una niña que asciende la montaña con dificultad y acalorada por todas las pertenencias que lleva consigo, sobre su cuerpo:

La pequeña contaría unos cinco años; era difícil hacerse una idea de su figura ya que llevaba dos o tres vestidos, uno encima de otro y, tapándolo todo, un gran pañuelo de algodón rojo que la hacía parecer algo informe. Con sus gruesos zapatos provistos de clavos en las suelas, la acalorada niña avanzaba con dificultad. (Spyri, 2012: 7-8)

En el ejemplo citado podemos observar la calidez de un estado embrionario a partir del significado directo de la palabra “acalorada” y a partir del simbolismo evocado en ese pañuelo, lo observamos, de color rojo con las connotaciones ya señaladas que ese color representa tanto de emociones violentas como también sexuales y, por tanto, vinculadas a la gestación y la transformación. Esas prendas envuelven a la niña y le ofrecen una forma indefinida, “informe”, todavía imprecisa o por descubrir. Por otra parte, el trauma del nacimiento, la dificultad de la transformación y la angustia que provoca el cambio a una nueva vida, podemos hallarlo en el color rojo y en ese peso que sufre portando sobre ella todas sus “pertenencias” y obstaculizándole el camino hacia la nueva vida: “avanzaba con dificultad“. Finalmente, y ya muy cerca de casa de su abuelo y en plena Naturaleza, la niña se desprende de todas sus ropas y “se encontró en camiseta y enaguas, agitando sus brazos desnudos.” (Spyri: 2012, 17) Experimentando la sensación de libertad y asegurándole a su tía que todo aquello no le haría falta en su nueva vida: “– ¡Desgraciada –exclamó furiosa–. ¿Qué tienes en la cabeza? ¿Por qué te has quitado la ropa? ¿Qué significa esto? –No me hace falta –contestó la niña, que no parecía afligida por su conducta.” (Spyri: 2012: 17)

Toda esta atmósfera simbólica evocadora de un *regressus ad uterum* en ese reencuentro con su abuelo paterno, relacionado con un estado primigenio a la humanidad, contribuye a envolver en misterio al abuelo y se encuentra subrayado por ese relato metadieético explicativo de tía Dete con el que el discurso narrativo presenta al Tío de la Montaña antes de su aparición como personaje. Su propio mote, el Tío de la Montaña, vincula a esta figura, nuevamente, con la Naturaleza, lo salvaje, lo primitivo y lo indómito, un misterio no exento de sensación de riesgo acentuado por un relato metadieético que Dete cuenta a su amiga Barbel en secreto.

–Si estuviera segura de que luego no se había de saber en todo Prättigau, te podría contar unas cuantas cosas; mi madre y él eran del mismo pueblo.

–Vamos Dete, pero ¿qué te piensas? –respondió Barbel un poco ofendida–. La gente de Prättigau no es tan cotilla, y yo además, cuando es preciso, sé callarme. Cuéntamelo, verás que no tendrás que lamentarlo.

–Está bien, pero has de cumplir tu palabra –le advirtió Dete. (Spyri, 2012: 11)

Una sensación de riesgo subrayada por el mismo contenido de ese relato metadieético que regresa a un pasado del abuelo en el que se cuenta que el Tío de la Montaña fue un hombre rico, pero el juego y la bebida lo llevaron tanto a él como a su familia a la ruina y la pena acabó matando a sus padres. Es decir, en esta actitud por parte del abuelo de Heidi encontramos un “principio de placer” de carácter inmaduro, vinculado a lo animal, que retiene al abuelo en un estado infantil, dificultándole el acceso a su propia transcendencia, ganándose mala fama en el pueblo y llevándolo a abandonar su colectividad más inmediata, alistándose en el ejército y matando a un hombre en una pelea. Acciones que nuevamente vinculan al abuelo con una naturaleza humana primigenia de carácter animal, estancado en un principio de placer inmaduro que le dificulta la gestión de sus impulsos y vinculándolo a la figura del “depredador” o, por decirlo de otro modo, a la figura del lobo de Caperucita que ya aparecía en el tito Juan de *Veva y el Mar* o muy especialmente en el Mr. Woolf de *Caperucita en Manhattan*. La figura del abuelo como “depredador”, como posible figura agresora y amenaza de riesgo mortal, se encuentra subrayada por la opinión contraria que las gentes del pueblo, que temen al Tío de la Montaña, tienen acerca de que Dete deje en manos de ese hombre a una niña tan pequeña, con el peligro que esto puede suponer para Heidi:

De todas partes las mujeres se exclamaron: “Cómo has podido hacer semejante cosa?” “¡Pobrecita!” “¡Una niña indefensa!”. Y una y otra vez oía: “¡Pobre niña!”. Muy irritada, Dete huyó tan rápidamente como pudo, y se sintió aliviada cuando dejó de oírlas. No tenía la conciencia tranquila, ya que su madre antes de morir le había confiado a la pequeña. (Spyri, 2012: 22)

Observamos, por tanto, que esa reconciliación con el padre se erotiza, aunque tímidamente en el caso que nos ocupa y desde una perspectiva de asociación simbólica establecida entre el Tío de la Montaña y ese “depredador” próximo al lobo de Caperucita Roja y en el que, al final de la obra, en la particular anagnórisis de Heidi, descubriendo en su abuelo a un ser esencialmente bueno, capaz de amarla y cuidarla y ejerciendo en él la transformación como mediadora entre su abuelo, Dios y los hombres, Heidi exclamará: “—¡Abuelo, jamás has estado tan guapo como hoy!” (Spyri, 2012: 218) Por otro lado, esta particular anagnórisis que estamos analizando, tan vinculada a un proceso de regreso a lo primigenio y al instinto animal, encuentra subrayada su importancia a partir del misterio en el que se envuelve, acentuado por el hecho de que Barbel se refiera al tío de la Montaña como una leyenda de la que “corren toda clase de rumores” (Spyri, 2012: 10) y Dete confiese no poder confirmar la veracidad de su relato dado que todo lo narrado, ella no lo ha visto personalmente, sino que se lo han contado: “sólo tengo veintiséis años y él debe de tener sus setenta. Así que comprenderás que no le he conocido cuando era joven” (Spyri, 2012: 11), y como así demuestran las locuciones modalizantes referentes a la hipótesis que la voz intradiegetica de Dete introduce en su relato: “todo el mundo desconfiaba del viejo; se decía que había desertado del ejército, porque de lo contrario hubiera acabado mal: al parecer, había matado a un hombre, no en la guerra, sino en una pelea.” (Spyri, 2012: 12) Una voz narradora heterodiegetica con posibilidad y tendencia habitual de focalización cero, se mantiene al margen de estos rumores, sin ofrecer información adicional que confirme o desmienta las suposiciones, transfiriéndole la explicación del aislamiento del abuelo y del temor que despierta en las gentes del pueblo a lo voz intradiegetica de Dete, un personaje que se confiesa a sí mismo poco fiable como fuente de información y cuyo descrédito se encuentra subrayado por un discurso narrativo que incide en el hecho de que Dete miente y tiende a incumplir sus promesas como la de asegurar a su madre, en su lecho de muerte, que cuidaría de Heidi o la de garantizarle a su sobrina, con la

intención de manipularla y convencerla para viajar a Frankfurt, que podría regresar a las montañas en el momento que deseara.

Observamos, por tanto, que el particular proceso de anagnórisis de Heidi se encuentra vinculado a una adquisición de nuestra memoria animal inconsciente a través de la cual se produce una revelación de características positivas para el individuo, una memoria animal inconsciente o una Naturaleza representada alegóricamente, como ya hemos mencionado, en la figura del abuelo. Sin embargo, esta adquisición se torna, aunque imprescindible, insuficiente para un ser humano de naturaleza gregaria que necesita de la sociedad y de su reconocimiento. Es este el conocimiento, lo hemos señalado, que adquiere Heidi, conciliando su naturaleza animal y humana, transfiriéndoselo a su abuelo y produciéndose en él una transformación a partir de la conciliación y, por tanto, entre su individualidad y su colectividad; y alcanzando el reconocimiento en la misma. Un reconocimiento que se produce en la iglesia, cuando el anciano, y después de muchos años, decide asistir a misa acompañado por su nieta. La reconciliación con la colectividad posee en este caso, por tanto, una relación directa con la sacralidad y la reconciliación con el Dios que comparten los individuos de una comunidad. Como estamos analizando, el concepto de individualidad, en esta obra, vendría asociado a un primer estado del héroe, un estado primigenio, animal, natural, propio y necesario en el ser humano y, sin embargo, fase de un proceso evolutivo que se deberá superar para alcanzar la transcendencia conclusa del héroe.

Por otro lado, la identidad de Heidi parece confusa, como autorreferencia textual, en diferentes momentos, lo que colabora a subrayar la importancia de la memoria como constructora de conciencia.

El caso más explícito, por el significado directo que ofrece la palabra, resulta de la multiplicación de nombres que Heidi recibe cuando ingresa en casa de los Sesemann y la confusión que esto supone para ella. La señorita Rottenmeier considera que el nombre de Heidi no es cristiano, resolviendo llamarla con el nombre que se le dio en su bautismo: Adelaida, nombre que heredó de su madre. De esto modo, Heidi pasará a desdoblarse en dos identidades diferentes, la que siente como propia y en la que se reconoce y esa nueva identidad, la que la señorita Rottenmeier espera de ella, proyectada en el nombre de Adelaida, con la que no llega a identificarse y a la que

nunca llega a adaptarse: “Heidi se sentía un poco culpable porque seguía sin contestar cuando la llamaba Adelaida, pues aún no tenía presente que tal era su nombre” (Spyri, 2012: 142). Por otro lado, el servicio doméstico, y por orden de la señorita Rottenmeier, deberá dirigirse a Heidi como “señorita”: “Ya tengo tres nombres –dijo con un suspiro. (Spyri, 2012: 104)

Sin embargo, y a pesar de ser este hecho, guiado por el significado directo de la palabra, el más explícito en cuanto a lo que se refiere a la confusión de identidad de Heidi en su despertar a la conciencia, existe otro recurso que subraya esta circunstancia y en la que se introducen técnicas próximas al psicoanálisis y a la novela lírica de autoformación, que contribuyen a intensificar la sensación de transformación y fluctuación constante que alcanza el concepto de conciencia.

En el capítulo titulado “Fantasmas en la casa Sesemann”, podemos encontrar una escisión de identidad en Heidi y un cierto juego de espejos relacionado con estados fluctuantes del individuo entre la consciencia y la inconsciencia. En casa de los Sesemann, todas las mañanas y de manera incomprensible, aparece abierta la puerta de entrada y los habitantes de la casa comienzan a sospechar que los responsables de dicho acto sean los fantasmas.

Para Bardavío, siguiendo pautas del psicoanálisis, el feto en el útero materno recibe, ya antes de su nacimiento, la carga heredencial de la especie a partir de imágenes en un estado similar al sueño o la alucinación, es decir, el sujeto se encuentra integrado dentro del mundo de los objetos internos, sin intervención del mundo externo. “Un mundo irreal, fantástico, mágico, mucho más irreal, fantástico y mágico si restamos la parte de intervención en el soñar del mundo externo (el actual), un mundo que no existió en la fase intrauterina.” (Bardavío, 1988: 63) Es por esta razón que Bardavío encuentra, en los casos de extrasensorialismo, parapsicología y magia, una regresión al seno materno fruto de la angustia, del fracaso “del individuo en su adaptación al contacto con los objetos externos. La inadecuación consiguiente pone en movimiento el proceso regresivo que le conecta evasivamente al mecanismo mágico experimentado en el estadio prenatal. (Bardavío, 1988: 66) Y, siguiendo reflexiones freudianas concluye sobre “lo que en verdad son los fantasmas: figuras cristalizadas, objetivadas y, así, reales de nuestras propias angustias.” (Bardavío, 1988: 45)

El mismo significado directo de la palabra, nos lleva a ese estado regresivo sobre el que reflexiona Bardavío: “Fantasmas en la casa Sesemann” y una voz narradora heterodiegética con posibilidad de focalización cero adopta una inhabitual focalización de información limitada, interior variable en diversos personajes, sin ser capaz de ofrecerle al lector implícito mayor información que la extraída de la percepción de los mismos; en otras ocasiones desde una focalización exterior que la aproximan a una focalización tendente al yo testigo y que contribuyen a envolver en misterio la identidad de ese fantasma, a suscitar intriga en el lector implícito, incitarlo a la hipótesis y generar su complicidad, haciéndose ella misma presente a través de la inhabitual ausencia de su omniscencia y su posición de observadora. Esta estrategia se torna especialmente relevante en el fragmento del capítulo en el que el doctor Classen y el señor Sesemann deciden esperar la llegada del “fantasma” escondidos en una habitación contigua a la puerta de entrada.

–¡Pst! ¿No oyes nada, Sesemann?

Ambos escucharon atentamente. Oyeron, en efecto, muy claramente que alguien quitaba el cerrojo de la puerta, daba dos vueltas a la llave y abría. El señor Sesemann alargó la mano hacia el arma.

–¿No tendrás miedo? –preguntó el doctor, levantándose.

–Más vale ser prudente –susurró el señor Sesemann.

Con la mano izquierda levantó uno de los candelabros de tres bujías, con la derecha cogió la pistola y siguió al doctor Classen, que, precediéndole, llevaba también él, un candelabro y una pistola. Silenciosamente penetraron en el pasillo.

Un débil rayo de luna entraba por la puerta abierta y a su resplandor se recortaba una silueta blanca e inmóvil.

–¿Quién va? –gritó el doctor con una voz formidable, que levantó eco en el extremo opuesto del pasillo.

Los dos amigos, armados de candelabros y pistolas, avanzaron resueltamente hacia la figura blanca. Ésta se volvió y dio un ligero grito: ¡delante de ellos se hallaba Heidi, descalza y sólo cubierta con el camisón! (Spyri, 2012: 170-171)

En el ejemplo citado podemos observar una voz narradora heterodiegética cuya información limitada y posición de observadora o yo testigo, se encuentra subrayada a partir de una información acotada por la percepción inmediata y sensorial del oído: “oyeron, en efecto, muy claramente que alguien quitaba el cerrojo de la puerta”; la voz narradora dilata el momento de revelar la identidad del fantasma hasta, finalmente, generar la sensación de descubrimiento al unísono entre lector implícito, personajes y la voz narradora heterodiegética que, de manera inusitada, deja incluso escuchar sus

propias exclamaciones de asombro: “¡delante de ellos se hallaba Heidi, descalza y sólo cubierta con el camisón!”.

El hecho de que la identidad de este “fantasma” se encubra en el misterio, en alguna medida, es una estrategia que alcanza a la figura de Heidi como ser huidizo e inaprensible, subrayado por la característica de la escisión de identidad fluctuante entre “fantasma” y ser humano que se intensifica por el carácter involuntario de la acción de la niña protagonista la cual, reiteradamente cada noche, abre la puerta principal de la casa de los Sesemann, en sueños, sonámbula, como diagnostica el propio doctor: “tu pequeña protegida es sonámbula. No tiene en absoluto conciencia de que es ella el fantasma que ha abierto noche tras noche la puerta de entrada y sembrado el pánico en la casa.” (Spyri, 2012: 175)

Por un lado nos encontraríamos a esa Heidi inconsciente, nocturna y sonámbula que en una extrema regresión a un estado primigenio y fetal, el estado “alucinógeno” del mundo de los sueños, cristaliza sus fantasmas reprimidos, dándoles forma y liberándolos en un sueño obsesivo:

–Sí, todas las noches sueño lo mismo. Sueño que estoy en la cabaña de mi abuelo, que oigo el murmullo de los abetos y entonces pienso: “¡Qué preciosas deben de estar las estrellas en el cielo!” y corro en seguida a abrir la puerta de la cabaña y todo está tan bonito fuera. Pero cuando me despierto, sigo estando en Frankfurt. (Spyri, 2012: 173)

Y por otro lado hallamos, escindida, a esa Heidi consciente y diurna que reprime sus fantasmas, su angustia y su miedo por mandato de la señorita Rottenmeier, la cual le prohíbe llorar:

–¡Hem!... ¿No te duele nada? ¿La cabeza? ¿La espalda?
–No, nada. Sólo aquí siento una cosa que me pesa como si llevara una piedra. [...] Me oprime como cuando se tiene ganas de llorar.
–¡Ah! ¿Acaso lloras mucho cuando sientes eso?
–¡No, no! No se puede llorar, porque la señorita Rottenmeier lo ha prohibido. (Spyri, 2012: 173-174)

En este fragmento observamos cómo Heidi manifiesta síntomas próximos al estrés o la ansiedad; los psicoanalistas advierten que la represión de los impulsos, en ciertos grados, puede ocasionar alteraciones mentales que afectan a la salud como del mismo

modo lo advierte el doctor Classen, aconsejándole al señor Sesemann devolver a Heidi de regreso a su hogar:

[...] a esa niña la devora la nostalgia, lo que la enflaquece tanto, que parece un esqueleto y terminará siéndolo de verdad. Se impone ayuda urgente. Para curar el sonambulismo y su estado nervioso en general, no hay más que un remedio: llevarla lo más rápidamente a sus montañas, y para curar la nostalgia, el remedio es exactamente lo mismo, es decir: mañana ha de volver a su casa. ¡He aquí mi receta! (Spyri, 2012: 175)

En este fragmento observamos un riesgo de amenaza en la alteración mental sufrida por Heidi y en esa fluctuación irregular de su conciencia, una transformación en la que se aprecia un componente de elevado riesgo, intensificado un discurso narrativo que utiliza recursos de alto grado siniestro bajo concepto freudiano, relacionados con factores que transforman lo angustioso en siniestro, síntoma de represión y “condición necesaria para que lo primitivo pueda retornar como algo siniestro” (Freud, 1974: 2499): En primer lugar el animismo, caracterizado en esa pululación de espíritus humanos; en segundo lugar la repetición involuntaria o el retorno involuntario a un mismo lugar, como es el caso de Heidi que inconscientemente y cada noche, abre la puerta principal de la casa de los Sesemann; en tercer lugar se encuentra la repetición de lo semejante, como es el caso de la resonancia que provoca la voz del doctor Classen cuando en un fragmento ya citado, pregunta “¿Quién va?” levantando “eco en el extremo opuesto del pasillo” o en otro fragmento en el que la voz narradora heterodiegética explica cómo en la planta baja de la casa de los Sesemann, en una sala misteriosa, “cada paso despertaba ecos sonoros” (Spyri, 2012: 160)

La represión que Heidi sufre en casa de los Sesemann, lo estamos analizando, la lleva a una escisión de su identidad animal-humana o inconsciente-consciente, en todo caso una escisión angustiosa que también advertimos en la comparación que el discurso narrativo establece entre la Heidi previa a su viaje iniciático a Frankfurt como un pájaro libre: “Nada faltaba a su felicidad: vivía dichosa y alegre, como los pájaros en el bosque.” (Spyri, 2012: 53) y la Heidi, Adelaida o “señorita” de Frankfurt como pájaro enjaulado: “Como un pajarillo que se viera por primera vez encerrado en una bella jaula de oro y que volara de aquí para allá buscando la salida para lanzarse al aire libre. Heidi iba de una ventana a otra, intentando abrirlas.” (Spyri, 2012: 98)

En lo que respecta a los elementos intertextuales de regreso al origen literario podemos encontrar referentes, como ya hemos señalado, a un discurso sagrado definido y vinculado a un Dios cristiano y a los evangelios en la inserción intertextual de oraciones y parábolas bíblicas ya señaladas, reproducción fiel del texto original que dificulta en el lector implícito una revisión crítica o personal del mismo.

Los referentes intertextuales propios de la LIJ, pueden encontrarse connotados en ese “depredador” que remite al cuento de *Caperucita Roja* y, mucho más explícito, en el nombre que recibe una de las cabras de Heidi: Blancanieves.

También encontramos analogías con la novela de aventuras, a la que debe la importancia de la acción, aunque sin olvidar el rastreo de los procesos psicológicos de los personajes. La voz narradora es heterodiegética omnisciente y habitualmente capaz de penetrar en la psique de los personajes ficcionales, salvo ocasionales excepciones a las que ya nos hemos referido, como es el caso del pasado del abuelo de Heidi o la identidad de esos fantasmas que parecen pulular por la casa de los Sesemann y donde la voz narradora heterodiegética abandona su omnisciencia para tender a una focalización de información limitada o yo testigo con la que envolver en secreto a estos dos personajes y generar la intriga y complicidad con el lector implícito.

Siendo el discurso narrativo coherente con una voz narradora heterodiegética de control absoluto sobre el mundo ficcional que propone, suele elegir como estrategia habitual para reflejar los procesos psicológicos de sus personajes una focalización interna variable y un discurso narrativizado donde la voz heterodiegética se encuentra muy presente y es ella la que resume, explica y elige las palabras con las que reflejar el pensamiento y emociones de los personajes: “Heidi no se había sentido nunca tan dichosa como en aquel momento; absorbía los rayos dorados del sol, el aire fresco, el perfume de las flores y sólo tenía un deseo: poder permanecer allí siempre.” (Spyri, 2012: 39)

La voz narradora heterodiegética, y en una estrategia de función similar a la anteriormente citada, también suele reflejar los procesos psicológicos de sus personajes a partir de un discurso transpuesto que se acerca a las palabras o pensamientos de los personajes, pero sigue sin permitirles reproducirlas directamente, manteniendo el

control del discurso una voz narradora heterodiegética omnisciente de focalización interna variable que resume e interpreta las emociones de sus personajes. Son muchos los ejemplos que podríamos citar al respecto, escogemos el momento en el que la tía Dete pretende convencer a Heidi de viajar a Frankfurt y donde el discurso narrativo no nos permite “escuchar” de manera directa la voz de tía y sobrina.

Procuró tranquilizar a la pequeña, diciéndole que era necesario darse prisa para no llegar tarde y poder continuar el viaje al día siguiente sin falta. Añadió que cuando estuviese en Frankfurt, encontraría esa ciudad tan linda, que nunca más querría marcharse, pero que si, de todos modos, deseaba regresar, lo podría hacer en seguida y además podría comprar algún regalo para la abuela. Esto último agradó mucho a Heidi, y desde aquel momento ya no opuso ningún obstáculo al viaje, antes bien, apresuró el paso todo lo que pudo. (Spyri, 2012: 83)

Aunque lo cierto es que los diálogos también resultan una estrategia importante en esta obra, y es a través de este recurso como la voz narradora heterodiegética cede la palabra al personaje, aunque suele mantenerse presente introduciendo expresiones de matiz que guían la lectura: “–¡Cállate! –gritó el Tío con los ojos echando chispas–. ¡Llévatela y estropéala! Pero no me la traigas nunca más. No quiero verla con un sombrero de plumas en la cabeza, ni oírla hablar como tú hoy.” (Spyri, 2012: 80)

En ocasiones, aunque de manera algo menos habitual, estos diálogos reproducidos por el estilo directo, alcanzan una intimidad y confidencialidad que podrían asociarse a la técnica del escucha o interlocutor, especialmente los mantenidos entre la señora Sesemann y Heidi, ya señalados y ejemplificados, en los que a la primera se le transfiere el comentario didáctico y el mensaje que tanto la niña protagonista como el lector implícito deberán inferir, generando su complicidad con él en esa atmósfera de complicidad y afectividad.

En un último término, y como recurso mucho menos habitual para reflejar las emociones de los personajes, encontramos el discurso inmediato a partir de monólogos, aunque breves y de un grado solo relativo de subjetividad, que pueden alcanzar a diferentes personajes del universo ficcional que se propone y hacen desaparecer, aunque momentáneamente, a la voz narradora heterodiegética.

Durante aquella noche, el viento sopló con tanta fuerza, que las paredes de la cabaña temblaron y se oyó su gemido en la chimenea, y en los abetos se ensañó con tal violencia, que arrancó

algunas ramas. En plena noche, el abuelo se levantó, murmurando: “Seguramente tendrá miedo allí arriba”, y trepó por la escalera para ver qué hacia la pequeña. (Spyri, 2012: 33)

Los elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos, en referencia al monomito de Campbell, se encuentra duplicado en su estructura y parece, en esa duplicación, encontrarse un proceso evolutivo positivo bajo concepto modernista.

En primer lugar, el primer viaje iniciático de Heidi hacia la Naturaleza y, por tanto, hacia ese primer estado del ser humano, primigenio y animal, halla una cierta transgresión en sus fases de un modo muy similar al que utiliza el discurso narrativo de *Bella y Oscura* y que contribuye a subrayar la necesidad de reconciliación con el padre. Heidi inicia su viaje, regresando a la Naturaleza de la que es originaria el ser humano y regresando a un hogar paterno desconocido proyectado en la cabaña y en la figura de su abuelo; espacio de transformación asociado de manera muy estrecha a las “fantasías intrauterinas” en el que las emociones de placer y angustia son reflejadas a partir de una Naturaleza dual o dicotómica en la que se reflejan, de manera simbólica, tanto los impulsos eróticos como tanáticos, creadores y destructores propios de la vida y, por tanto, también propios de Heidi.

Esta Naturaleza dual y este *regressus ad uterum* también de emociones duales, lo estamos analizando, se encuentra simbólicamente reflejado a partir de la comparación que se establece entre dos cabañas, la del abuelo de Heidi y la de la abuela de Pedro: “No era aquella una cabaña grande y hermosa de montañés, como la del abuelo, sino una choza en la que todo era bajo y estrecho.” (Spyri, 2012: 60) La cabaña del abuelo resulta para Heidi un espacio-refugio y, sin embargo, la cabaña de la abuela de Pedro es un espacio-angustioso donde la amenaza de riesgo mortal se encuentra reflejada a partir del significado directo de la palabra y el miedo que siente la abuela de Pedro en la noche, bajo las inclemencias de fuerzas naturales que escapan a su control: “El viento entra aquí por todas partes, la casa está muy vieja, y de noche, cuando Brígida y Pedro duermen, tengo miedo de que se venga abajo y quedemos todos enterrados.” (Spyri, 2012: 61)

El segundo viaje iniciático de Heidi será hacia Frankfurt, hacia la civilización; y el conocimiento que adquirirá se encuentra en relación con normas de comportamiento social y una cultura humana en relación directa con un Dios cristiano, como ya hemos

señalado en nuestro análisis. Un *regressus ad uterum* a la memoria cultural de la humanidad y a sus leyes sociales también ambivalente o dicotómico entre espacio-refugio y espacio-angustioso.

La señora Sesemann, lo hemos analizado, será la representante y la ayudante que guía a Heidi en la adquisición de esa memoria cultural que la niña protagonista deberá adquirir en su viaje iniciático hacia su vida adulta y su formación, un espacio vinculado a emociones agradables, como se desprende del placer que Heidi experimenta una vez alcanzada la competencia lectora y una vez adquirida su fe en un Dios cristiano y acercándose, de este modo, la formación de Heidi a una educación de evolución progresiva dirigida hacia el perfeccionamiento de la manera que la entendió Rousseau ya en el siglo XVIII y muy unida a una idea de evolución modernista:

Nacemos débiles, tenemos necesidad de fuerza; nacemos desprovistos de todo, tenemos necesidad de asistencia; nacemos estúpidos, tenemos necesidad de juicio. Todo lo que nosotros no poseemos por nuestro nacimiento y de lo que tenemos gran necesidad al ser mayores, nos es dado por la educación. (Rousseau, 1990: 36)

De este modo, la Naturaleza resulta una alegoría de la “niñez” humana, una regresión a un estado primigenio e infantil que la humanidad deberá superar para alcanzar la cultura y la civilización y “el desarrollo humano puede entenderse como una progresión dirigida hacia el perfeccionamiento de lo que, en un principio, es imperfecto” (Cabo Aseguinolaza, 2001: 49). Por otro lado para el psicoanálisis de Jung, y en cierto modo coincidente con las reflexiones anteriormente citadas, en la alegoría del niño se encontraría representada “la naturaleza global de la totalidad humana” (Jung, 2004: 124), en el sentido de que el niño es un ser inicial anterior a la cultura humana, simboliza la naturaleza preconsciente o “el estado inconsciente de la más tierna infancia” (Jung, 2004: 123) y, al mismo tiempo, es un ser final o postconsciente, “una anticipación *per analogiam* más allá de la muerte.” (Jung, 2004: 124-125) El concepto de totalidad entendido por Jung es más joven que la conciencia, anterior a ella, prenatal; y también más vieja, posterior a la conciencia y *post mortem* con una consecuente emanación, en el estereotipo del niño, de condensación del tiempo: pasado, presente y futuro.

El proceso de concienciación no sólo viene constantemente acompañado, sino también con frecuencia dirigido, fomentado e interrumpido por procesos inconscientes. En el niño había vida psíquica antes de que hubiese consciencia. Y hasta el adulto sigue diciendo y haciendo cosas de las que no sabrá hasta más tarde –si es que llega a saberlo– lo que significan. (Jung, 2014: 124)

Siguiendo con el análisis de un *regressus ad uterum* a la memoria cultural de la humanidad y a sus leyes sociales, ambivalente entre espacio-refugio y espacio-angustioso, encontramos, ya lo hemos analizado, diferentes referentes por parte del discurso narrativo a la soledad y la angustia que habita Heidi en la casa de los Sesemann y que se vincularían no tanto a la adquisición de una memoria cultural como a unas leyes sociales de conductas que reprimen sus pulsiones.

Heidi manifiesta serias dificultades para adecuar el mundo de los objetos internos con el mundo de los objetos externos, se encuentra escindida; su percepción procedente de un medio natural, primigenio e indómito no se adapta a un universo invadido por normas sociales que transgrede involuntariamente y por ignorancia.

La figura represora por excelencia se encuentra representada en la ama de llaves de los Sesemann, la señorita Rottenmeier, una mujer que carga con incomprensibles normas de comportamiento a Heidi y cuya incapacidad de comprensión por parte de la niña protagonista, dirige el discurso narrativo a partir del significado directo de la palabra: “Después, se volvió hacia Heidi, la cual estaba de pie al lado del sillón de Clara y no entendía muy bien qué mal había hecho.” (Spyri, 2012: 121)

Esta citada incomprensión de Heidi acerca de qué es lo correcto o incorrecto dentro de unas normas sociales arbitrarias ajenas a su naturaleza y al contexto previo que habitó, vienen señaladas con posterioridad a una escena de carácter burlesco que remiten a la comedia de situación en la inserción intertextual de un fragmento con características de vodevil, por otra parte, y como ya hemos analizado anteriormente, la risa como recurso ya utilizado en la literatura folklórica, y muy especialmente en los cuentos de costumbres, con la intención de generar un distanciamiento humorístico que contiene una función liberadora y desacralizadora, incitando a la crítica y reevaluación de valores. Como en la comedia de situación, en este fragmento, dentro del espacio cerrado de la sala de estudio de Clara y Heidi, se dan una serie de sucesos caóticos y jocosos: Heidi, en su deseo de regreso a su hogar y añoranza por ver los valles, decide salir al

exterior de la casa de los Sesemann y subir al campanario desde el que confía poder observar la naturaleza. Un niño organillero se propone como guía de Heidi a cambio de dinero y el campanero la ayuda a alcanzar lo alto del campanario, aunque Heidi solo logre, decepcionada, la visión de “techos, torres y chimeneas” (Spyri, 2012: 108); sin embargo, el campanero le ofrece una camada de gatitos de la que es propietario, prometiéndole llevársela a casa de los Sesemann. Al día siguiente aparece el niño organillero en casa de los Sesemann, reclamando el dinero que le debe Heidi, aunque pregunte por Clara y ante las miradas de las niñas y el profesor comienza a tocar el organillo en la sala de estudio. La señorita Rottenmeier, extrañada por la procedencia de la música, decide entrar en la sala tropezando con una tortuga propiedad del desconocido niño organillero, con el consecuente disgusto de la señorita Rottenmeier y una escena en la que se la ridiculiza, a partir de este absurdo próximo a la comedia de situación y una “risa tabú” liberada en la parodia de una autoridad que siente un miedo irracional hacia los animales: “Sebastián, de pie detrás de la puerta, era presa de un ataque de risa al ver los brincos que daba el ama de llaves.” (Spyri, 2012: 118) El discurso narrativo reincide en esta técnica analizada como desdramatizadora de la angustia que Heidi experimenta ante esas normas sociales incomprensibles y arbitrarias, volviendo a sonar el timbre de la casa, esta vez se trata de una cesta para Clara en la que se hallan los gatitos prometidos por el campanero, sin embargo Clara desconoce el encuentro entre el campanero y Heidi y, por tanto, el contenido de la cesta; sintiendo curiosidad la abre delante de la niña protagonista, el profesor y la señorita Rottenmeier, generándose de nuevo un jocoso caos y reflejándose, una vez más, el pánico irracional que la señorita Rottenmeier siente hacia los animales, siendo precisamente los gatos, aquellos que más la asustan: “echó a correr hacia la sala de estudio y se encerró pasando el cerrojo para estar más segura, pues para la señorita Rottenmeier los gatos eran los más horribles animales de la creación” (Spyri, 2012: 114).

Observamos, por tanto, en ese segundo viaje iniciático emprendido por Heidi hacia Frankfurt, hacia la memoria cultural de la humanidad y las normas sociales que rigen la comunidad, una regresión hacia un espacio-refugio representado por la señora Sesemaann, la memoria cultural, la competencia lectora y el descubrimiento de un Dios cristiano; así como una regresión hacia un espacio-angustioso representado por normas sociales que reprimen los impulsos naturales de la niña protagonista y cuya autoridad

ostenta la señorita Rottenmeier, invitándole al lector implícito a una digresión reflexiva acerca, no tanto de una transmisión cultural vinculada a la competencia lectora y Dios cristiano, que son ofrecidas como positivas, sino más bien dirigida de manera particular a normas sociales de comportamiento que se encuentran desacralizadas en la parodia a la señorita Rottenmeier, figura representativa de esa autoridad y que a través de la “risa tabú”, el discurso narrativo muestra una posibilidad de liberación en la repetición fatal de la memoria, aunque solo en este sentido señalado.

En la última fase del monomito de Campbell, en este segundo viaje iniciático de Heidi, esta, y a pesar de los obstáculos y las prohibiciones de la señorita Rottenmeier, consigue rescatar el viejo sombrero de paja que trae de su primer hogar y que la acompaña en su segundo viaje hacia la cultura de la humanidad, marca de ese impulso animal descubierto en la Naturaleza y que la acompaña invariablemente. Este hecho se encuentra subrayado por el discurso narrativo al recobrar su viejo sombrero de paja, abriendo su armario y sacando de él “una cosa sin la cual no quería partir”. (Spyri, 2012: 184) Observamos en lugares como el armario, un espacio que esconde y refugia partes de nuestro inconsciente, subrayada esta sensación por una voz narradora heterodiegética que no desvela de manera inmediata esa “cosa sin la cual no quería partir” y un discurso narrativo que envuelve esa “cosa” en su pañuelo rojo “y lo guardó en la cesta” (Spyri, 2012: 184). Las estrategias utilizadas por el discurso narrativo a partir del cual evocar al misterio son varias: la dilatación de la identidad de esa “cosa” que Heidi extrae de un armario y envuelve en un pañuelo, con el componente de clandestinidad que supone, así como el color de ese pañuelo: rojo, con las connotaciones que este color implica de impulsos violentos, especialmente sexuales, o la prohibición explícita manifestada por la señorita Rottenmeier: “–Adelaida –dijo en tono de reproche–, no he de permitir que te lleves semejante trapo” (Spyri, 2012: 184). Finalmente, y gracias a la intervención de una figura masculina, el señor Sesemann, Heidi consigue llevar consigo, de regreso a su hogar, su viejo sombrero de paja, de alta relevancia para la niña no solo como señal de conservación de sus impulsos sino también y como el discurso narrativo especifica explícitamente a partir del estilo directo de la palabra, porque quiere ser reconocida por su abuelo el cual, cuando ella abandonó su estado natural y primigenio en dirección a Frankfurt dictaminó “que no quería verla con sombrero de plumas. De ahí que la pequeña conservara con tanto ahínco su viejo

sombrero, pues siempre había pensado usarlo cuando volviera a casa.” (Spyri, 2012: 194) Y es que la necesidad de reencuentro con el padre es en *Heidi* un elemento de carácter fundamental y una necesidad imperiosa en la niña protagonista, que del mismo modo que en *Baba*, recordémoslo, siente temor “de crecer demasiado, de cambiar tanto que, cuando mi padre regresara, no pudiera reconocerme”; así Heidi siente temor ante la idea de que su abuelo, y debido a su transformación, no sea capaz de reconocerla: “—¿Por qué te has quitado ese vestido tan bonito? —preguntó Brígida. —Porque prefiero ir así, como estoy, si no, el abuelo puede que no me conozca.” (Spyri, 2012: 194) Resulta curioso observar cómo Heidi y *Baba*, niñas separadas temporal y espacialmente por un siglo de cultura humana, manifiesten un temor y necesidad común en su transcendencia como heroínas.

Heidi regresa a su hogar despertando a una nueva conciencia, transformada y, sin embargo, ella todavía portadora de una marca animal, aunque privilegiándose, en alguna medida, la doma de esa pulsión primaria:

La idea de poder darle unos momentos de alegría a la abuela y hacer verle la luz en su corazón iba a ser desde entonces su mayor felicidad, una felicidad mucho mayor aún que la experimentada cuando permanecía en los prados con las cabras, las flores y el sol brillante. (Spyri, 2012: 208-209)

En el ejemplo citado observamos, a partir del significado directo de la palabra, cómo la lectura sagrada que le ofrece a la abuela de Pedro a partir de la inserción intertextual del género de las oraciones, pone de manifiesto de manera explícita el aprendizaje adquirido por Heidi relacionado con la competencia lectora y un Dios cristiano, un aprendizaje positivo que le produce felicidad, “una felicidad mucho mayor aún que la experimentada cuando permanecía en los prados con las cabras”, otorgándose a la segunda fase de la formación de Heidi y en su adquisición de la memoria cultural, una capacidad transcendente mayor que la vinculada al descubrimiento de un origen animal en el contexto natural que habitó y, suponiendo esta segunda iniciación, una fase superior en su proceso formativo, así como una transcendencia donde la individualidad, del mismo modo que los impulsos naturales primarios del ser humano, se encuentra debilitada en detrimento de la colectividad, dado que la transcendencia de esta heroína culmina, cobra pleno sentido y sensación de dicha, compartiendo el conocimiento con

su colectividad y, convirtiéndose ella misma, como anteriormente significó la señora Sesemann para Heidi, en una predicadora de la palabra de un Dios cristiano y en un instrumento divino, una intermediaria entre Dios y los hombres capaz de obrar “milagros” y situándola en una posición próxima a lo sagrado, en una heroína, por tanto, aunque de carácter realista, cercana a lo divino.

Esta dicotomía, sobre una esencia humana en tensión entre su naturaleza animal y cultural, que se establece en *Heidi*, también podemos encontrarla, tratada de manera similar en una obra de características próximas al *Bildungsroman: La madre naturaleza*, creada por la escritora española Emilia Pardo Bazán y editada por primera vez en el año 1887, observamos que en un periodo de tiempo coincidente con la primera edición de *Heidi*.

Con respecto a la temporalidad, y a partir del monomito de Campbell, observamos un relativo respecto a su estructura, con el valor que esto le confiere a un concepto de tiempo de carácter cíclico, vinculado a una lógica primitiva, manifestado muy especialmente en una medida del tiempo, sobre todo en lo que respecta a las descripciones del discurso narrativo referidas al primer viaje iniciático de Heidi, vinculadas a las estaciones del año: “Había transcurrido un invierno, luego un verano, y otro invierno tocaba a su fin. Heidi era la misma de siempre, feliz y contenta como los pajaritos; cada día esperaba feliz la llegada de la próxima primavera” (Spyri, 2012: 72); sin embargo, este respeto es tan solo relativo, dado que en el segundo viaje iniciático de Heidi, la medida del tiempo a partir de las estaciones se encuentra interrumpida por el significado directo de la palabra:

Así transcurrió cierto tiempo. Heidi ya no sabía si estaban en invierno o verano, porque las grandes fachadas de las casas que veía por las ventanas tenían siempre el mismo aspecto, y a la calle no salía más que cuando Clara se sentía lo suficientemente bien para poder dar un paseo en coche. (Spyri, 2012: 159)

A partir de esta estrategia, observamos una ruptura con un concepto del tiempo cíclico, de lógica primitiva o natural, coherente con el tipo de conocimiento que Heidi adquiere en este segundo viaje, de carácter cultural. Por otro lado y relacionado con esta reflexión, encontramos esa duplicación del viaje, que aunque finalmente convergen, en un principio parecen divergir, lo que contribuye a generar una tensión dicotómica entre

un concepto del tiempo cíclico, primitivo y natural con un concepto del tiempo más convencional, de carácter lineal y de progresión positiva relativa a un concepto de progreso moderno.

Por todo lo señalado, podemos apreciar que el discurso narrativo se esfuerza por reflejar, del mismo modo que alterar, un concepto del tiempo cíclico y de lógica primitiva así como un concepto del tiempo lineal o de lógica cultural, haciéndolos convivir, buscando la conciliación y abriéndose hacia un nuevo concepto de tiempo.

Ya hemos observado cómo los impulsos tanáticos son representados en esta obra, la muerte parece pertenecerle a la vida, rodearla y convivir con ella en riesgo de amenaza mortal real como así manifiesta la orfandad paterna y materna de Heidi o la orfandad materna de Clara; la muerte de la abuela de la niña protagonista, el temor fundado de la abuela de Pedro a que la choza no sea capaz de soportar las inclemencias climáticas, se derrumbe y entierre a la familia o el propio riesgo mortal que supone para Heidi la represión de sus instintos y una posible caída en la enfermedad. El sadismo tampoco es evitado, y se encuentra proyectado, de manera altamente relevante, en la figura del abuelo y esa leyenda que circula acerca de su asesinato, o en la figura de Pedro que muestra su sadismo en la intención de pegar a sus cabras.

–¡No quiero que le pegues! ¡No ves que le haría daño! ¡Déjala ir!

Pedro se quedó muy asombrado ante aquel ademán autoritario de Heidi, cuyos ojos negros brillaban de indignación; instintivamente bajó el bastón.

–Está bien, la dejaré ir si tú me das mañana otra vez parte del queso –dijo, porque quería, cuando menos, que le diese una compensación por el susto que había sufrido.” (Spyri, 2012: 46)

En el ejemplo citado observamos que, aunque el impulso tanático y sádico sean altamente reflejados en esta obra, el hecho de que la niña protagonista lo rechace de manera explícita y a partir del significado directo de la palabra, debilita la fuerza de esta pulsión vinculándola a una pulsión que, aún natural, contiene rasgos negativos.

En lo que respecta al reflejo del impulso erótico, salvo por el valor simbólico ya analizado de algunas imágenes y espacios de carácter evocador, no es atendido en esta obra de manera explícita.

Las autorreferencias textuales son constantes en esta obra, las hemos analizado, y contribuyen a subrayar aquellos sucesos que el discurso narrativo considera de alta importancia; así como la especial relevancia de ciertas analepsis ya señaladas que parecen cumplir la función de guiar el mensaje que el lector implícito deberá inferir de la obra.

2 *La palabra y el estilo del discurso narrativo*

La palabra utilizada suele tender a una fluida relación con el significado directo que atenúa la angustia de encuentro con el sentido en el lector implícito y, por otro lado, asegura y guía el tipo de experiencia lectora que debe realizarse. Sin embargo, la función poética del lenguaje no es omitida de manera definitiva, encontrando espacios habitados por los personajes ficcionales y ciertas imágenes de un alto grado simbólico o evocador ya analizados, así como el uso de una palabra, en ocasiones, de cierto carácter tendente a la incoherencia o el absurdo, como esos fragmentos analizados que parecen inserciones intertextuales de la comedia de situación; o una palabra relacionada con lo sagrado, reflejada en la inserción de oraciones o parábolas recogidas de los evangelios, cuya lectura por parte de Heidi, manifiestan facultades transformadoras, tanto en ella como en otros personajes. Palabra próxima al conjuro que expone su energía generadora y, sin embargo, un discurso narrativo que parece temer una excesiva expedición regresiva que pudiera desviar o perturbar al lector implícito, interrumpiendo el retorno hacia la palabra mítica, sagrada y transformadora en una fase en la que todavía puede ser controlada por la lógica convencional, la civilización y un Dios cristiano.

Una palabra, lo estamos viendo, que a pesar de mostrar ciertos signos de ambigüedad, parece temerlos, y suele reprimirlos refugiándose en una palabra de sentido unívoco.

Un ejemplo significativo a este respecto se encontraría reflejado en un fragmento de la obra en el que Heidi, incapaz de discernir entre realidad y ficción, se aflige en la experiencia lectora de una historia que trata sobre la muerte de una abuela, identificando esa muerte con la de la abuela de Pedro: “Para Heidi apenas había una diferencia entre las historias que leía y la realidad. Así pues, pensaba que la abuela de los Alpes estaba muerta, y no cesaba de llorar” (Spyri, 2012: 157). De este modo, percibimos en el ejemplo citado la exposición de una fusión de mundos, real y ficcional y, sin embargo,

aunque la simple exposición de esta fusión, en alguna medida, ya la concibe como posibilidad, será inmediatamente sofocada por una cauta Clara que intenta explicarle a Heidi la línea, nítida y segura, que separa realidad de ficción: “Clara se esforzó por explicarle que en la narración no se trataba de la abuela de los Alpes, sino de otra abuela muy distinta. Sin embargo, aun después de haberlo comprendido, Heidi no se consolaba y siguió llorando” (Spyri, 2012: 157). Posteriormente, el discurso narrativo confirmará esta idea de Clara, vinculada a la disociación existente entre realidad y ficción, dado que, efectivamente, y cuando Heidi regresa a su hogar, esta puede comprobar por sí misma que su angustia era infundada y que la abuela de Pedro sigue viva.

Y es que, en el caso de *Heidi*, el concepto de verdad, aunque con ciertas fugas, parece tender a una naturaleza cognoscible que se puede apreciar en el carácter “realista” del mundo ficcional propuesto, aunque interrumpido en algunos momentos por una Naturaleza indómita que escapa a la lógica o control humano; o una transcendencia, la de Heidi, lo hemos analizado, vinculada a una heroína divina capaz de obrar “milagros” en su colectividad, aunque siempre dentro de los límites de una verosimilitud de tipo “realistas”. De hecho, uno de los rasgos que convierte a Dete en personaje negativo, viene provocado por su tendencia a incumplir promesas y mentir, a diferencia de Heidi, heroína de esta historia y personaje positivo que siempre dice la verdad.

–Si la señorita me lo permite, hablaré por la niña, porque ella tiene poca experiencia –dijo Dete, dando a Heidi un discreto golpecito por su respuesta inoportuna–. No es que sea tonta ni impertinente, sino que todo cuanto habla lo dice con franqueza y tal como lo siente. (Spyri, 2012: 89)

Con respecto a la aproximación significativa de esta obra al *Künstlerroman*, ya hemos analizado sus relaciones con la misma a partir de la adquisición, por parte de Heidi, de una competencia lectora vinculada a su transcendencia y a la transcendencia de su colectividad más inmediata a través de lecturas sagradas. Aunque también añadiremos que esta adquisición de la competencia lectora en su segunda iniciación, viene precedida por la habilidad de Heidi ya en su primera iniciación: “Y Heidi se sentaba siempre a su lado para charlar y contar de un modo tan divertido todo lo que podía interesar a la anciana, que las horas transcurrían sin que ésta se diera cuenta”. (Spyri, 2012: 70)

3. *Cesión de la autoridad*

La voz narradora de *Heidi* es una voz heterodiegética omnisciente con control absoluto sobre el mundo ficcional que propone, ella tiene capacidad de focalización cero, exterior o interior e interior variable. Apenas cede su control sobre el discurso narrativo, a excepción de la inserción de diálogos a partir de los cuales se nos permiten conocer las emociones de los personajes de manera directa, especialmente relevante a este respecto son esos diálogos mantenidos entre la señora Sesemann y Heidi, de un alto componente confesional o afectivo que tienden a la técnica del escucha o interlocutor y en los que la voz narradora heterodiegética le confiere a la señora Sesemann la transferencia del comentario didáctico, aunque su forma habitual de reflejar los procesos psicológicos de los personajes es a partir de un discurso narrativizado o un discurso transpuesto, como ya hemos analizado, que le permite mantener el dominio sobre el discurso narrativo, seleccionando e interpretando las palabras y pensamientos de los personajes.

Los relatos metadieгéticos apenas aparecen, a excepción de ese relato metadieгético explicativo introducido por la voz intradieгética de Dete y ya señalado en el que, de manera inusual, la voz narradora heterodieгética comparte instancia narrativa.

Su inclinación de información limitada tendente al yo testigo es escasa, a excepción de las dos escenas ya señaladas en referencia al pasado del abuelo de Heidi y a la identidad oculta del fantasma que habita la casa de los Sesemann. Una estrategia a partir de la cual se genera el misterio, la intriga y la complicidad con el lector implícito, así como a relacionar tanto al abuelo de Heidi como a ella misma con el concepto de “ser huidizo” y, al mismo tiempo, manifestar en la voz narradora ciertas sospechas de homodieгeticidad.

Esas sospechas de homodieгeticidad, como estamos analizando, son escasas, aunque no omitidas por completo, y podemos encontrarlas en la estrategia anteriormente citada: en una focalización de información limitada tendente al yo testigo, así como en la inserción, aunque inhabitual, de las propias emociones de la voz narradora heterodieгética y ya citadas en ese fragmento en el que el doctor Classen y el señor Sesemann descubren en Heidi la identidad del fantasma, recordémoslo: “¡delante de ellos se hallaba Heidi, descalza y sólo cubierta con un camisón!”.

En otras ocasiones, aunque tampoco de manera habitual, la voz narradora heterodiegética se fusiona a la de sus personajes a partir del estilo indirecto libre en una estrategia que, nuevamente, revela sospechas de homodiegeticidad, como es el caso, ya señalado, en el que la señorita Rottenmeier entra en la sala de estudio de Clara y Heidi movida por la curiosidad que le provoca la música originada por el niño organillero y tropezando con una tortuga que genera en ella la confusión y el temor.

–¡Parad inmediatamente! –gritó la señorita Rottenmeier, pero la música cubrió su voz. Se precipitó hacia el muchacho, pero de pronto, sintió que sus pies tropezaban con algo: un horrible animal negro se arrastraba por el suelo. ¡Era una tortuga! La señorita dio un salto como no lo había dado en muchísimos años y chilló. (Spyri, 2012: 118)

El estilo indirecto libre crea la ilusión de fusión de voces y emociones compartidas entre la voz narradora heterodiegética y la voz de la señorita Rottenmeier, pareciendo ambas sorprendidas al unísono por la aparición de una tortuga y provocando la complicidad con un lector implícito que descubre al unísono, junto a este personaje y junto a la voz narradora heterodiegética, la existencia de esta tortuga.

En lo que se refiere a apelaciones directas al lector, por parte del discurso narrativo, no podemos afirmar que se produzcan de manera destacable, salvo por esos diálogos de características próximas a la técnica del escucha o interlocutor que, por su grado de intimidad, podría considerarse que alcanzan al lector implícito; o estas expresiones de emoción señaladas, tanto emociones vinculadas de manera exclusiva a la voz narradora heterodiegética como las que suponen una ilusión de fusión de voces con personajes del mundo ficcional propuesto, expresiones de emoción, en todo caso, que por lógica requieren de un receptor y, sin embargo, estrategia discursiva utilizada en un grado mínimo que no podemos concluir como relevante a este respecto.

En todo caso, la opinión de la voz narradora heterodiegética, en realidad, se hace extensible y constante a lo largo de toda la obra, infiriéndose del discurso narrativo su percepción propia y, sin embargo, las escasas sospechas de homodiegeticidad ocultan su presencia y la llevan a la “invisibilidad”, tendiendo a una práctica de la autoridad silenciosa que incide en el lector de manera subliminal y, por tanto, impidiéndole o dificultándole el acceso a la reflexión sobre un mensaje que penetra en la experiencia lectora del lector implícito de una manera inconsciente. Citamos como ejemplo

relevante, las últimas palabras de esta voz narradora con las que se cierra la obra: “bastaba que la abuela de Clara fuera a un sitio para que en él se estableciera el orden y todo marchara bien, tanto por dentro como por fuera” (Spyri, 2012: 222), ofreciendo la voz narradora heterodiegética su opinión acerca de la marcada autoridad de la señora Sesemann como ayudante como determinante y concluyente y mostrándose esta voz, en el manejo de la tercera persona, como una voz típica del cuento maravilloso de conocimiento total y absoluto sobre el mundo ficcional propuesto, e imponiendo su autoridad por completo al lector.

El narrador de los cuentos aparece como un ser divino, omnisciente, que tiene el poder de saberlo todo. El narrador omnisciente capta todo lo que sucede, sin estar limitado por el tiempo o por el espacio, y así sumerge al oyente en el escenario de la ficción. (Zapata Ruíz, 2007: 155)

En el caso que nos ocupa, la heroína es Heidi, el propio título de la obra lo anticipa desde el significado directo de la palabra y ella es también la que recorre dos viajes iniciáticos que la llevan a un despertar de la conciencia individual y a convertirse, como ya hemos señalado, en una heroína conclusa próxima a la sacralidad y lo divino que, en su regreso a la colectividad, obra transformaciones de cierto carácter “milagroso” como intermediaria entre Dios y la abuela de Pedro y, de manera muy especial, entre Dios y su abuelo; aunque siempre dentro de una verosimilitud de carácter “realista”. En un inicio, Heidi es heroína en tránsito de su propia existencia que necesita de guías y, finalmente, y como culminación de la transcendencia, Heidi transforma, a través del conocimiento adquirido, a su abuelo y su comunidad. El papel que ejerce por tanto la comunidad en esta obra, se torna indispensable en el camino de despertar a la conciencia de la heroína, siendo el reconocimiento de la comunidad la fase última e indispensable dentro del viaje concluso del héroe, como así lo refleja el discurso narrativo a partir de la autorreferencia textual en la necesidad que siente Heidi de reconocimiento por parte de su abuelo o la felicidad que experimenta el abuelo cuando, definitivamente y con ayuda de su nieta, se siente reconocido por su comunidad.

Apreciamos, por tanto, al menos una duplicación de la figura del héroe y una ambivalencia en este rol, especialmente por parte de Heidi y de su abuelo, en los que ambos transitan un viaje iniciático fluctuante entre héroe y ayudante; también

advertimos una multiplicación en los guías que Heidi encuentra en su camino, guías que abren a la niña protagonista a diferentes perspectivas, incluso algunas de ellas enfrentadas, de manera relevante a este respecto se encontrarían el abuelo de Heidi y la señora Sesemann.

4. *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género*

En el caso de *Heidi* no aparece una angustia explícita en referencia a su confrontación yo/mundo a partir de la limitación de su género. Incluso el llanto, que pudiera ser asociado por ciertas culturas como una debilidad femenina, en esta obra es compartido por varios personajes, entre los que se incluye al abuelo, uno de los ayudantes de Heidi y figura masculina. Es más, el llanto que la señorita Rottenmeier le prohíbe a Heidi, es aconsejado por el doctor Classen como modo de liberación de la angustia que la niña protagonista reprime, aproximándose a un concepto del llanto similar al de Clarissa Pinkola y ya analizado anteriormente, como acto de carácter purificador: “–Llora, llora, mi niña, que eso te hará bien. Luego dormirás tranquila y mañana, ya verás, todo se arreglará.” (Spyri, 2012: 174)

La confrontación yo/mundo de Heidi, en su primera iniciación vendrá provocada por la necesidad de supervivencia dentro de un orden natural anterior a la civilización, pero del que el ser humano también es originario y, por tanto, un orden al que también pertenece. El camino de regresión alcanza, por tanto, un amplio recorrido y a través de este viaje la niña adquirirá una memoria o un conocimiento vinculado a lo primigenio, lo animal y el caos; el descubrimiento de ese contexto natural que habita y el aprendizaje de ciertas destrezas, le darán acceso a la posibilidad de ordenar ese caos y, hasta cierto punto, controlarlo.

Pedro, y muy especialmente su abuelo, se convertirán en guías de este universo de carácter indómito y Heidi, en su primera iniciación, aprenderá toda clase de habilidades prácticas para la supervivencia en este hábitat natural a partir de un aprendizaje que se producirá por observación y experiencia como cuidar de las vacas, hacer quesos o trabajar la madera. “Su abuelo le había enseñado toda clase de cosas útiles y sabía cuidar las cabras como nadie.” (Spyri, 2012: 72) De hecho, Heidi le confía a la abuela de Pedro que le gusta sentarse al lado del abuelo para observarlo y aprender a hacer las

cosas que él fabrica con la madera “porque un día ella también quería hacerlo”. (Spyri, 2012: 64)

Sin embargo, su aprendizaje en este primer viaje iniciático, no sólo será de carácter utilitarista, dado que el universo natural que Heidi habita, genera en ella sensaciones de descubrimiento y la impulsa hacia interrogantes de carácter universal y atemporal, así como la revelación de esa dicotomía esencial en la Naturaleza y la adquisición de un conocimiento relativo a la capacidad transformadora de la misma. Quizá uno de los ejemplos más esclarecederos al respecto resulte de la excitación que Heidi manifiesta en su primera visión de la luz crepuscular sobre la nieve de las montañas y que la niña protagonista asocia a un incendio, con el valor violento, sensual y de transformación purificadora que la fusión de estos dos elementos naturales: el agua y el fuego manifiestan. Bachelard encuentra en la unión de agua y fuego (Bachelard, 1978: 149-161) una atracción de carácter sexual que se da entre la feminidad del agua y la virilidad del fuego y forma una imagen mixta de “humedad caliente” de singular poder gestante: “-¡Pedro, Pedro, están ardiendo! ¡Todas las montañas arden! Y también la nieve y el cielo. ¡Fíjate, fíjate cómo arden las rocas! ¡Qué bonita es la nieve en llamas! ¡También está ardiendo el nido del gavián! ¡Mira las rocas, los árboles! ¡Todo está ardiendo!” (Spyri, 2012: 48).

La importancia de esta experiencia es subrayada por un discurso narrativo que regresa a ella en autorreferencia textual, como el momento en el que Heidi le pregunta a su abuelo el origen de aquel fuego que ella ha visto y donde el discurso narrativo le ofrece al Tío de la Montaña el comentario didáctico, autorizándolo como guía de alta relevancia a través de los secretos que esconde la Naturaleza: “-Verás -dijo el abuelo-, es un efecto de los rayos del sol. Cuando el sol se pone y da las buenas noches a las montañas, les envía sus últimos y más bonitos rayos para que no lo olviden hasta el día siguiente.” (Spyri, 2012: 52)

Y cuando Heidi regresa a la Naturaleza, tras su segundo viaje iniciático a Frankfurt, la dicha que le proporciona el reencuentro con la luz crepuscular, la lleva al llanto y a la oración:

Los picos rocosos del Falkniss y las pendientes nevadas a lo lejos ardían, nubes rosas cruzaban el cielo. La hierba de los prados lucía con destellos dorados, en todas las cimas se reflejaba la luz crepuscular, y abajo el valle entero se bañaba en la luz dorada.

Heidi se hallaba en medio de aquel esplendor, mientras lágrimas de alegría surcaban sus mejillas; juntó las manos, elevó la mirada y en voz alta dio gracias a Dios por haber podido regresar a su país. (Spyri, 2012: 195)

La confrontación yo/mundo de Heidi, en su segunda iniciación, vendrá provocada por la necesidad de adecuar sus pulsiones animales a un orden de lógica convencional y arbitrario, en muchos aspectos ajeno al natural, es decir, adecuar su mundo interior a un mundo exterior en un universo civilizado al que el ser humano también pertenece, como ya hemos analizado con anterioridad. En este camino de regresión la niña adquirirá una memoria o un conocimiento vinculado a la cultura de su sociedad y la civilización de carácter positivo; así como esas normas de conducta que asfixian o reprimen sus impulsos primarios, sintiéndose Heidi enjaulada y bajo amenaza de muerte real, vinculándose por tanto a un conocimiento de influencia negativa y estableciéndose de este modo, también en esta segunda iniciación, una dicotomía en lo que respecta a la naturaleza de un conocimiento ambiguo, como posibilidad de influencia positiva-negativa, que despierta en la conciencia del individuo.

Análogamente a este análisis realizado y, como ya hemos señalado, el abuelo representa una alegoría de esa Naturaleza también ambigua o dicotómica y en el proceso de anagnórisis de Heidi, la niña descubrirá los rasgos positivos de esa Naturaleza, es decir, los rasgos positivos de su abuelo. El regreso a la Naturaleza supone el regreso a la casa del abuelo y al concepto de reconciliación con el padre, en esta regresión, una Heidi heroína próxima a la divinidad pone a disposición de su colectividad los dones adquiridos en su viaje iniciático, y será a través de la lectura sagrada como transforme a su abuelo y consiga el reconocimiento social del mismo, es decir, el reconocimiento social de las pulsiones animales o naturales del ser humano de carácter positivo. Observamos, en todo caso, el carácter sagrado de este conocimiento, coincidente con el de nuestros primeros iniciáticos, como señalábamos con anterioridad recogiendo reflexiones de Mircea Eliade y donde la memoria cultural se encuentra íntimamente unida a un conocimiento de vinculaciones sagradas, aunque en el caso que nos ocupa, esta espiritualidad se encuentre férreamente definida por un Dios cristiano, vinculando de este modo *Heidi* con un *Christian Bildungsroman*.

En todo caso, y común al cuento maravilloso, el ascenso económico de la heroína también es reflejado en esta obra y mostrado a través de la figura de la abuela de Pedro. Es autorreferencia textual, realmente obsesiva, la necesidad que siente Heidi, en su segundo viaje iniciático, por llevarle a esta abuela pan tierno y blanco. De hecho será el modo en que Dete convenza a la niña para viajar a Frankfurt: “–¿Qué podré traer a la abuela? –preguntó a poco. –Algo muy bueno –contestó Dete–; por ejemplo, panecillos blancos y muy tiernos.” (Spyri, 2012: 83-84) Finalmente, Heidi logra su objetivo, el de llevar consigo y de regreso al hogar, su sombrero de paja: señal de conservación de los impulsos; y los panecillos para la abuela: marca de ascenso social: “–No, no –gritó Heidi–, quiero guardar mi sombrero y los panecillos también: son para la abuela.” (Spyri, 2012: 128)

Aunque el ascenso económico de Heidi se encuentra más bien vinculado a una inserción social positiva donde el dinero no es el objetivo final, lo cierto es que se refleja como herramienta esencial para la subsistencia en el orden social que el ser humano ha construido y desde una perspectiva muy similar a la tratada en *Mujercitas*.

En el caso que nos ocupa, tanto la primera como la segunda llamada a la aventura viene condicionada por Dete, la tía de Heidi y en la que se proyecta la figura de una madre o una madre adoptiva. Es decir, el “demiurgo” que impulsa a la aventura se encuentra relacionado con el abandono o la separación materna y el trauma que supone el nuevo nacimiento, condición tan común en ciertos cuentos populares y propia de nuestros primeros ritos iniciáticos.

No pasa desapercibido, en todo caso, que el retorno al hogar sea condicionado, o más bien primero diagnosticado por el doctor Classen y, posteriormente permitido por el señor Sesemann, liberando a Heidi de su prisión y permitiéndole una transcendencia como heroína que no se encuentra alcanzada por ella misma sino por el consentimiento de dos figuras masculinas, convirtiéndose de este modo Heidi, y en alguna medida, en una heroína de tendencia pasiva que necesita de la intervención de una figura masculina para su transcendencia y como así lo subraya el discurso narrativo a partir del concepto de reconciliación con el padre.

En el caso de *Heidi*, la orfandad es explícita y extrema desde el comienzo, convirtiendo a Heidi en una heroína al que el discurso narrativo no le niega la emoción de la angustia como modo de encontrar una conciencia propia.

Con respecto al ayudante-agresor femenino, encontramos en Dete a una madre adoptiva o madrastra, una “figura negativa” en la que se proyectan los fantasmas de la individualidad y el egoísmo que es lo que le lleva a esta ayudante-agresora a deshacerse de Heidi y abandonarla en la cabaña del abuelo, aunque no olvidamos la influencia positiva de este “demiurgo” en esta acción, dado que será gracias a ella el modo en el que Heidi realizará un viaje de regreso hacia su naturaleza animal. Una “figura negativa” en la que también parecen proyectarse fantasmas relacionados con el sentimiento de culpa, que es lo que la lleva a Dete a regresar a por su sobrina para volver a abandonarla, por segunda vez, en casa de los Sesemann, aunque tampoco olvidamos la influencia positiva de este “demiurgo” en esta acción, dado que será gracias a ella el modo en el que Heidi realizará un viaje de regreso hacia su naturaleza humana.

En todo caso, observamos en esta “figura negativa”, en esta madrastra, una influencia extrema como “demiurgo” que impulsa a la aventura, ese egoísmo y ese sentimiento de culpa, emociones provocadas por la individualidad y los lazos de unión social que mantienen relaciones de tensión y que Heidi deberá aprender a conciliar para alcanzar su transcendencia. De hecho, el discurso narrativo eleva a Dete a categoría de instancia narrativa, permitiéndole la introducción del único relato metadieético relevante en esta obra.

Por otro lado, Dete también podría ser vinculada a esa perversa madrastra del cuento maravilloso, recordemos la madrastra de Blancanieves, “figura negativa” en la que se proyecta un posible obstáculo edípico en la maduración sexual de la adolescente y simbolizando, la madrastra, “la primera rival, una rival a quien imitar primero y asesinar después, puesto que de ella aprenderá el comportamiento erótico para luego destruirla.” (Álvarez, 2011: 95) Aunque ciertamente, en *Heidi*, el componente erótico que pudiera revelar el arquetipo de la madrastra se encuentra debilitado, coherente con un texto que no trata de manera explícita el despertar sexual de la heroína.

Otro de los ayudantes-agresores femeninos lo encontramos en la señorita Rottenmeier, en cierta medida y hasta cierto punto ella también madre, madrastra o madre adoptiva dado que como el discurso narrativo especifica a través del significado directo de la palabra: “La señorita Rottenmeier estaba en aquella casa desde la muerte de la señora Sesemann, hacía ya algunos años” (Spyri, 2012: 87). Una “figura negativa” que le transmite a Heidi la memoria de unas normas de comportamiento social y en la que se proyecta el fantasma de las consecuencias que puede ocasionar la represión de los impulsos naturales, reflejada en el temor que esta madrastra siente hacia los animales, concretamente tortugas o gatos, como ya hemos analizado anteriormente. Fantasmas, por tanto, relacionados con la represión o falta de aceptación de unos instintos naturales en el ser humano y que Heidi deberá descubrir y asumir para obtener la capacidad de dominarlos, conciliando así su naturaleza animal y cultural.

En todo caso, y a pesar de que estas dos “figuras negativas” serían representativas de la figura materna, lo cierto es que no podemos concluir que se refleje, en esta obra, el espejo de las tres generaciones.

Sin embargo advertimos la importancia del conocimiento que aporta la memoria a partir de la proyección que realiza el discurso narrativo en dos ancianos, o en dos abuelos, el concepto de ser huidizo.

El ser huidizo por excelencia se encuentra proyectado en el abuelo de Heidi, alegoría de la Naturaleza y, por tanto, conocimiento por descubrir. Una figura masculina de características “normalizadas” o de naturaleza “realista”; y ese ser huidizo que también llega a representar Heidi, tornándose este descubrimiento que la niña protagonista realizará a través de su abuelo, autodescubrimiento en ella misma.

Subrayar la necesidad manifiesta en esta obra del concepto reconciliación con el padre que ya hemos analizado anteriormente, a este respecto solo insistir en la activación por parte del discurso narrativo de sospecha en relación con el “depredador” o actante agresor del abuelo. En todo caso, observamos que esta sospecha refleja un cierto grado de erotización, aunque ciertamente desde un plano simbólico muy tenue que no alcanza grados altamente significativos.

A la señora Sesemann también podríamos considerarla como ser huidizo, no tanto desde el misterio que envuelve a este tipo de personaje, sino por la absoluta falta de información que el discurso narrativo ofrece sobre ella. Como ya hemos indicado, la señora Sesemann es una ayudante de alta autoridad “per se”, como así lo manifiesta de manera reiterada el discurso narrativo a partir del significado directo de la palabra: “A juzgar por los preparativos que ocuparon todo el día siguiente, se veía claramente que la persona esperada debía jugar un papel importante en la casa y que todos sentían por ella el mayor respeto.” (Spyri, 2012: 140) Sin embargo, la voz narradora heterodiegética no ofrece mayor información acerca de cómo la señora Sesemann se gana ese respeto; del mismo modo, Heidi siente por ella “una fe sin límites” (Spyri, 2012: 156), los motivos concretos, son omitidos; así como ese cierre de la obra con una voz narradora heterodiegética que subraya la autoridad de la señora Sesemann, afirmando, recordémoslo, que “bastaba que la abuela de Clara fuera a un sitio para que en él se estableciera el orden”. A este significado directo de la palabra que eleva a la señora Sesemann a la categoría de ayudante de alta autoridad sin desvíos, ni angustia ni posibilidad digresiva o crítica, añadiremos la transferencia del comentario didáctico por parte del discurso narrativo a este personaje guiado, férreamente y una vez más, por el significado directo de la palabra.

En todo caso, observamos, la señora Sesemann, del mismo modo que posteriormente lo será Heidi, es una mediadora entre Dios y los hombres, es decir, su autoridad, en cierto modo, proviene de un ente superior, un Dios cristiano, “un padre bueno”, como ella misma lo define, y en el que hay que tener fe y, en cierta medida, también “per se” y porque en caso contrario, aparecería la amenaza de abandono y soledad. Dios, por tanto, no se encuentra en la soledad individual sino en la colectividad del individuo; y la reconciliación, una vez más, con el padre, aunque se trate de un padre divino, viene generada por una reconciliación, que parece indisoluble, entre Dios y los hombres, como así se produce, en el caso del abuelo, yendo a la Iglesia o espacio sagrado compartido por la colectividad y recibiendo el reconocimiento de la misma.

En esta obra, y por todo lo analizado, observamos figuras femeninas convertidas en “demiurgos” capaces de impulsar a la aventura trascendente del héroe y, sin embargo, se requerirá, inexorablemente, de la intervención masculina para alcanzar la

transcendencia definitiva, convirtiéndose Heidi, de este modo, y como ya hemos analizado, en cierta medida, en una heroína de tendencia pasiva.

El mago de Oz

El mago de Oz es una obra perteneciente a la literatura infantil y juvenil, escrita por el estadounidense Lyman Frank Baum y editada por primera vez en el año 1900.

El mago de Oz es una obra de aventuras de ciertos elementos épicos donde Dorothy, una niña “realista” que vive en un lugar “realista” localizado en Kansas, es transportada junto a su perro Toto por un ciclón desde su mundo conocido y familiar próximo a la “realidad” o “país civilizado”, como la propia obra lo define, a un universo “fantástico” llamado el País de Oz, poblado por seres “extraordinarios” y donde parece existir la magia.

La aventura de Dorothy consistirá en seguir los ladrillos amarillos que atraviesan este universo ficcional con el fin de llegar a la Ciudad Esmeralda, el lugar donde se encuentra el mago supuestamente más poderoso de todo el País de Oz: el Gran Mago de Oz y el cual, según la Bruja del Norte, una bruja buena que se convierte en actante donante para Dorothy, es el único ser del País de Oz que quizá pueda ayudar a la niña a encontrar el camino de regreso a su hogar. Dorothy, junto a su perro Toto, irá encontrando en este camino una serie de personajes pertenecientes a este universo “fantástico” que la acompañarán hasta la Ciudad Esmeralda, ellos también con deseos propios que confían puedan ser cumplidos por el mago de Oz. El Espantapájaros deseará un cerebro, el Leñador de Hojalata un corazón y el León Cobarde deseará valor, tres personajes que se unirán a la aventura de Dorothy y la vivirán junto a ella convirtiéndose en una aventura colectiva en la que estos cuatro personajes, junto a Toto, cumplirán funciones ambivalentes entre ayudantes de Dorothy y héroes de su propia aventura, teniendo todos ellos el objetivo común de alcanzar la Ciudad Esmeralda y, sin embargo, todo ellos también con fines propios y una transcendencia individual que se resolverá felizmente.

1 La memoria

En el caso de *El mago de Oz*, la memoria no cumple un hecho explícitamente importante en lo que respecta a un proceso de anagnórisis significativo para la heroína. Sin embargo, y aunque no podamos concluir que en esta obra la adquisición de

conciencia sea un aspecto fundamental en el proceso de adquisición de conocimiento de Dorothy ni tampoco que la memoria juegue un papel relevante en el proceso de transcendencia de la niña, lo cierto es que la identidad de Dorothy es confundida y cuestionada como autorreferencia textual en varias ocasiones, lo que colabora a subrayar la importancia de la identidad en esta obra. En primer lugar nos encontramos ante la situación inicial en la que la casa familiar de la niña, con ella y su perro Toto dentro, es transportada por un ciclón y al aterrizar en ese universo “fantástico”, la casa cae sobre la Malvada Bruja del Este, asesinándola y liberando a los Munchkins de la esclavitud a la que los sometía. Estos seres autóctonos son los que reciben a Dorothy, junto a la Bruja Buena del Norte, y los que se dirigen a ella como “noble Hechicera” por el prodigio que ha ocasionado el accidente.

–Bienvenida seas, oh noble Hechicera, al país de los Munchkins. Te estamos muy agradecidos por haber matado a la Malvada Bruja del Este y por haber librado a nuestro pueblo de la esclavitud.

Dorothy escuchó asombrada estas palabras. ¿Qué querría decir la mujercita al llamarla hechicera y decirle que había matado a la Malvada Bruja del Este? Dorothy era una niña inofensiva e inocente, que había sido transportada por un ciclón a muchos kilómetros de su casa, y nunca había matado a nadie en su vida. (Baum, 2009: 21)

En el ejemplo citado observamos una voz narradora heterodiegética que tiende a la focalización interior en la niña protagonista, fusionándose las voces a partir de un estilo indirecto libre que subraya la confusión de la niña ante el atributo “Hechicera” a partir de preguntas retóricas, considerándose ella, del mismo modo que la voz narradora, una niña de carácter “realista”, “inofensiva e inocente, que [...] nunca había matado a nadie en su vida”, ralentizando, una voz narradora heterodiegética de información limitada a la percepción de Dorothy, el momento de resolución del motivo de este apelativo y las características del asesinato, contribuyendo a un desvío del significado directo, acentuando la intriga y generando complicidad con el lector a partir de una sensación de descubrimiento al unísono entre voz narradora, heroína y lector.

–Tu casa lo hizo, de todos modos –replicó riendo la viejecita–, y eso es lo mismo. ¡Mira! –continuó señalando una esquina de la casa–. Allí están las puntas de sus zapatos, sobresaliendo aún debajo de un bloque de madera.

Dorothy miró y lanzó un pequeño grito de alarma. Allí, ciertamente, debajo de una esquina de la gran viga sobre la que se apoyaba la casa, sobresalían dos pies, calzados con puntiagudos zapatos plateados.

–¡Oh, Dios mío! ¡Dios mío! –exclamó Dorothy apretando las manos llena de consternación–. La casa debe haber caído encima de ella. (Baum, 2009: 22)

Los impulsos tanáticos son altamente representados en esta obra, el sadismo como modo de supervivencia no se omite en absoluto y es practicado tanto por Dorothy como por todos los compañeros de viaje de la niña así como las situaciones de riesgo mortal a las que deben enfrentarse. No será la última vez que Dorothy asesine o destruya una fuerza negativa o actante agresor, de hecho cuando llega a la Ciudad Esmeralda y se presenta ante el mago de Oz con el propósito de que la ayude a regresar a Kansas, este también confundido ante la identidad de “Hechicera” de Dorothy, le informará de que solo la ayudará a regresar a su hogar con la condición de que mate a la Bruja Malvada del Oeste.

–Tú mataste a la Bruja del Este y llevas puestos los zapatos plateados, que poseen un poderoso hechizo. Ahora sólo queda una Bruja Malvada en todo el país y cuando tú puedas decirme que está muerta te enviaré de vuelta a Kansas; pero no antes. [...]

–Nunca he matado a nadie a propósito –sollozó ella–. Aunque quisiera hacerlo, ¿cómo podría matar a la Malvada Bruja? Si tú, que eres Grande y Terrible, no puedes matarla, ¿cómo esperas que lo haga yo? (Baum, 2009: 111-112)

Dorothy y sus compañeros de viaje se dirigen hacia las propiedades de la Malvada Bruja del Oeste dispuestos a acabar con ella y cumplir la condición impuesta de asesinato por el mago de Oz. La niña, tras llegar al país de esta malvada bruja y después de haber sido capturada por ella y utilizada como esclava, le lanzará un cubo de agua que desintegrará a esta fuerza agresora, asesinandola. Dorothy no es consciente de que el agua es un elemento mortal para esta bruja, pero el resultado de homicidio se produce aunque sea de manera accidental.

Como observamos, Dorothy se convierte en asesina por dos veces aunque disculpado el impulso sádico por el grado involuntario de su acto, así como desdramatizado y justificado por las fuerzas agresoras que suponen estas dos brujas malas. En todo caso, y como venimos analizando, los episodios de alto contenido violento son constantes a lo largo de la obra y los impulsos sádicos parecen “normalizados” como impulso común a todos los seres vivos. Especialmente relevante a este respecto resulta el momento en el que Toto pretende cazar a una familia de ratones que, lejos de ser enemigos o fuerzas agresoras, resultan ser ayudantes del grupo: “A Toto siempre le había gustado cazar

ratones cuando vivía en Kansas, y no veía ningún mal en ello.” (Baum, 2009: 87) Aunque lo cierto es que este impulso sádico impune se encuentra disculpado en la proyección de un animal y no llega a sus últimas consecuencias mortales de asesinato a los ayudantes-ratones.

Como observamos, la confusión en la identificación de Dorothy con una “Hechicera” es común a lo largo de la obra y autorreferencia textual, son muchos los personajes de esta obra los que creen ver en Dorothy a una bruja, aunque ella en ningún caso se sienta identificada de este modo: “todos parecían creerla una bruja y ella sabía muy bien que sólo era una chiquilla que había llegado a un país extraño gracias a un ciclón” (Baum, 2009: 33), así como la autorreferencia textual con respecto a la cuestión directa de su identidad. Cuando la niña, en su aventura, se encuentra con el Espantapájaros, este le formulará la siguiente pregunta: “¿Quién eres? –preguntó el Espantapájaros cuando se hubo despertado y bostezado–. ¿Y dónde vas?” (Baum, 2009: 35) Del mismo modo que la Cigüeña, una ayudante que el grupo se encuentra a lo largo de la aventura también les preguntará a todos ellos: “¿Quiénes sois y adónde os dirigís? –preguntó la Cigüeña.” (Baum, 2009: 79) O el mismo mago de Oz, cuando uno a uno, los cuatro protagonistas llegan ante su presencia y este les expone e interroga: “–Yo soy Oz, el Grande y Terrible. ¿Quién eres tú y qué quieres de mí?” (Baum, 2009: 110)

En lo que respecta a los elementos intertextuales de regreso al origen literario podemos encontrar analogías con la novela de aventuras, a la que le debe la importancia subrayada de la acción en detrimento de la emoción que esta provoca. La voz narradora es heterodiegética omnisciente y aunque capaz de penetrar en la psique de los personajes ficcionales, como en excepcionales ocasiones manifiesta, mantiene una habitual focalización externa que suele tender al yo testigo de información limitada, observadora de la aventura, focalizando su atención, como ya hemos advertido en ejemplos anteriores, en las acciones llevadas a cabo por Dorothy y sus compañeros sin ofrecer mayor información que la que parece extraer de esta observación, generando intriga y una sensación de descubrimiento al unísono entre voz narradora-protagonistas y lector.

En ese momento otro gemido llegó a sus oídos. El sonido parecía proceder de detrás de ellos. Se volvieron y caminaron unos pasos entre los árboles y entonces Dorothy descubrió algo que

brillaba bajo un rayo de sol que se filtraba entre los árboles. Corrió hacia allí y se paró en seco con una exclamación de sorpresa.

Uno de los grandes árboles había sido talado en parte y junto a él, con un hacha levantada en las manos, se hallaba un hombre enteramente hecho de hojalata. Su cabeza, brazos y piernas estaban soldados a su cuerpo, pero el hombre estaba completamente inmóvil, como incapaz del más mínimo gesto.” (Baum, 2009: 48)

Una información limitada que, en ocasiones, se enfatiza a partir de locuciones modalizantes referentes a la hipótesis como el momento en el que el mago de Oz construye un globo con el que hacer regresar, tanto a él como a Dorothy, al lugar de carácter “realista” del que ambos proceden. Dorothy no logra subir a tiempo al globo y el mago de Oz parte solo, quedando interrumpido por el discurso narrativo, el éxito o fracaso del viaje. “Y esa fue la última vez que alguien vio a Oz, el Maravilloso Mago, aunque es posible que haya llegado a Omaha sano y salvo y allí se encuentre ahora. Cualquiera sabe.” (Baum, 2009: 179)

Observamos, en el ejemplo citado, cómo a través de este recurso la voz narradora heterodiegética no solo subraya su focalización en yo testigo de información limitada a partir de las locuciones modalizantes en referencia a la hipótesis, también se hace presente dejando escuchar su voz a partir de esas emociones que las dudas propias le generan, acercándola a una voz narradora que, si no homodiegética, al menos sí y en cierto grado intradiegética, subrayándose su naturaleza contemporánea a partir de verbos en presente. Una estrategia que también contribuye a compartir sus dudas con el lector y a suscitar su complicidad e intriga en un recurso similar al de la técnica del escucha o interlocutor.

Aunque lo cierto es que en ocasiones señaladas, introduciéndose en la psique de sus personajes vacila de la focalización externa a la interna como el ejemplo ya citado en el que a partir del estilo indirecto libre fusiona su voz con el de la niña protagonista. En todo caso, la sensación de yo testigo de información limitada persiste tanto en su focalización externa, incapaz de ofrecer mayor información que la extraída por observación; así como su focalización interna en alguno de sus personajes, incapaz de ofrecerle al lector más datos que los conocidos por la percepción del personaje.

Esta posibilidad de focalización interna variable en los personajes del universo que relata, será una estrategia similar a la ya analizada con anterioridad como omnisciencia

selectiva variable, aunque en absoluto alcance sus grados de subjetividad ni su capacidad de confusión de voces, y uno de los recursos a partir de los cuales el discurso narrativo le dará acceso al lector a las emociones y procesos psicológicos de los personajes, pudiendo esta voz narradora focalizarse, incluso, en Toto, en principio el único ser vivo de este universo al que se le niega la palabra, pero no el pensamiento a partir, en este caso que a continuación citamos, de un estilo indirecto:

La vida de Dorothy se fue volviendo muy triste a medida que comprendía que cada vez le iba a resultar más difícil volver a Kansas con tía Em. A veces lloraba amargamente durante horas, mientras Toto se sentaba a sus pies y la miraba gimiendo tristemente para demostrar a su amita cuánto se compadecía de ella. En realidad, a Toto no le importaba estar en Kansas o en el País de Oz mientras Dorothy estuviera con él, pero sabía que la niña se sentía desgraciada y eso le entristecía a él también. (Baum, 2009: 133)

Otro de los modos a partir de los cuales el discurso narrativo representa el psiquismo de los personajes, resulta del monólogo citado, que en absoluto corresponde ni al grado de subjetividad aportado por el monólogo interior de la novela lírica de autoformación ni a la cantidad de monólogos que el discurso narrativo de este tipo de novela contemporáneo recoge, pero en él se aprecia una voluntad por reflejar los procesos psicológicos de los personajes. En el ejemplo que citamos a continuación, se recoge el diálogo que el mago de Oz pronuncia en soledad, para sí mismo y para el lector, tras ser descubierto como un mago farsante.

—¿Cómo puedo evitar ser un farsante -dijo-, cuando toda esta gente me obliga a hacer cosas que todo el mundo sabe que son imposibles? Fue fácil hacer felices al Espantapájaros, al León y al Leñador, porque ellos creían que yo podía hacer cualquier cosa. Pero hará falta más imaginación para enviar a Dorothy de vuelta a Kansas y la verdad es que no sé cómo hacerlo (Baum, 2009: 173).

Este recurso, aunque no sea utilizado con frecuencia, contribuye a reflejar los pensamientos más profundos de los personajes que son compartidos, de manera exclusiva con el lector, posicionándolo en una situación superior a la del resto de personajes que desconocen la información y originando en él su complicidad. En el ejemplo citado, y por el grado de confesión que supone para el lector el que el mago de Oz no sepa cómo trasladar a Dorothy de vuelta a su hogar, también podría encontrarse asociado a esa técnica próxima al psicoanálisis del escucha o interlocutor, con la necesidad de lector implícito que esta supone.

Por otro lado, y aunque no sea lo habitual en esta obra, la voz narradora heterodiegética abandona su focalización de yo testigo de información limitada a partir de la información extraída de los personajes protagonistas y, haciendo uso de su omnisciencia y su focalización variable le ofrece al lector una información privilegiada ignorada por los ayudantes-héroes, advirtiéndole al lector implícito de los previsibles acontecimientos, generando en él la intriga y la complicidad. Es el caso en el que la Malvada Bruja del Oeste, a través de su único ojo que todo lo ve, localiza la irrupción de Dorothy y sus amigos en sus tierras, y el discurso narrativo comparte con el lector el plan malévolo de esta Bruja antes de que los protagonistas sepan del riesgo que les amenaza.

La Malvada Bruja se indignó al sorprenderlos en su país, así que tocó un silbato de plata que llevaba colgado al cuello.

Inmediatamente se le acercó corriendo de todas direcciones una manada de grandes lobos. Tenían las patas muy largas, ojos feroces y agudos dientes.

–Id a por aquella gente –dijo la Bruja– y hacedlos pedazos.

–¿No vas a convertirlos en tus esclavos? –preguntó el jefe de la manada.

–No –respondió ella–. Uno está hecho de hojalata, el otro de paja, la otra es una niña y el otro un León. Ninguno está hecho para trabajar, así que podéis hacerlos pedacitos. (Baum, 2009: 123)

En el ejemplo citado observamos, una vez más, la representación de los impulsos sádicos experimentados, en mayor o menor grado, por todos los personajes que habitan este mundo ficcional.

Otro de los recursos con los que el discurso narrativo refleja las emociones de sus personajes será a partir del discurso restituído y la gran cantidad de diálogos recogidos en esta obra.

Los elementos intertextuales en referencia a la novela épica son destacables en esta obra. Dorothy llega a un mundo mágico que nos remite a un origen anterior a la cultura, mítico y de conexiones épicas por la existencia de seres fantásticos y la supervivencia de la magia. El universo “fantástico” en el que esta niña penetra nunca ha sido civilizado y se encuentra desconectado del resto del mundo, como así le informa la Bruja Buena del Norte a Dorothy en cuanto irrumpe en este nuevo orden, y esta es la razón por la que todavía existan la magia, las brujas y los magos: “el País de Oz nunca

ha sido civilizado, ya que estamos desconectados del resto del mundo. Por lo tanto, aún tenemos brujas y magos entre nosotros.” (Baum, 2009: 24)

Del mismo modo que elementos intertextuales relacionados con la novela de aventuras o con la novela épica también encontramos elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos. En referencia al monomito de Campbell, su estructura no varía, Dorothy parte de su mundo conocido y familiar, recorre una serie de aventuras y, finalmente, regresa a su hogar felizmente. Los espacios habitados en la aventura son espacios simbólicos asociados al riesgo y la transformación como los bosques, la cabaña o los anchos ríos donde, ya lo hemos apreciado, la experimentación y gestión de los impulsos tanáticos se convierte en necesaria como modo de supervivencia y adquisición del conocimiento que permitirá el regreso de Dorothy a su hogar. Sin embargo, la angustia que pudiera ocasionar en el lector este tipo de regresión, se encuentra desdramatizada por la omisión de los procesos psicológicos de los héroes y una exposición objetiva de los hechos por parte de la voz narradora en las que, frecuentemente, no se muestra grado de emoción.

Recordamos que la Malvada Bruja del Oeste envía una manada de lobos para destruir a los protagonistas de esta historia. Mientras Dorothy duerme, el Leñador de Hojalata mata con su hacha a cuarenta lobos,

hasta que al fin todos yacieron muertos a sus pies.

Entonces el Leñador dejó el hacha y se sentó junto al Espantapájaros, quien dijo:

–Ha sido un gran combate, amigo mío.

Esperaron a que Dorothy despertarse a la mañana siguiente. La pequeña se asustó mucho cuando vio el gran montón de lobos peludos, pero el Leñador de Hojalata se lo contó todo. Ella le dio las gracias por haberles salvado la vida y se sentó a desayunar, después de lo cual reanudaron el viaje. (Baum, 2009: 124)

Observamos en este fragmento en el que se relata la matanza de cuarenta lobos, con el riesgo que esto conlleva para nuestros protagonistas, una falta de emoción que contribuye a la desdramatización del acontecimiento, la única emoción que se refleja explícitamente es que Dorothy al despertar y ver cuarenta lobos muertos “se asustó mucho”, esta es toda la información que se ofrece acerca de las sensaciones provocadas por este combate, una emoción de temor en la que apenas se incide y que apenas altera los planes de estos protagonistas, Dorothy después de darle las gracias al Hombre de

Hojalata por haber salvado la vida de todo el grupo, se sienta a desayunar y reanuda el viaje.

La actitud que adoptan los protagonistas ante la muerte es de “normalización” y control sobre posibles emociones de temor. Un claro ejemplo de este tipo lo encontramos ya en el inicio de la obra cuando un ciclón arranca la casa de Dorothy, con ella y Toto dentro, elevándolos por los aires en dirección desconocida.

Al principio se había preguntado si resultaría destrozada cuando la casa volviera a caer, pero a medida que pasaban las horas y no sucedía nada terrible, dejó de preocuparse y resolvió esperar tranquilamente a ver lo que le traería el futuro. Finalmente se arrastró por el suelo bamboleante hasta su cama y se acostó en ella y Toto la siguió y se acostó a su lado. (Baum, 2009: 17)

Otra estrategia que contribuye a la desdramatización del riesgo, e íntimamente vinculada con el recurso anteriormente citado se encontraría, no sólo en la actitud, sino también en los comentarios pronunciados por los personajes. El grado de “normalización” que se le da al riesgo de muerte es tan elevado que, en ocasiones, alcanza cotas de absurdo que pueden llegar al distanciamiento humorístico y a lo que Rodari denomina como “risa tabú”. Es el caso en que los Kalidash, monstruos con cuerpo de oso y cabeza de tigre, persiguen a los cinco protagonistas, sus vidas se encuentran en peligro mortal y huyen, sin embargo un ancho y profundo abismo les interrumpe el paso, se sienten acorralados. El Hombre de Hojalata, movido por una idea del Espantapájaros, tala un árbol a través del cual los cinco protagonistas llegan sanos y salvos al otro extremo. Cuando el grupo de amigos se siente a salvo, el León exclama: “-¡Vaya! -dijo el León Cobarde, con un profundo suspiro de alivio-. Parece que vamos a vivir un poco más y me alegro de ello, ya que debe de resultar incómodo no estar vivo.” (Baum, 2009: 73) O el momento en el que cruzando un ancho río en balsa, la estaca con la que rema el Espantapájaros queda clavada en las profundidades, colgado este de la pértiga en mitad del río y sus amigos distanciándose de él por el impulso de la corriente. La situación, aunque realmente trágica, por absurda no deja de parecer ridícula, subrayándose en los comentarios del Espantapájaros:

-Ahora estoy en peor situación que cuando conocí a Dorothy -pensó-. Entonces estaba clavado en una estaca en medio de un maizal, donde al menos podía hacer creer que asustaba a los cuervos. Pero no cabe duda de que un Espantapájaros sujeto a una pértiga en mitad de un río no sirve para nada. (Baum, 2009: 77)

O la reacción que el Leñador de Hojalata tiene ante esta situación: se entristece y se echa a llorar, “pero afortunadamente recordó que podía oxidarse y se secó las lágrimas con el delantal de Dorothy.” (Baum, 2009: 76)

A todas estas estrategias que el discurso narrativo muestra como voluntad de desdramatizar la angustia que pudieran provocar los impulsos tanáticos reflejados, añadiremos la resolución feliz de los conflictos, el regreso de Dorothy a su hogar y el ascenso social tanto del Espantapájaros como del Leñador de Hojalata y el León Cobarde que no sólo consiguen un cerebro, un corazón y el valor deseado sino que también se transforman en gobernantes de diferentes territorios por petición de los habitantes de los mismos que reconocen en ellos una autoridad.

Con respecto a los espacios habitados por los héroes en vinculación a representaciones simbólicas de “fantasías intrauterinas” se encuentran muy debilitados. Existen algunas relaciones implícitas con respecto al sótano de los ciclones, aunque apenas se realizan descripciones sobre el mismo a excepción de que es un “pequeño agujero, cavado en el suelo” (Baum, 2009: 11) que sirve de refugio en situación de ciclón. Sin embargo ni Dorothy ni Toto logran alcanzar ese pequeño agujero sobre el que no se ofrece mayor información y no llegan a habitarlo en el transcurso de la historia, motivo por el cual salen volando por los aires, dentro de la casa, y arrastrados por el ciclón. En todo caso, la casa, aunque de manera debilitada también adquiere ciertas connotaciones vinculadas a las fantasías intrauterias:

Estaba muy oscuro y el viento aullaba horriblemente a su alrededor, pero Dorothy descubrió que navegaba con bastante facilidad. Después de las primeras vueltas y de una vez en que la casa se inclinó peligrosamente, la pequeña se sintió como si la estuvieran meciendo suavemente, igual que un niño en una cuna. (Baum, 2009: 16)

En el ejemplo citado observamos que se trata de un lugar oscuro y aislado, aunque hasta él puedan llegar sonidos del exterior. Es un espacio en movimiento, un movimiento en el que Dorothy parece “navegar” y ser mecida, lo cual nos transporta a un lugar de agua y también de calma, subrayado por una atmósfera onírica en la que Dorothy, finalmente, cae sumida en un sueño, con todas las vinculaciones ya señaladas, que el estado de sueño mantiene con el estado fetal.

A excepción de estos espacios que aparecen en el inicio de la obra, no encontramos más referencias significativas a este respecto, lo cual también es coherente con un discurso narrativo que, a diferencia de la liberación de los impulsos tanáticos, tiende a la represión de los impulsos eróticos aunque no omitidos de manera absoluta y especialmente proyectados en la figura del Leñador de Hojalata. A través de su voz se inserta un relato metadieético de carácter explicativo en el que el Leñador informa de los hechizos que lo llevaron a convertirse en un hombre de hojalata, sin embargo su relato explicativo alcanza unas dosis tan altas de independencia con respecto a la diégesis que, por otro lado, podría entenderse que es el propio acto de la narración el que desempeña una función en la misma: El Hombre de Hojalata una vez fue de carne y hueso y tuvo un corazón, se enamoró de una muchacha Munchkin y fue correspondido por ella, pero esta muchacha vivía con una anciana que no quería que se casara con nadie para que siguiera sirviéndole de criada, así que fue a hablar con la Malvada Bruja del Este que hechizó el hacha del Leñador. El Leñador trabajaba con ganas, talando árboles para construir lo antes posible la casa en la que los dos enamorados vivirían, pero el hacha se caía de sus manos mutilando todas las partes de su cuerpo que un hojalatero iba sustituyendo por piezas de hojalata hasta que un día el hacha resbaló de sus manos cortándole el cuerpo por la mitad, el hojalatero pudo recomponerlo de nuevo, pero no su corazón, “de manera que perdí todo el amor que sentía por la muchacha.” (Baum, 2009: 54) Un relato metadieético vinculado a los impulsos eróticos que parece advertir al lector implícito de los peligros masoquistas del amor, de la anulación o la mutilación que puede suponer la dependencia del amor romántico. Será la inserción de otro relato metadieético, esta vez introducido por el Rey de los Monos Alados, de tipo similar al anterior y vacilante entre una función explicativa y, al mismo tiempo, independiente de la diégesis, el que reflejará los peligros del impulso erótico como un riesgo de pérdida de libertad. Los Monos Alados se ven obligados a acudir a la llamada de auxilio, hasta por tres veces, de aquel que sea el dueño del Gorro de Oro que, en primer lugar fue propiedad de la Malvada Bruja del Oeste que Dorothy asesinó, arrojándole un cubo de agua y, posteriormente, la niña adquiriría tras este homicidio alcanzando los favores de los Monos Alados. El Rey de los Monos Alados le descubre a Dorothy el origen de este poder: hubo un tiempo en el que los Monos Alados, aunque siempre bromistas, fueron libres y felices hasta que su abuelo, por aquel tiempo el Rey

de los Monos Alados, decidió hacer una travesura y tiró al río a Quelala, el prometido de Alegrita, una hechicera buena. Ella, cuando vio que la ropa de su amado, de sedas y terciopelo, habían quedado arruinadas por el agua, se enfadó mucho aunque les perdonó la vida con la condición de que “los Monos Alados cumplieran de allí en adelante con los tres deseos del dueño del Gorro de Oro” (Baum, 2009: 151), en un principio confeccionado para Quelala como regalo de bodas.

Por otro lado, la obra finaliza con la llegada de Dorothy y sus amigos al país de los Quadlings, un país donde resalta la importancia del color rojo, con su relación, como ya hemos recogido anteriormente, a los impulsos violentos sobre todo de carácter sexual analizados por Bettelheim. “Las vallas, las casas y los puentes estaban todos pintados de rojo brillante [...] Los mismos Quadlings, que eran bajitos y gordos y tenían un aspecto rechoncho y afable, vestían todos de rojo, que se destacaba vivamente sobre la hierba verde y las espigas amarillas.” (Baum, 2009: 212) Este país se encuentra gobernado por Glinda, la Bruja Buena del Sur, cuyo castillo se encuentra custodiado por mujeres soldados: “Ante sus puertas había tres jóvenes doncellas, vestidas con bonitos uniformes rojos con galones de oro.” (Baum, 2009: 213) No pasa desapercibida la tendencia del discurso narrativo por asociar a este país con un matriarcado en el que Glinda le descubrirá a Dorothy el poder de esos Zapatos Plateados con los que ha recorrido el viaje, posesión de la Malvada Bruja del Este y adquiridos por Dorothy tras su asesinato accidental. “–Tus Zapatos Plateados te llevarán a través del desierto – contestó Glinda–.” (Baum, 2009: 218) Tampoco pasa desapercibida la connotación sexual, ya recogida también con anterioridad y analizada por Bettelheim, en la adaptación del zapato a los pies, como la vagina es adaptable al pene, y que queda explícitamente expuesta en el inicio de esta obra cuando Dorothy, tras apropiarse de los Zapatos Plateados de su víctima accidental, comienza su viaje en dirección a la Ciudad Esmeralda: “Se quitó sus viejos zapatos de piel y se probó los plateados, que le iban tan bien como si hubieran sido hechos para ella.” (Baum, 2009: 30) Como estamos analizando, y aunque no de manera explícita, la coincidencia de elementos simbólicos que podrían asociarse a una adquisición del conocimiento vinculado a una conciencia de mujer y a un despertar sexual es, en todo caso, destacable, añadiéndose la circunstancia de que Glinda no sólo le descubrirá a Dorothy el poder que ella misma porta y ha portado durante todo su viaje sino que también, y en relación a las analogías simbólicas

entre el Gorro de Oro y la privacidad de una libertad derivada, en alguna medida, de una relación amorosa, Glinda también promete otorgarle el Gorro de Oro al Rey de los Monos, “para que él y su bandada queden libres para siempre.” (Baum, 2009: 218)

Como estamos observando, aunque de manera implícita y debilitada, los impulsos eróticos no son omitidos por completo en esta obra.

Existen, como apreciamos, una considerable cantidad de elementos intertextuales relacionados con el cuento popular y la tradición oral: la figura de brujas, animales con características humanas, el absurdo, la presencia del número 3 como número mágico, objetos mágicos y, muy especialmente, una estructura de corte repetitivo que ofrecen a esta obra un particular ritmo asociado a la literatura de tradición oral. Esta estructura de corte repetitivo la podemos localizar en abundantes situaciones, como es el caso en el que el mago de Oz manda llamar a su sala a cada uno de los cuatro protagonistas por separado, comenzando un diálogo de estructura repetitiva en cada una de las cuatro situaciones: “–Yo soy Oz, el Grande y Terrible. ¿Quién eres tú y qué quieres de mí?” (Baum, 2009: 110, 113, 116, 117).

Aunque quizá la estructura de corte repetitivo más significativa se encuentra en el inicio de la historia, cuando a través de una repetición por acumulación, Dorothy se irá encontrando con sus diferentes compañeros de viaje, estableciéndose un diálogo similar en estas tres situaciones que no sólo contribuyen a atribuirle a esta obra un ritmo asociado a la literatura oral, sino también a subrayar y recordar el motivo del viaje, activando en el lector una memoria compartida entre él y el discurso narrativo.

–¿Quién eres? –preguntó el Espantapájaros cuando se hubo desperezado y bostezado–. ¿Y a dónde vas?

–Me llamo Dorothy –dijo la niña–, y voy a la Ciudad Esmeralda para pedirle al Gran Oz que me envíe de vuelta a Kansas. (Baum, 2009: 35)

Cuando el Espantapájaros y Dorothy salvan al Leñador de Hojalata de su inmovilidad engrasándole sus articulaciones, este les pregunta:

–¿Cómo es que estáis aquí?

–Vamos de camino hacia la Ciudad Esmeralda para ver al Gran Oz –respondió la niña–, y nos detuvimos en tu cabaña a pasar la noche.

–¿Por qué queréis ver a Oz? –preguntó él.

–Yo quiero que me envíe de vuelta a Kansas y el Espantapájaros quiere que le dé un cerebro – replicó Dorothy. (Baum, 2009: 50)

Cuando el Espantapájaros, el Leñador de Hojalata y Dorothy se encuentran con el León Cobarte, estos le interrogan y le informan:

–¿Tienes cerebro? –preguntó el Espantapájaros.
–Supongo que sí. Nunca me lo he visto –replicó el León.
–Yo voy a ver al Gran Oz para pedirle que me dé uno –declaró el Espantapájaros–, porque mi cabeza está rellena de paja.
–Y yo voy a pedirle que me dé un corazón –dijo el Leñador.
–Y yo voy a pedirle que nos envíe a Toto y a mí de vuelta a Kansas –añadió Dorothy. (Baum, 2009: 61)

Las autorreferencias textuales sobre el motivo del viaje son constantes a lo largo de la obra, adoptando la estructura de repetición por acumulación citada que se reitera en diferentes situaciones y ante diversos personajes.

En relación a esta autorreferencia textual se encuentra otra repetición acerca del deseo de Dorothy por reencontrarse con su familia, especialmente con su tía Em, como un deseo regresivo y el motor que la mueve en su camino, subrayado por el discurso narrativo en la reiteración constante de este deseo, a partir de sueños: “Dorothy se quedó dormida sólo una vez y entonces soñó que estaba en Kansas, donde la tía Em le decía lo contenta que estaba de que su pequeña hubiera vuelto a casa.” (Baum, 2009: 157) e incluso en los momentos en los que parece encontrarse feliz y disfrutando de las victorias alcanzadas a lo largo de la aventura: “Un día la niña se acordó de tía Em y dijo: –Debemos volver donde está Oz y pedirle que cumpla su promesa.” (Baum, 2009: 142)

Otra de las autorreferencias textuales que contribuyen a una identificación entre Toto y Dorothy, así como a una individualidad frente al Espantapájaros o el Hombre de Hojalata, es la reiterada preocupación del discurso narrativo por reflejar necesidades biológicas de estos dos personajes como son la alimentación y el sueño.

–Debe de ser incómodo eso de estar hecho de carne y hueso –dijo el Espantapájaros con aire pensativo–, ya que hay que dormir, comer y beber. Sin embargo, tenéis cerebro y cualquier incomodidad vale la pena si uno es capaz de pensar como es debido. (Baum, 2009: 47)
Lo que más le preocupaba era que casi no quedaba pan y con otra comida de ella y Toto la cesta se quedaría vacía. Estaba claro que ni el Leñador ni el Espantapájaros comían cosa

alguna, pero ella no estaba hecha de paja ni de hojalata y no podía sobrevivir sin alimentarse. (Baum, 2009: 55)

Hay que recordar, por otro lado, la autorreferencia textual ya señalada acerca de la identidad de “Hechicera” que los habitantes de este universo parecen concederle a Dorothy y el escepticismo de la niña protagonista ante este atributo.

Las prolepsis, analepsis o interrupciones temporales son ocasionadas a partir de estas autorreferencias textuales señaladas, así como la inserción de relatos metadieéticos de función oscilante entre el primer y tercer tipo y, aunque no sean habituales, todos ellos suponen un regreso y una adquisición de conocimiento con respecto al origen: el Espantapájaros relatará por quién y cómo fue creado, el Hombre de Hojalata narrará los motivos que originaron la pérdida de su corazón y el Rey de los Monos Alados relatará el origen de la esclavitud de su bandada. Las prolepsis iniciales, vinculadas a esa donación de objetos mágicos que protegerán a Dorothy a lo largo de toda su aventura: el beso con el que la Bruja Buena del Norte marca la frente de la protagonista, “te daré un beso y nadie se atreverá a hacer daño a una persona que ha sido besada por la Bruja del Norte” (Baum, 2009: 27) o, muy especialmente, los Zapatos Plateados adquiridos tras el asesinato accidental de la Bruja del Este que se convertirán en constante autorreferencia textual, subrayando su importancia, creando expectativa y memoria textual.

La Malvada Bruja se quedó sorprendida y preocupada cuando vio la marca que Dorothy llevaba en la frente, ya que sabía muy bien que ni los Monos Alados ni ella misma se atreverían a hacer ningún daño a la niña. Miró los pies de Dorothy y, al ver los Zapatos Plateados, se echó a temblar de miedo, pues sabía el poderoso hechizo que poseían. (Baum, 2009: 131)

Una prolepsis de carácter anunciador o evocador reiterada a lo largo de toda la obra en la que, finalmente, el lector podrá descubrir la magnitud de su fuerza, “el poderoso hechizo que poseían”, un descubrimiento realizado al unísono por protagonista y lector ya que serán estos Zapatos Plateados los que devuelvan a Dorothy a su hogar.

Como apreciamos, el uso de prolepsis, analepsis o autorreferencias textuales son estrategias discursivas que subrayan la importancia de ciertos hechos, generan intriga y la sensación en el lector de compartir una memoria común con el discurso narrativo, así como emoción de descubrimiento hacia un significado oculto del mismo modo que la

estructura de corte repetitivo, así como todos los elementos repetitivos señalados junto a la estructura circular que ofrece la morfología respetada del monomito de Campbell, ofrecen un ritmo peculiar a esta obra que, aunque hacia la linealidad cronológica, se dirige a ella de forma desviada y con ciertas alteraciones.

2 *La palabra y el estilo del discurso narrativo*

La palabra utilizada en esta obra, a pesar de su aparente objetividad y convencionalismo, de fluida relación con el significado directo que atenúa la angustia de encuentro con el sentido, manifiesta una voluntad constante de generar “extrañamiento” en el lector, activándose el origen mítico de la palabra y su capacidad transformadora a través de diferentes conjuros.

De modo que la Bruja Malvada cogió de su alacena el Gorro de Oro y se lo puso en la cabeza. Entonces se paró sobre el pie izquierdo y dijo lentamente:

–¡Ep-pe, pep-pe, kak-ke!

Luego se paró sobre el pie derecho y dijo:

–¡Hil-la, hel-la, hol-la!

Después de esto se paró sobre los dos pies y gritó en voz alta:

–¡Zis-zy, zuz-zy, zik!

Entonces el hechizo comenzó a funcionar. El cielo se oscureció y se oyó un ruido sordo y profundo. Se sintió un fuerte aleteo, mucho parloteo y grandes risas y el sol salió en el cielo oscurecido para mostrar a la Malvada Bruja rodeada de una multitud de monos, cada uno de ellos con un par de inmensas y poderosas alas a sus espaldas. (Baum, 2009: 128)

Un poder transformador de la palabra en el conjuro y el ritual que nos transporta a un origen mítico y sagrado a través del lenguaje, pero del que no pasa desapercibido un cierto componente de distanciamiento humorístico que viene provocado por el absurdo. Las palabras pronunciadas por la Bruja Malvada, aunque capaces de la creación de un nuevo orden, dado que el hechizo, efectivamente, parece funcionar, se encuentran cargadas de un sinsentido que roza lo irrisorio o lo irreverente hacia ese mismo origen mítico y sagrado que representan, y este sinsentido absurdo y humorístico se encuentra pronunciado por el ritual ridículo que representa la Bruja Malvada al parar primero sobre el pie izquierdo, luego sobre el pie derecho y, finalmente, sobre los dos pies.

En el inicio de la obra, la Bruja Buena del Norte, representa un ritual absurdo de características similares al citado:

En cuanto a la viejecita, se quitó el gorro y lo apoyó haciendo equilibrios en la punta de su nariz, mientras contaba “Uno, dos, tres”, con voz solemne. Inmediatamente el gorro se convirtió en una pizarra sobre la que estaba escrito en tiza, en grandes letras blancas:

QUE DOROTHY VAYA A LA CIUDAD ESMERALDA

La viejecita se quitó la pizarra de la nariz y, habiendo leído las palabras, preguntó:

–¿Te llamas Dorothy, querida? (Baum, 2009: 26)

Del mismo modo que en el ejemplo anteriormente citado, el ritual reactualiza el poder mítico y sagrado de la palabra y, sin embargo, se refleja una actitud absurda e irreverente ante este poder a través de la ridícula performance que supone la imagen de una bruja haciendo equilibrios con un gorro en la punta de su nariz.

El lenguaje utilizado por el discurso narrativo es sencillo, aunque no se encuentra desprovisto de lirismo, especialmente reflejado en esas estructuras de corte repetitivo ya señaladas que generan un ritmo pronunciado en esta obra y de relación con la literatura popular y de transmisión oral.

El discurso narrativo utiliza habitualmente el uso de múltiples intervenciones dialogadas, los personajes informan en primera persona y en un tiempo presente tanto sobre sus intenciones y acciones como sus estados de ánimo o procesos psicológicos a partir de diálogos, que a pesar de usar un lenguaje sencillo y coloquial, por su grado de absurdo, derivado de un orden “fantástico” y una lógica proveniente de seres ajenos a la cultura convencional, generan el “extrañamiento” en el lector y lo incitan a la duda, posicionándolo bajo una pluralidad de perspectivas “extraordinarias”.

El Espantapájaros la escuchó atentamente y dijo:

–No puedo comprender por qué quieres abandonar este hermoso país y volver a ese lugar gris y seco que llamas Kansas.

–Eso es porque no tienes cerebro –respondió la niña–. Por muy triste y gris que parezca nuestra tierra, nosotros, los seres de carne y hueso, preferimos vivir allí que en cualquier otro sitio, por muy hermoso que sea. No hay nada como tu propia casa.

El Espantapájaros suspiró.

–Claro que no puedo comprenderlo –dijo–. Si vuestras cabezas estuvieran rellenas de paja, como la mía, probablemente vivirías todos en los lugares bonitos y Kansas se quedaría sin habitantes. Es una suerte para Kansas que tengáis cerebros. (Baum, 2009: 40)

En el ejemplo citado, además del absurdo derivado de una lógica no convencional y de una intención del discurso narrativo por posicionar al lector ante un proceso de reevaluación del orden establecido, se percibe un tono de intimidad y confesión entre el

Espantapájaros y Dorothy a través del cual podrían establecerse asociaciones con la técnica próxima al psicoanálisis del escucha o interlocutor, con la necesidad de lector implícito que esto supone.

Este tono absurdo del discurso narrativo, esta ambigüedad provocada por un orden “realista” que choca y se confronta con un orden “fantástico”, este desvío y reevaluación del sentido, se encuentra subrayado por unos personajes protagonistas que de manera directa, a través de sus diálogos, construyen un concepto sobre sí mismos, a partir del lenguaje convencional que lleva al significado directo del sentido que se encuentra en contradicción con sus acciones: la palabra contradice a la acción, generando una vez más el “extrañamiento” en el lector. El Espantapájaros dice reiteradamente carecer de cerebro y, sin embargo, de él salen las ideas que salvan a los protagonistas de las amenazas de la aventura.

Aquí hay un gran árbol que crece junto a esta zanja. Si el Leñador de Hojalata puede talarlo de manera que caiga hacia el otro lado, podemos caminar sobre él y cruzar al otro lado sin problemas. –Esa es una excelente idea –dijo el León–. Casi se diría que tienes un cerebro en la cabeza, en vez de paja. (Baum, 2009: 69)

El Leñador de Hojalata dice no tener corazón y, sin embargo, es un personaje proclive al llanto y el que mayor compasión siente hacia los animales que él considera indefensos. En un momento del viaje, mata a un escarabajo pisándolo accidentalmente, esto entristece al Leñador y comienza a llorar, las lágrimas oxidan sus mandíbulas y le impiden el habla hasta que el Espantapájaros comprende el problema y aceita las mandíbulas del Leñador.

A partir de entonces caminó con mucho cuidado manteniendo los ojos fijos en la carretera, y cuando veía una hormiguita diminuta afanándose por el camino le pasaba por encima para no hacerle daño. El Leñador de Hojalata sabía muy bien que no tenía corazón y por lo tanto se cuidaba mucho de ser jamás cruel o poco amable con otros seres. (Baum, 2009: 64)

El León Cobarde dice no tener valor y, sin embargo, demuestra un gran valor a lo largo de todas las amenazas de la aventura: “–Estamos perdidos; no cabe duda de que nos harán pedazos con sus afiladas garras. Pero quédate detrás de mí y yo lucharé contra ellos mientras me quede vida.” (Baum, 2009: 72)

Y es que existe en esta obra una constante alerta acerca de los significados directos o los sentidos establecidos que se encuentran en sintonía con ese concepto de verdad inaprensible o relativo, esa necesidad de desocultamiento o de carácter secreto que implica la verdad y, por tanto, el conocimiento. De hecho, el mago de Oz resulta ser un farsante, un ventrílocuo, un hombre de circo, un prestidigitador a través del cual se reevalúa, ya no sólo las convenciones de un orden “realista” sino incluso lo sagrado que se supone en el origen y pensamiento mágico primitivo. Y de hecho, Dorothy alcanza el imposible deseo de regreso a su hogar, al adquirir un descubrimiento vinculado al autoconocimiento sobre un poder que le pertenece, que le es propio y que le ha acompañado durante todo su viaje: sus Zapatos Plateados, un poder que encuentra en ella misma y que ambigua el mismo concepto de lo sagrado o lo mágico tanto desde una lógica racional o convencional como supersticiosa o primitiva.

De hecho, Dorothy le perdona al mago de Oz ser un mal mago por considerarlo un buen hombre: “Oz no había cumplido la promesa que le había hecho, pero lo había intentando y ella lo perdonaba. Como él decía, era un buen hombre, aun cuando hubiera sido un mal Mago.” (Baum, 2009: 189)

En esta obra no existe una aproximación significativa al Künstlerroman.

3 *Cesión de la autoridad*

La voz narradora de *El mago de Oz* es una voz heterodiegética omnisciente que se decanta por relatar la acción de la aventura en detrimento de las emociones que esta provoca en los personajes, aunque el discurso narrativo no llegue a omitirlas por completo.

Existe una renuncia, por parte de esta voz narradora heterodiegética omnisciente, al control absoluto sobre el mundo ficcional que propone, manifestando sospechas de homodiegeticidad con el objetivo de generar intriga en el lector y establecer con él cierta complicidad.

La voz narradora debilita su omnisciencia dirigiendo su foco de percepción hacia los cinco protagonistas, acotando su campo de percepción para relatarlos la historia extrayendo la información de las acciones y pensamientos de los protagonistas,

oscilando de una focalización externa a una focalización interna variable, pero sin ser capaz de aportarle al lector mayor información, como ya hemos citado anteriormente. Este foco de percepción de información limitada tendente al yo testigo es útil como generador de suspense y de complicidad derivada de una sensación de descubrimiento al unísono e identificación entre voz narradora-protagonistas-lector, al mismo tiempo que subraya la función de espectadora de una voz narradora heterodiegética que manifiesta sus limitaciones subrayadas a partir de locuciones modalizantes relacionadas con la hipótesis ya citadas anteriormente.

Es esta focalización de información limitada tendente al yo testigo, subrayada por locuciones modalizantes relacionadas con la hipótesis las que, aunque realmente de una manera debilitada, hacen presente a esta voz narradora adquiriendo, hasta cierto punto, un valor como voz intradiegética acentuado a partir del uso de verbos en presente que le ofrecen categoría de contemporánea, ejemplo ya citado anteriormente, muestras de opinión ante lo que observa: “Había pulcras vallas a los costados del camino, pintadas de un delicado color verde, y más allá había campos de cereales y huertas en abundancia. Evidentemente, los Munchkins eran buenos granjeros” (Baum, 2009: 31), comparaciones de carácter absurdo que delatan una apreciación de tipo personal, al mismo tiempo que contribuyen a desdramatizar posibles angustias ante la violencia del impulso tanático: “–Lo siento mucho, de verdad –dijo Dorothy, que realmente se había asustado al ver que la Bruja se iba derritiendo como azúcar moreno ante sus propios ojos” (Baum, 2009: 136), apelaciones directas al lector como voz narradora que muestra sus emociones y las comparte con el lector: “¡fijaos!, allí estaba el Espantapájaros como nuevo, dándoles las gracias una y otra vez por haberlo salvado” (Baum, 2009: 141), incluyéndose a ella misma y al lector en el grupo de “amigos” de los protagonistas, generando su identidad y complicidad y así como evidenciando tanto su presencia como la del lector, en alguna medida, dentro del relato: “El sol resplandecía cuando nuestros amigos pusieron rumbo al País del Sur” (Baum, 2009: 188) o como voz narradora fusionada a la de sus personajes a partir del estilo indirecto libre ya citado con anterioridad, mostrándole sus dudas a partir de preguntas retóricas: “Dorothy escuchó asombrada estas palabras. ¿Qué querría decir la mujercita al llamarla hechicera y decirle que había matado a la Malvada Bruja del Este? (Baum, 2009: 21)

Otra de las características en las que se percibe una pérdida de control sobre el discurso narrativo deriva de lo ya señalado, esa focalización interna variable que le permite una cierta confusión con las voces de sus personajes a partir del estilo indirecto libre, aunque no llegue ni a la cantidad ni a los grados de complejidad de la omnisciencia selectiva variable de la novela lírica de autoformación ni tampoco a su acentuada confusión de voces. Esta multiplicación de voces se encuentra subrayada por la inserción de diferentes relatos metadieгéticos que convierten a varios de los personajes de esta obra en instancias narrativas, así como la multitud de diálogos que le permiten al lector conocer a los personajes de esta historia de manera directa, sin la apenas intervención de la voz narradora. Más significativos al respecto resultan esos monólogos citados o ese diálogo “para sí mismo” en el caso ya señalado de el mago de Oz, el tono de confesión que adquiere el discurso narrativo en ciertas ocasiones en las que se utiliza este recurso resulta significativo y no sólo contribuye a una cesión de la autoridad en otra instancia narrativa, sino que además subraya la necesidad de lector implícito a través de una técnica próxima al uso “del escucha o interlocutor”.

En el caso que nos ocupa, la heroína es Dorothy, ella es quien, en soledad, abandona su mundo familiar y conocido irrumpiendo en un mundo “fantástico” y ella también es la que, nuevamente en soledad, regresa felizmente al hogar, sin embargo comparte una aventura común junto al Espantapájaros, el Leñador de Hojalata, el León Cobarde y Toto. Todos ellos son héroes individuales dado que cada uno de ellos alcanzará su propia transcendencia e, incluso, el discurso narrativo los dejará en soledad y ante riesgos mortales sin la presencia de sus compañeros, pero se trata de un colectivo que recorre una aventura común, lo que les resta individualidad a los personajes a favor de la colectividad. El papel que ejerce la comunidad en esta obra se encuentra subrayado a través de las múltiples autorreferencias textuales que muestra el discurso narrativo acerca del deseo de la niña por regresar a su hogar, incluso en aquellos momentos en los que se siente feliz y que será el “demiurgo” que mueva a la protagonista en su aventura como más adelante analizaremos. Dorothy, al igual que sus cuatro compañeros de aventura, desempeña un papel ambivalente entre heroína en tránsito de su propia construcción y maestra-ayudante en el viaje que comparte y las sinergias que se producen entre los cinco para el desarrollo exitoso de la aventura. Aunque no serán los únicos ayudantes que aparezcan en este viaje, como la Bruja Buena del Norte que marca

con un beso protector la frente de Dorothy, la Cigüeña que salva al Espantapájaros de morir en un ancho río, la Reina de los Ratones Silvestres que libera al León Cobarde del envenenamiento provocado por un campo de amapolas cuyo perfume es soporífero y otros muchos más. Sin duda la multiplicación de ayudantes y la ambivalencia entre maestro-ayudante es considerable en esta obra, así como, y a pesar de las amenazas propias que cada uno de los protagonistas deberá vencer y la trascendencia de carácter individual, la aventura común debilita el miedo a la soledad, al mismo tiempo que privilegia la colectividad.

4 *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género*

En el caso de Dorothy no aparece una angustia explícita en referencia a su confrontación yo/mundo a partir de la limitación de su género. Incluso el llanto, que pudiera ser asociado por ciertas culturas con una debilidad femenina, en esta obra es compartido, principalmente, tanto por el Leñador de Hojalata como por Dorothy de manera habitual; él, un leñador sin corazón capaz de matar con su hacha a cuarenta lobos si siente que sus amigos se encuentran en peligro y ella, una niña que no muestra un especial temor ni una especial debilidad por su condición de mujer. Su confrontación yo/mundo vendrá provocada por una necesidad de trascender su realidad más inmediata, un contexto asfixiante, triste y monocromático que amenaza en convertirla en un ser tan sombrío como su tía Em:

Cuando Dorothy se paraba en el umbral de la casa y miraba a su alrededor, no veía otra cosa salvo la gran pradera gris que la rodeaba por todos lados. Ni un árbol, ni una casa interrumpían la ancha extensión de llanura que llegaba hasta el borde del cielo en todas direcciones. El sol había cocido la tierra labrada hasta convertirla en una masa gris, sobre la que se abrían pequeñas grietas. Ni siquiera la hierba era verde, ya que el sol había quemado las puntas de las largas briznas hasta dejarlas del mismo color gris que se veía por todas partes. La casa había sido pintada una vez, pero el sol había ampollado la pintura y las lluvias la habían ido borrando y ahora la casa estaba tan opaca y gris como todo lo demás.

Cuando tía Em fue a vivir allí era una esposa joven y bonita. El sol y el viento la habían cambiado también. Habían apagado la vivacidad de sus ojos, dejándolos de un sobrio color gris; habían borrado el rubor de sus mejillas y sus labios y éstos también eran grises. La tía Em era delgada y macilenta y ahora nunca sonreía. (Baum, 2009: 13)

Como apreciamos, el hecho de que la tía Em se haya convertido en una mujer sombría, nada tiene que ver con su género sino con la realidad sombría que habita y en la que se

mimetiza. La angustia de Dorothy no deriva, explícitamente, de las limitaciones de su género sino de las limitaciones derivadas del contexto monocromático que habita del que también parece ser víctima su tío Henry: “El tío Henry nunca reía. Trabajaba duramente de la mañana a la noche y no sabía lo que era la alegría. Él también era gris, desde su larga barba hasta sus toscas botas.” (Baum, 2009: 14)

En esta obra, y como ya hemos analizado, el autoconocimiento adquirido por Dorothy que la llevará finalmente de regreso a su hogar, mantiene ciertas relaciones simbólicas con respecto a su despertar sexual: el país gobernado por Glinda, una bruja buena que vive en un castillo custodiado por tres jóvenes doncellas soldado, nos ofrece una cierta idea de matriarcado, así como el color rojo que predomina en estas tierras junto a las referencias simbólicas aportadas por Bettelheim en relación a la evocación de un zapato como receptáculo uterino, nos llevan a asociaciones sexuales que se encuentran subrayadas por el hecho de que Glinda libere a los Monos Alados de una esclavitud que tuvo su origen en una historia de amor y lo haga tras descubrirle a Dorothy un secreto que le pertenece, el poder de sus zapatos. Todo ello nos lleva a realizar una identificación entre el proceso de autoconocimiento de Dorothy con una iniciación sexual donde el concepto de amor romántico mantiene ciertos riesgos de anulación o mutilación proyectados en el Leñador de Hojalata o la esclavitud sufrida por los Monos Alados y originada en aquella historia de amor ya citada. Sin embargo y, nuevamente, esta amenaza tampoco se encuentra explícitamente relacionada con el género femenino y parece suponer, más bien, una amenaza de carácter universal dado que el Leñador cayó en el peligro siendo un hombre y los Monos Alados, también víctimas de este concepto de amor mutilante, son un colectivo animal.

En *El mago de Oz*, la accidentalidad o, más concretamente, las fuerzas naturales fuera del control humano son el “demiurgo” que transporta a Dorothy a la aventura junto a su propia voluntad por salvar a Toto del ciclón, que es lo que a ambos les obstaculiza la entrada al sótano de los ciclones; y sin duda será el “demiurgo” de su propia voluntad de reencuentro con su colectividad el que la lleve a recorrer el viaje de regreso a su hogar que supone la aventura acontecida en el país de Oz.

En *El mago de Oz* la orfandad es explícita:

Cuando Dorothy, que era huérfana, llegó a su casa por primera vez, la tía Em se había sobresaltado tanto con la risa de la niña que cada vez que la voz alegre de Dorothy llegaba a sus oídos daba un grito y se llevaba la mano al corazón y todavía miraba a la pequeña con asombro. (Baum, 2009: 13)

El espejo de las tres generaciones en absoluto se encuentra reflejado en esta obra. La tía Em es una madre adoptiva a la que se hace alusión autorreferencial con frecuencia como deseo de reencuentro con la familia, pero su intervención como personaje en la obra es prácticamente nulo. Así como su posible vinculación como “figura negativa” en la cual se proyectan las consecuencias de una amenaza derivada del mimetismo que puede provocar el habitar un mundo monocromático y ya citado anteriormente, se debilita sustancialmente al vincularse ese mimetismo también en la figura del tío Henry y, por lo tanto, no suponer una cuestión de género sino una amenaza, más bien, de carácter universal.

Son muchas las mujeres ayudantes en la aventura de Dorothy, pero ninguna de ellas mantiene con la niña un vínculo filial. Es una mujer, representada en la figura de la anciana y Bruja del Norte buena, la primera ayudante de Dorothy y la que le donará un beso en la frente que la acompañará y protegerá a lo largo de su viaje. Al mismo tiempo que este beso, recibe también de la Malvada Bruja del Este y a la que asesina accidentalmente, los Zapatos Plateados que tendrán el poder de otorgarle el mayor deseo de Dorothy: el regreso a su hogar. La Malvada Bruja del Este representa un actante agresor, aunque en el caso que nos ocupa no significa una agresión directa a Dorothy sino al mundo en el que esta ha irrumpido. Un ejemplo más nítido al respecto de la ambivalencia del personaje femenino como ayudante-agresora, lo encontramos en la figura de la Malvada Bruja del Oeste, que sí supone un actante agresor nítido tanto para Dorothy como para el resto de los protagonistas y que la niña también consigue asesinar, aunque nuevamente de manera accidental y, de este modo, adquiere el Gorro de Oro al cual se encuentran esclavizados los Monos Alados, dado que deben concederle tres deseos a su propietario y que, en un principio, bajo las órdenes de la Malvada Bruja del Oeste actuaron como agresores y ahora, bajo las órdenes de Dorothy, actúan como ayudantes. Por tanto, la Malvada Bruja del Oeste cumpliría una ambigua función como ayudante-agresora. La última ayudante de Dorothy también es una mujer

proyectada en la figura de la bruja buena: Glinda, una mujer bella y hermosa que le descubre el poder de los Zapatos Plateados y que únicamente actúa como ayudante.

En *El mago de Oz* se da la orfandad tanto materna como paterna y se refleja una necesidad de regreso hacia la colectividad, aunque no existe una voluntad significativa ni de los conceptos reconciliación con el padre ni separación de los amantes.

En *El mago de Oz* el ser huidizo por excelencia es el mago de Oz, el discurso narrativo lo señala como el más poderoso de todos, superior su poder al de las cuatro brujas que habitan el País de Oz. Esta información la ofrece el discurso narrativo en el inicio de la historia, a partir del discurso restituído de la Bruja Buena del Norte que le transfiere tanto a Dorothy como al lector implícito este conocimiento: “–El mismo Oz es el Gran Mago –respondió la Bruja, bajando la voz hasta convertirla en un susurro–. Es más poderoso que todos nosotros juntos. Vive en la Ciudad Esmeralda.” (Baum, 2009: 24) El discurso narrativo envuelve a este personaje en el misterio y secreto, presentándolo en el comienzo de la historia, como el ser más poderoso del País de Oz y esta información se ofrece, observémoslo en el ejemplo citado, en tono de confidencialidad: “bajando la voz hasta convertirla en un susurro” y como el ser que, posiblemente, pueda ayudar a Dorothy a regresar a su hogar: “–Entonces debes ir a la Ciudad Esmeralda. Quizá Oz te ayude.” (Baum, 2009: 26) Su aparición como personaje se demorará con la intención de ofrecerle un carácter enigmático y generar un cierto suspense en el lector sobre la naturaleza del mago de Oz; el camino que deben recorrer Dorothy y sus amigos para alcanzar la ayuda de este mago es, según el Leñador de Hojalata, un viaje peligroso: “mi padre fue allí una vez, cuando yo era pequeño, y dijo que era un largo viaje por una peligrosa región” (Baum, 2009: 58); a lo largo de este peligroso viaje el mago es nombrado con frecuencia a través del discurso restituído de diferentes personajes que Dorothy y sus amigos van encontrándose y estos advierten tanto sobre la dificultad de acceso a su presencia: “Yo he ido muchas veces a la Ciudad Esmeralda, que es un lugar maravilloso y muy bello, pero nunca se me ha permitido ver al Gran Oz y tampoco conozco a nadie que lo haya visto” (Baum, 2009: 96), como el desconocimiento de cualquier ser vivo de la verdadera forma de este mago dada su capacidad de metamorfosis:

Verás, Oz es un Gran Mago, y puede adoptar la forma que desee. Así que algunos dicen que parece un pájaro y otros dicen que parece un elefante y otros dicen que parece un gato. Ha habido gente a la que se le ha aparecido como una hermosa hada, o un duende, o bajo la forma que se le antoje. Pero no hay ser vivo que sepa cómo es Oz cuando se halla bajo su verdadera forma. (Baum, 2009: 96)

Como podemos observar, el grado de ocultación de este personaje por parte del discurso narrativo es muy elevado y de hecho, y precisamente por esa supuesta capacidad de metamorfosis, cuando Dorothy y sus amigos consiguen el acceso a la presencia de el mago de Oz, tanto ellos como el lector implícito solo podrán “escuchar” su voz dado que su forma seguirá oculta bajo la apariencia de una Cabeza, una Dama, una Bestia y una Bola de Fuego, todavía tendrán que superar una última condición impuesta por el mago de Oz: el asesinato de la Malvada Bruja Oeste para acceder a la verdadera naturaleza de este mago que, finalmente, resulta ser un farsante, un falso mago o un mago “realista” perteneciente a una magia “real” o “humana”, un ilusionista de carne y hueso, un ventrílocuo, un hombre de circo proveniente de Omaha, el mismo mundo “real” del que procede Dorothy y del que el mismo lector implícito también procede. Tanto Dorothy como el mago de Oz irrumpieron en ese universo “fantástico” por accidente. Este mago llega montado en globo un día de circo con la intención de atraer público, pero las cuerdas del globo se enredaron y este,

subió muy por encima de las nubes, tan alto que lo cogió una corriente de aire y lo arrastró a lo largo de muchas, muchas millas [...] El globo bajó poco a poco y yo no me hice ningún daño. Pero me encontré en medio de gentes extrañas, quienes, al verme bajar de las nubes, pensaron que yo era un Gran Mago. (Baum, 2009: 162-163)

Observamos el alto grado de identificación que se establece en este momento entre el mago de Oz y Dorothy, ambos provenientes del mundo “real”, ambos confundida su identidad como “Gran Mago” o “Hechicera”, ambos arrastrados accidentalmente por una corriente de aire que los eleva por los aires, el mago de Oz en globo y Dorothy dentro de su casa, aunque el discurso narrativo también lo compare, en el inicio de la historia como una sensación similar a la de subir en globo: “Dorothy se sentía como si estuviera subiendo en globo” (Baum, 2009: 15) y ambos aterrizando en este universo de características extraordinarias “suavemente”: en el caso del mago de Oz, lo acabamos de citar: “no me hice ningún daño” y en el caso de Dorothy, “el ciclón había depositado la casa muy suavemente” (Baum, 2009: 19).

A pesar de ser un mal mago, lo hemos analizado con anterioridad, Dorothy perdona su farsa por considerarlo un buen hombre y, quizá, por ser este el conocimiento que la niña protagonista deba adquirir: la magia que se encuentra en el interior de uno mismo y cuyo mensaje parece subrayado en la circunstancia de que son esos Zapatos Plateados, propiedad de Dorothy y que la han acompañado durante todo su viaje, los que la llevarán de regreso a su hogar. Sin embargo el comentario didáctico no queda explícito, solo la evocación simbólica puede guiarnos hacia este mensaje cuya interpretación queda abierta, dado que, a fin de cuentas, la magia sí parece existir en este universo “fantástico” y no pasa desapercibido el hecho de que a pesar de que sea un hombre “realista” el ser huidizo de esta historia y quizá, en este sentido de apertura al escepticismo y la reevaluación sobre la magia o la superstición, sean cuatro mujeres las verdaderas magas de este país “fantástico”, cuatro brujas con un poder realmente extraordinario, ellas no son farsantes e incluso el mismo mago de Oz las teme: “Uno de mis mayores temores eran las Brujas, pues mientras que yo no tenía ningún poder mágico pronto descubrí que las Brujas eran realmente capaces de hacer cosas maravillosas.” (Baum, 2009: 164) Y recordamos también que las Brujas Buenas del Norte y el Sur se convierten en ayudantes de gran autoridad para Dorothy dado que ambas son donadoras, en alguna medida, de objetos o transferencia de conocimientos mágicos: en el primer caso, el beso que marca, acompaña y protege a la niña en su viaje, en el segundo caso, la transferencia del conocimiento referente al poder de los Zapatos Plateados propiedad de Dorothy. Y recordamos también que las Brujas Malvadas del Este y el Oeste se convierten en ayudantes-agresoras de gran autoridad para Dorothy dado que también ambas son donadoras de objetos mágicos: Dorothy, como destructora de ambas figuras negativas, asimila o se apropia de ciertas características mágicas de ambas, de la primera alcanza los poderosos Zapatos Plateados y de la segunda el Gorro de Oro, tampoco pasa desapercibida la connotación sexual ya analizada que se proyecta en ambos objetos.

Podríamos concluir que en *El mago de Oz*, el ser huidizo por excelencia, se encontraría representado por el mago de Oz, una figura masculina de aparente naturaleza “fantástica” que finalmente resulta poseer características “normalizadas.”

Sin embargo, la naturaleza verdaderamente “extraordinaria” de las brujas las convierte a ellas también y, en alguna medida, en seres huidizos bajo esta perspectiva, una naturaleza vinculada a lo mítico, lo sagrado, lo desconocido, lo anterior a la cultura y que se conforman como relevantes ayudantes, en ocasiones ayudantes-agresoras de Dorothy a partir de la donación de objetos mágicos y, por tanto, transferencia de sus extraordinarios poderes.

Aunque en *El mago de Oz* exista una autoridad vinculada a la realidad convencional y a la figura masculina, lo cierto es que se ironiza sobre la misma, se genera escepticismo y una voluntad de reevaluación, cobrando la figura femenina altas cotas de importancia y la autoridad se reconoce ambigua, y la magia o lo sagrado oscila entre la farsa y la autenticidad, lo humano y lo extraordinario, la realidad convencional y la realidad alternativa desde un concepto muy similar al escepticismo o la relatividad que muestra la novela lírica de autoformación.

Los Cinco y el tesoro de la isla

Los cinco y el tesoro de la isla fue editado por primera vez en 1942 y compone el primer libro de la colección *Los Cinco*, escrita por la londinense Enyd Blyton, cuya obra literaria se encuadra dentro de la LIJ, como el caso que nos ocupa.

Los Cinco es una obra de aventuras donde la acción, la intriga y el riesgo son sus componentes fundamentales.

1 La memoria

En el caso de *Los Cinco y el tesoro de la isla*, la memoria cumple un componente de relevante importancia. Jorgina, sus tres primos y su perro Tim recorrerán una serie de aventuras que les llevarán al descubrimiento del tesoro que un antepasado materno de Jorgina escondió en una isla que le pertenecía y ahora es propiedad de ella. No podríamos concluir que se trata de una rememoración pero sí, de alguna manera, de una retrospectiva donde el proceso de la anagnórisis cumple una función importante con respecto a la transformación sufrida por la heroína. Los cinco protagonistas siguen la pista de un hecho pasado y llevado a cabo por un ascendiente de Jorgina y se trata, por tanto, del retorno al origen, un origen de características idílicas subrayadas en la circunstancia de que en ese tiempo pasado los ascendientes de Jorgina disfrutaban de un esplendor económico. “Hace muchos años los antepasados de mi madre eran propietarios de casi todas estas tierras. Pero se arruinaron y se vieron obligados a venderlo todo.” (Blyton, 2009: 25) Y este será uno de los secretos que la heroína desvele y comparta con sus tres primos y el lector implícito “en un rincón de arena de la playa” (Blyton, 2009: 25), un lugar mínimamente descrito pero que por su situación aislada acentúa el carácter transcendental de la revelación.

El proceso de anagnórisis se vincula a una adquisición de conciencia colectiva, fiel al tesoro escondido por su comunidad y perteneciente a la misma, en detrimento por tanto de una adquisición de conciencia propia; el valor del tesoro no es cuestionado, como en el caso de la tarta de fresa de *Caperucita en Manhattan*, del mismo modo que volviendo a recorrer los espacios que los ascendientes de Jorgina habitaron y reproduciendo sus acciones se reactualizan sucesos pasados transformando los hechos acontecidos por los

ascendentes de Jorgina en acciones primigenias de connotaciones míticas sin posibilidad de desvío, de hecho serán las acciones “desviadas” o no repetidas fielmente, precisamente y lógicamente, las que dificultarán el reencuentro con el tesoro, una característica que de nuevo subraya un proceso de anagnórisis vinculado a la conciencia colectiva.

La anagnórisis se produce por medio de la acción, el descubrimiento se lleva a cabo a través de diferentes aventuras y la intriga se encuentra proyectada en la incertidumbre de unos hechos futuros que nos instigan a seguir y que paulatinamente nos llevan a desvelar el secreto final: los lingotes de oro se encuentran en el interior de unas mazmorras de un castillo en ruinas que a su vez se ubica en la isla heredada por Jorgina; y esta información la hallan los cinco en un plano que encuentran en un cofrecillo que está dentro de una caja y la caja dentro de un armario y el armario dentro de un camarote y el camarote dentro del barco propiedad del antepasado de Jorgina que se hundió en el mar y que sale a flote gracias a una tormenta que acontece justo cuando los cinco protagonistas visitan la isla, omitiéndose, en gran medida, los procesos psicológicos tanto de los antepasados como los de los héroes.

De todos modos, la voz narradora heterodiegética de *Los Cinco*, aunque en ocasiones excepcionales, se aproxima a modos de representación textual del psiquismo interior y procedimientos discursivos de alta representatividad en la novela lírica de autoformación, entre otros recursos, el estilo indirecto libre. El foco de percepción externo, capaz de seguir a cada uno de los cinco protagonistas aunque se encuentren en espacios diferentes, vacila hacia un foco de percepción interno también variable, aproximándose a una perspectiva de omnisciencia selectiva variable.

Se encaramó a lo alto de la vieja muralla que rodeaba el castillo. Desde allí pudo ver el mar abierto. Abarcó la orilla con la mirada. Quedó pasmado. ¡Qué impresionante era lo que tenía ante los ojos! [...] En el mar, además de las olas había algo más, algo grande y oscuro, que aparecía y desaparecía a intervalos. ¿Qué podía ser aquello? (Blyton, 2009: 58-59)

En el ejemplo citado, ciertamente, no podemos concluir que la voz narradora heterodiegética de *Los Cinco* se convierta, en ocasiones, en una voz omnisciente selectiva que llegue a fusionarse con los protagonistas y capaz de descubrir los conflictos internos del personaje y estados anímicos cercanos al sueño o delirio

individuales propios de la novela lírica de autoformación. Y, sin embargo, se aprecia cierto onirismo en el espacio propuesto: “el mar abierto”, en la dificultad por parte de Julián para construir, de forma inmediata, una realidad con sentido: “algo grande y oscuro, que aparecía y desaparecía a intervalos” y en la fusión o confusión de la voz heterodiegética e intradiegética de Julián, ya señalada, a través del estilo indirecto libre.

Aunque quizá lo más significativo de este recurso se halle en que, efectivamente, a pesar de seleccionar los pensamientos individuales de varios de los personajes ficticiales, se aprecia una preferencia por mostrarnos aquellos pensamientos comunes, subrayándose la idea de colectivo ya mencionada. “Todos guardaban silencio, impresionados. Tenían ante sí una ocasión única en la vida de explorar por dentro un misterioso barco del pasado. ¿Qué encontrarían en él?” (Blyton, 2009: 73)

El estilo indirecto, tanto dirigido como libre, es el recurso predominante como representación del psiquismo interior de los personajes en *Los Cinco*, concediéndole a la voz narradora heterodiegética un control sobre aquellos elementos a destacar y cuáles descartar. Sin embargo, no es el único recurso utilizado, encontrándonos en ocasiones con el monólogo citado o narrativizado, “del que el monólogo interior es una variante más autónoma”. (Genette, 1998: 42)

Me parece que sería más agradable si no hubiera llevado una vida tan solitaria –pensó Jorge, mientras contemplaba la cabeza de Julián, inclinada sobre el bloc de notas–. Es confortante poder comentar con otros todas las cosas. Así las desgracias no parecen tan grandes. Se hacen más llevaderas. Me caen muy bien mis tres primos. Son muy alegres y siempre están contentos. Me gustaría ser como ellos. Yo tengo mal carácter y me enfado por cualquier cosa: no es extraño que mi padre me regañe tantas veces. Yo quiero mucho a mamá y ahora me doy cuenta de por qué dice que tiene una hija muy difícil. Yo no soy como mis primos. Ellos tienen un carácter abierto y simpático, que agrada a todo el mundo. Estoy muy contenta de que hayan venido a pasar las vacaciones a casa. Están haciendo que sea más como debería ser. (Blyton, 2009: 98-99)

Evidentemente, no podemos concluir que este monólogo citado contenga el lirismo del monólogo interior utilizado por la novela lírica de autoformación, adecuado para lanzar al lector hacia la ambigüedad o el descubrimiento personal. La tesis que se defiende es unívoca y causa, incluso, un cierto enfrentamiento con las intenciones propias de la novela lírica de autoformación: la soledad como un estado nocivo que la heroína debe superar. De hecho, la elección por parte de la autora de este recurso, en absoluto

habitual dentro del discurso narrativo de *Los Cinco*, más bien parece una estrategia persuasiva en la que la voz narradora heterodiegética le transfiere a Jorgina un comentario didáctico con el que convencer más fácilmente al lector por la presumible relación de identificación que este haya podido establecer con la heroína, subrayada por el uso inhabitual de la primera persona que, como ya hemos señalado en análisis anteriores, facilita la identificación con el lector implícito.

Del mismo modo que en el caso del estilo indirecto, el monólogo citado también es capaz de recoger los pensamientos comunes de los cinco protagonistas:

“Bueno: lo primero es que usted no hubiera querido creernos. Segundo, que usted tiene un mal genio terrible y siempre nos tiene asustados. Tercero, que no confiábamos en que hiciera usted lo más conveniente y lógico”. En realidad, le hubieran querido contestar todo eso. (Blyton, 2009: 152-153)

Y es que, como venimos observando, los protagonistas de esta narración excepcionalmente aparecen en momentos de soledad. Prácticamente sólo tenemos acceso a su comportamiento social. El propio título de *Los Cinco* nos presenta el número de protagonistas de la narración. Se trata de un grupo, un colectivo. Mircea Eliade nos induce a detenernos sobre una de las diferencias primitivas entre la iniciación de los adolescentes según su sexo: “para las chicas, la segregación tiene lugar en cada caso inmediatamente después de la menstruación, y por ello es individual; mientras que para los chicos, la iniciación es colectiva, teniendo lugar para todos durante la pubertad.” (Eliade, 2007: 75)

El carácter destructor, violento o siniestro del impulso tanático que guía a este tipo de retorno aparece reflejado en esta obra con gran intensidad, aunque se encuentra mitigado, fundamentalmente, a partir de una experiencia regresiva que se lleva a cabo en compañía, se trata de una regresión colectiva y común a los cinco protagonistas, así como el hecho de que el discurso narrativo preste más atención a la acción en sí misma que a la emociones que causa, la presencia de situaciones reales de riesgo que no lleguen a sus últimas consecuencias fatales o la justificación de un impulso destructor proyectada en la figura animal de Tim.

Uno de los espacios que los cinco protagonistas tendrán que habitar en su aventura para descubrir el tesoro son las mazmorras del castillo donde se ocultan los lingotes de oro; las profundidades del castillo resultan inquietantes por su simbolismo embrionario y su asociación a un *regressus ad uterum*. La entrada a las mazmorras, según los planos encontrados por los héroes, se halla cerca del pozo, “en el centro mismo del patio principal” (Blyton, 2009: 106), oculto por vegetación, zarzas, aulagas, arena y la erosión provocada por el paso del tiempo. Es en el centro del castillo donde, concentrando sus sinergias, los cinco héroes consiguen descubrir la entrada a las mazmorras. Esa inclinación natural de Tim por cazar conejos, ese instinto sádico por otro lado necesario para la supervivencia es constantemente reprimido por Jorgina.

El perro y Jorge estaba siempre de acuerdo en todo, menos cuando se trataba de conejos. Según Tim, los conejos no servían más que para una cosa: ¡para cazarlos! Nunca pudo comprender por qué Jorge no lo dejaba perseguirlos. Pero se contuvo y retrocedió con paso solemne, mientras contemplaba codiciosamente sus frustradas presas. (Blyton, 2009: 51)

La voz heterodiegética subraya la diferencia de opiniones entre Tim y Jorge y aproximándose a modos de representación textual del psiquismo interior se introduce a través del estilo indirecto en los “pensamientos” del perro y, aunque resulte desconcertante para una voz narradora heterodiegética sobreprotectora que parece tendente a la represión de la ambigüedad del significado, contenida a la representación fiel de la realidad, que mitiga las emociones negativas y que prioriza la colectividad en detrimento de la individualidad, se libera proyectada en Tim, humanizándolo, aunque respetando la verosimilitud y también, y lo más destacable, disculpa el sadismo como instinto de supervivencia y pulsión aunque se trate de una disculpa mitigada en la figura de un animal.

José María Bardavío nos hace reflexionar en su obra *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* sobre las estrechas relaciones en la naturaleza entre el instinto erótico y tanático o canibalístico. Él observa el nacimiento como un hecho traumático, en el sentido que representa la expulsión de una forma de vida conocida a la incorporación abrupta a otra forma de vida desconocida en la que “sin la aparición del instinto tanático en el acto del nacimiento, el bebé perecería. Perdida la fuente abastecedora primigenia del cordón umbilical, aparece de inmediato la tensión y la angustia por la frustración del

ámbito perdido.” (Bardavío, 1988: 58) Y el bebé, gracias a la pulsión tanática, es capaz de succionar sádicamente el pecho de la madre y alimentarse de sus secreciones.

La voz narradora heterodiegética de *Los Cinco*, liberada y proyectada en Tim, no se conforma con excusar su pulsión tanática, llega incluso a recompensarla. Tim, reprimiendo su instinto por dos veces no puede retenerse una tercera.

Apareció un tercer conejo. Era muy pequeño y tenía las orejas absurdamente largas y la cola blanca, muy corta. El conejito no miró a los chicos. Se limitó a dar un salto juguetón y luego, ante el regocijo de aquellos, se sentó sobre sus patas traseras y empezó a limpiarse las enormes orejas bajando primero una y luego la otra.

Pero esto era demasiado para Tim. Se había aguantado hasta entonces, a la vista de los dos anteriores conejos, limitándose a dirigirles unos breves ladridos. Pero ver a este desde ahora sentado tranquilamente ante sus propias narices y lavándose las orejas era algo que ningún perro podía soportar. Dio un excitado gruñido y se abalanzó sobre el sorprendido conejito. (Blyton, 2009: 107)

La voz narradora heterodiegética describiendo a un conejito pequeño, blanco, juguetón e inofensivo agudiza una pulsión sádica que parece por completo liberada de sentimientos de culpa e introduciéndose en la psique de Tim, revela comprender la tentación a la que se ve sometido. El conejo, aterrorizado por la amenaza, “desapareció enseguida bajo una aulaga” (Blyton, 2009: 107). Tim corrió “tras él, desapareciendo a su vez bajo el gran matorral” (Blyton, 2009: 197). Apreciemos la magia generada en este momento por el paralelismo sintáctico en las acciones de conejo y perro, la intertextualidad a diferentes cuentos propuesta en el número tres y sus capacidades transformadoras, así como las similitudes con *Alicia en el País de las Maravillas*. Componentes ficcionales a los que el discurso narrativo accede delatando su naturaleza, él también liberado, aunque moderado por la verosimilitud. La voz intradiegética de Julián, uno de sus primos, aprecia la rareza de que un perro pueda meterse en una madriguera: “¡Nunca había visto que un perro pudiera meterse en la madriguera de un conejo!” (Blyton, 2009: 108) Y, efectivamente, en nombre de la verosimilitud, el discurso narrativo no permite que Tim caiga a la madriguera, pero escarbando con sus patas para intentar ensancharla, abre la entrada al pozo que estaban los cinco protagonistas buscando y es él, gracias a su instinto sádico liberado, el que lo descubre. Tim así, lejos de sufrir algún tipo de castigo, recibe la recompensa de hallar el pozo y ser el héroe y, al mismo tiempo, el ayudante que les facilitará a sus amigos el

descubrimiento de las mazmorras donde se encuentran los lingotes de oro. Aunque también es cierto que el discurso narrativo le evita al lector las últimas consecuencias del instinto tanático, protegiendo al conejo en su madriguera y haciendo “socialmente” excusable la conducta de Tim.

Localizado el pozo y según los planos, las mazmorras donde fue escondido el tesoro por el antepasado de Jorgina, se encuentra muy cerca y será Ana, prima de Jorgina, la que descubra la entrada por casualidad y gracias, también en este caso, a su naturaleza. Una naturaleza físicamente más débil que el resto de sus compañeros.

Se pusieron con gran ímpetu a despejar de plantas y tierra el suelo de los alrededores del pozo. Arrancaron una buena cantidad de piedras que estaban incrustadas en la tierra y continuaron excavando por debajo. Estaban afanados en encontrar el auténtico suelo. Ana encontró de pronto la entrada. Fue una casualidad. Estaba cansada y se había sentado en el suelo. Empezó a remover la tierra con las manos y de pronto sus dedos tocaron algo duro y frío. (Blyton, 2009: 111)

Las mazmorras son un lugar laberíntico y profundo por sí mismo, pero también y como el discurso narrativo potencia, laberíntico y profundo al significar el lugar final al que se ha tenido acceso a través de la transición espacial. Las mazmorras son cuevas que se encuentran ocultas junto a un pozo, bajo el centro de un castillo en ruinas que a su vez está situado en una isla. Un *regressus ad uterum* en absoluto acogedor y aquí será donde experimenten los cinco héroes los momentos de más intenso riesgo siendo Julián y Jorgina secuestrados por los hombres que quieren arrebatárles el tesoro y donde Dick, primo de Jorgina, se herirá accidentalmente, aunque finalmente conseguirá encerrar a los secuestradores y los cinco protagonistas escaparán ilesos y manteniendo como propio el tesoro descubierto. Cabe destacar, de todos modos, que la sensación de angustia queda una vez más moderada por un discurso narrativo que pretende generar intriga y sensación de peligro, apuntando sus posibles consecuencias mortales a la figura de Tim: “–Mataré al perro si no haces lo que te han dicho –dijo el hombre de pronto.” (Blyton, 2009: 127) Una amenaza que no llega a cumplirse y que por completo exime a los cuatro niños, a los que los ladrones incluso les dejan alimentos en su cautiverio. Sin embargo y, sin duda, las mazmorras son un lugar que genera una cierta sensación siniestra en el sentido freudiano: ese miedo a lo que desconocemos de nosotros mismos o nos ocultamos, los miedos de nuestro inconsciente que regresan.

algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schellig, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. (Freud, 1974: 2487)

Freud señala que lo siniestro se percibe cuando los límites entre fantasía y realidad se desvanecen; y la voz narradora heterodiegética fusionándose a la voz intradiegética de Julián define las mazmorras como un lugar “fantástico y sobrenatural.” (Blyton, 2009: 112) Freud encuentra posible hallar un componente siniestro en la repetición de lo semejante; y la misma voz narradora heterodiegética describe las mazmorras como un espacio “sobrecogedor, oscuro y lleno de resonancias.” (Blyton, 2009: 112)

Esas resonancias, ese eco de los pasadizos lo experimentan los chicos como una rara percepción explícita y reiteradamente manifestada al lector por el significado directo de la palabra: “–¿Verdad que suena muy raro? –preguntó Jorge, alzando la voz. No bien lo hubo dicho, sus palabras se oyeron una y otra vez en todas direcciones: “Muy raro... muy raro... muy raro.” (Blyton, 2009: 112) Y la repetición de lo semejante, en esta ocasión, se encuentra fielmente representada por el discurso narrativo en la onda acústica propia que regresa multiplicada al emisor, reverberando diferentes versiones desconocidas de la propia voz. La risa de Julián desdramatiza, definitivamente, el descubrimiento de personas diferentes en nosotros mismos.

Julián se echó a reír y su risa se dividió en muchas risas que resonaban incluso de diferente manera. Los sótanos le devolvían multiplicada a los oídos de los muchachos. Era algo realmente extraño, porque parecían provenir de personas diferentes. (Blyton, 2009: 114)

Sin embargo, todas estas apreciaciones que la voz narradora nos ofrece parecen carecer de importancia, apenas detienen al lector o protagonistas en ellas. La acción, la aventura es lo importante e incluso así lo manifiesta explícitamente la voz narradora: “Estaban tan emocionados por la aventura que no podían preocuparse por nada más.” (Blyton, 2009: 112)

El discurso narrativo genera sensación de velocidad en esa intriga proyectada hacia el futuro, en esas descripciones funcionales sin apenas “detalles inútiles” que detengan la continúa acumulación de acciones, en esa identificación directa que el lector estable con el mundo ficcional propuesto y la facilidad de acceso a un significado directo y unívoco

que, anulando la necesidad de digresión reflexiva del lector, le insta a proseguir en la lectura.

Sin embargo, y aunque sean especialmente significativas las emociones angustiosas experimentadas en ese *regressus ad uterum*, lo cierto es que en ocasiones, este espacio también aparece como espacio-refugio y especial relevancia cobra, en este sentido, “el centro del castillo” (Blyton, 2009: 52) donde se encuentra la única habitación ajena al paso del tiempo y en la que los niños se refugian de una gran tempestad que arrastrará al barco hundido a la superficie.

–¡Qué lástima que esté todo tan derruido! –dijo Julián, una vez hubieron salido al aire libre–. Esta sala parece la única que está enteramente intacta. Veo que hay otras muchas, pero a todas les falta el techo o las paredes. Solo en la habitación donde hemos estado se podría vivir. (Blyton, 2009: 52)

La voz heterodiegética focaliza de forma explícita su atención en las propiedades de una sala-refugio atemporal por contraste con el deterioro del resto del castillo, la potencialidad de una temperatura cálida representada por la chimenea, la estrechez del espacio, su aislamiento con el exterior, oscuridad y sensación de misterio.

Se dirigieron en tropel a la entrada de la habitación, encontraron una pequeña y oscura sala con las paredes, el suelo y el techo de piedra. En un rincón había una especie de chimenea. Dos estrechos ventanucos dejaban pasar unos débiles rayos de luz, dando a la habitación un aspecto muy extraño y misterioso. (Blyton, 2009: 52)

Así es como la voz heterodiegética de alguna manera carga a este espacio de un simbolismo próximo a las “fantasías intrauterinas” o *regressus ad uterum*, agudizado por una tensión de sensaciones ambiguas entre la emoción positiva mostrada explícitamente por la voz intradiegética de Ana y la emoción negativa mostrada explícitamente por la voz intradiegética de Dick al trascender el tiempo y reactualizar en este espacio de connotaciones simbólicas el acto comensal de los antepasados de Jorgina.

Será muy divertido hacer un pícnic alrededor del fuego en esta vieja habitación oscura. Los antiguos habitantes de este castillo habrán comido aquí más de una vez. Me hubiera gustado verlo.

–A mí no –dijo Dick, mirando temerosamente a su alrededor, como si esperase que alguien del pasado fuese a entrar en la habitación para compartir el ágape–. (Blyton, 2009: 57)

Aunque, inmediatamente, la voz heterodiegética se decanta por evitar la ambigüedad de emociones y ubicar a los protagonistas, y con ellos al lector, en un *regressus ad uterum* acogedor, un espacio-refugio capaz de cargar energéticamente a nuestros héroes para comenzar las aventuras y ordalías que les llevarán al descubrimiento del tesoro.

Todos se sintieron más animados cuando empezaron a comer los sándwiches y a beber las gaseosas. El fuego se hacía cada vez mayor, a medida que iba quemando más y más madera. Producía un calor muy agradable, ya que la fuerte ventisca había hecho bajar bastante la temperatura. (Blyton, 2009: 57)

El grado de ocultación que la anagnórisis conlleva, de alguna manera relacionada con su grado de revelación y capacidad transformadora sobre la conciencia que el héroe tiene sobre sí mismo y la realidad que lo circunda, como estamos analizando, resulta constante en el caso que nos ocupa, y se realiza fundamentalmente a partir de la acción y la transacción espacial. Un ocultamiento de naturaleza material o exterior de carácter verosímil y, sin embargo, la intertextualidad que esos espacios, de carácter “realista”, mantienen con un imaginario colectivo común y universal próximo a nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia, es lo que los ambigua considerablemente hacia la naturaleza de espacios simbólicos y donde se produce, con mayor intensidad, la emoción de un secreto por descubrir y donde el discurso narrativo, a partir de los espacios tan verosímiles como simbólicos, impulsa al lector hacia la libertad interpretativa, activando la memoria de su intertexto lector e induciéndole a una reflexión autocognoscitiva: el mar, la isla, el castillo, las mazmorras... Espacios, como venimos advirtiendo, “realistas” aunque improbablemente lugares, al menos la mayoría de ellos, habitados previamente por el lector implícito, salvo desde la experiencia ficcional.

La anagnórisis no se encuentra vinculada, de manera explícita, a un descubrimiento de los impulsos eróticos, aunque sí podemos apreciar en el proceso de anagnórisis una paulatina aceptación, por parte de Jorgina, de su sexo y género, lo que en todo caso viene estrechamente vinculado y delimitado en esta obra de manera binaria. Sin embargo, el despertar de Jorgina a una conciencia de mujer se desliga en esta obra a su despertar sexual.

En esta obra, salvo elementos intertextuales relacionados con la novela de aventura, a la que le debe la importancia subrayada de la acción, así como nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia o el fragmento ya analizado que podría relacionarse con el hipotexto de *Alicia en el País de las Maravillas* cuando el conejo se introduce por una madriguera, no encontramos más referencias significativas a este respecto. Pudiera ser que un intertexto lector socializado en la cultura anglosajona, percibiera más rasgos intertextuales. En todo caso, y dado que el objeto de esta investigación pretende analizar los textos según pudieran influir en la construcción de identidad de adolescentes socializadas en Aragón entre los años 1975 y 1996, este hecho resulta irrelevante.

Son los espacios habitados por estos protagonistas, como ya hemos analizado, los que provocan con mayor intensidad la evocación en el lector implícito, espacios simbólicos asociados a una transformación vinculada a las “fantasías intrauterinas”, donde la regresión de impulso tanático queda reflejada con cierta nitidez y, sin embargo, desdramatizada o controlada a partir del significado directo de la palabra, el carácter “realista” y “normalizado” desde una perspectiva convencional tanto de los héroes que conforman esta obra como de la atmósfera que habitan o la omisión de los procesos psicológicos de los héroes, centrado el discurso narrativo más en la acción que en las emociones que esta provoca. A todas estas estrategias de control sobre la experiencia lectora que alejan de la angustia de pérdida de sentido y dificultan el desvío hacia un significado propio, añadiremos el regreso feliz al hogar con el conocimiento adquirido, proyectado simbólicamente en el ascenso social que suponen los lingotes de oro. La estructura del monomito de Campbell no varía, aunque podríamos entender que se duplica por la multiplicación de héroes en esta obra y se ambigua considerablemente, en el caso de Jorgina, ese alejamiento de la casa paterna hacia lo desconocido como un acercamiento hacia un lugar propio aunque todavía oculto. En el caso de los primos de Jorgina, no cabe duda, ellos se alejan del hogar familiar hacia un lugar costero donde vive el tío Quintín con su esposa y su hija Jorgina, exploran espacios desconocidos como son el mar, la isla, el castillo o las mazmorras y regresan felizmente al hogar tras la aventura. En el caso de Jorgina, sin embargo, ella se aleja del hogar paterno pero hacia un lugar propio, hacia esa isla que es herencia por línea materna y en la que descubrirá un tesoro que desconocía poseer. Observamos, de este modo, un reencuentro consigo misma y una regresión donde lo siniestro, desde un concepto freudiano ya

señalado, se encuentra estrechamente vinculado al impulso tanático, desdramatizado o “catártico” a través del final feliz. La anagnórisis es, así como la multiplicación de acontecimientos y el final feliz, según estudios de B. Lavagnini y S. Trenkner, recogidos por Rodríguez Fontela un motivo romántico y de aventuras que tendría un origen folklórico.

Existen autorreferencias textuales acerca del carácter huraño, común a Jorgina y su padre; el rechazo que siente la heroína por su género o la soledad que busca voluntariamente y que, paulatinamente y a lo largo de su proceso de anagnórisis, irá identificando como un hábito negativo que obstaculiza la felicidad. Estas autorreferencias textuales cumplen la función de guiar al lector hacia el significado directo, subrayando la importancia de ciertos hechos o acontecimientos y dirigiendo hacia el mensaje unívoco. El comentario didáctico se enfatiza a través de la autorreferencia textual que recoge, incluso, la ilusión de diferentes perspectivas, a través del monólogo citado, y ya analizado, en el que, y de manera excepcional, se le concede autoridad como instancia narrativa a Jorgina; y la voz narradora heterodiegética que en focalización interna en la niña protagonista recoge sus pensamientos a partir del estilo indirecto: “Por primera vez Jorge empezaba a entender que el compartir las alegrías con los demás dobla el placer que estas nos producen.” (Blyton, 2009: 64)

Las prolepsis, analepsis o interrupciones temporales no aparecen de manera significativa, salvo algunas excepciones como ese relato metadiegético de función explicativa introducido por Jorgina y ya citado, en el que les relata a sus primos sobre la herencia que le dejaron sus antepasados. Sin embargo, y dado que en esta aventura se trata de trascender el tiempo y reactualizar el pasado a partir de la repetición de acciones realizadas por los antepasados de Jorgina, lo cierto es que, y a partir de la retrospectiva, en ciertas ocasiones parece percibirse una yuxtaposición temporal y convivencia entre el pasado y el presente. “Será muy divertido hacer un pícnic alrededor del fuego en esta vieja habitación oscura. Los antiguos habitantes de este castillo habrán comido aquí más de una vez. Me hubiera gustado verlo.” (Blyton, 2009: 57)

La palabra, habitualmente, adquiere un significado directo y se utiliza un lenguaje coloquial alejado del lirismo, son los espacios, como hemos apreciado, la estrategia discursiva que activa la memoria del intertexto lector y mueven hacia una reflexión autocognoscitiva.

El discurso narrativo utiliza habitualmente múltiples intervenciones dialogadas. Una técnica que, por un lado, y según apreciaciones de Genette, acorta distancias. “Se considerará el *relato puro* más distante que *la imitación*: dice menos y de forma más mediata.” (Genette, 1989: 221) Entendiéndose por representación mimética o imitación el diálogo directo. Y, por otro lado, debería contribuir a la voluntad de multiplicar perspectivas sobre la verdad dejando escuchar la voz de otros personajes-héroes que conforman la historia. Sin embargo, los protagonistas de *Los Cinco* introducen, habitualmente, información en primera persona y en un tiempo presente, ante todo, sobre sus intenciones y acciones en detrimento de su estado de ánimo o procesos psicológicos. El carácter de esta información es lo que genera la sensación de que el lector sea un observador, un espectador de acontecimientos al que apenas se le ofrecen vías para introducirse en la conciencia de los héroes ficticiales y es la índole de acciones y objetivos comunes realizados en equipo por los cinco protagonistas lo que apenas deja margen para la pluralidad de perspectivas.

Entre las estrategias de las que se sirve el narrador de historias, Manila Janer destaca que “las primeras líneas con que se abre el espacio imaginario del relato tienen una importancia extraordinaria.” (Janer, 2002: 66) No sólo para atraer la atención del lector, sino también como el elemento base que le abre al espacio ficcional, lo ubica en el comienzo de su viaje lector y muestra las claves, los pactos que la voz narradora busca establecer con su intérprete. Teresa Colomer reflexionando sobre los inicios de la narración también encuentra que es en las primeras páginas donde “cualquier historia debe mostrar el mundo de ficción que va a desplegar, debe seducir al lector para que continúe leyendo y debe ofrecer elementos que le permitan acoplarse al tono de voz del relato.” (Colomer, 2002: 39)

En el caso de *Los Cinco*, la obra se abre en diálogo, los personajes hablan directamente y el lector, como nos indica Teresa Colomer parece que “se hubiera colado en una historia a la que no había sido invitado, como si se hubiera asomado a una ventana para presenciar la escena que está ocurriendo.” (Colomer, 2002: 42)

A través de este recurso, el discurso narrativo parece posicionar al lector en la excitación de una contemplación voyeur, al mismo tiempo que la voz narradora genera sensación de permanecer oculta tras el diálogo, retrasa su aparición pretendiendo animar la curiosidad del lector y su implicación activa en la reconstrucción de la realidad ficcional: quiénes son esos personajes, dónde ubicarlos, cuál es el conflicto. Sin embargo, en el caso de *Los Cinco*, la voz narradora parece temer la posibilidad de que el lector, en su soledad, se confunda en la reconstrucción de sentidos tendiendo a la reproducción fiel de una realidad cotidiana próxima a la de un lector contemporáneo, acercándolo a una identificación de su propia experiencia con el texto de forma directa, utilizando un lenguaje de asociación hacia el significado que apenas ofrece oportunidad al desvío y, como venimos analizando, prevaleciendo la acción por encima de los procesos psicológicos de los personajes.

El lenguaje que utilizan las voces intradieгéticas pretende acercarse al realismo conversacional y al lenguaje comunicativo; lo que sin duda le facilita al lector el recorrido hacia el significado más convencional de la palabra, pero al mismo tiempo, le resta atención a la función poética del lenguaje, a la exploración de la palabra. Una vez más se escucha en el tono de la voz narradora una cierta inquietud por los posibles desvíos, evitándole al lector la soledad, escoltándolo hacia la experiencia lectora, evitando la construcción de sentidos individuales, inclinándose por la uniformidad interpretativa y por una experiencia lectora similar para el colectivo al que se destina.

Del mismo modo, el lenguaje que utiliza la voz heterodieгética es un lenguaje exento de lirismo y tendente al significado más convencional de la palabra, muy al contrario que en la novela lírica de autoformación. La voz narradora heterodieгética de *Los Cinco* parece reprimir la función poética del lenguaje, sin permitirse apenas tímidas licencias hacia la ambigüedad del significado, a excepción de algunos momentos puntuales en los que se libera una carga emocional vinculada al riesgo reflejada en el animismo proyectado en ciertos fenómenos naturales:

Hasta hacía un momento el cielo había permanecido azul. Pero ahora estaba encapotado y las nubes se veían bajas y plomizas. Corrían como si las persiguieran. El viento producía un sonido tan lúgubre, que la pobre Ana empezó a sentir miedo. (Blyton, 2009: 54)

Y es que la tendencia que la voz narradora de *Los Cinco* muestra hacia el realismo, a la reproducción fiel de la realidad y a las asociaciones directas hacia el significado, coincide con la idea de verdad absoluta que se desprende del texto tan ajena a esa verdad parcial, relativa e inaprensible de la novela lírica de autoformación. En *Los Cinco* la verdad existe como unívoca y tangible y no sólo existe, también su valor se exalta en sucesivas ocasiones y se confirma como valor fundamental. Jorgina, la heroína, siempre dice la verdad, y ese es uno de los rasgos que la honra y la diferencia de los cobardes. “Y si es que no pensáis creer las cosas que os diga no os volveré a dirigir la palabra. Yo no acostumbro a decir mentiras. Faltar a la verdad es cosa de cobardes, y yo no soy una cobarde.” (Blyton, 2009: 24)

Los Cinco es una novela de aventuras donde la intriga, los secretos, el misterio y el descubrimiento es un punto de unión con la novela lírica de autoformación, pero como venimos señalando, se aleja de las intenciones de esta última al hallarse el sentido del descubrimiento en la acción y la aventura externa del héroe y no tanto en su proceso de evolución interior u oculto en el propio discurso narrativo, en la palabra, a excepción de los espacios.

En esta obra no existe una aproximación al *Künstlerroman*.

3 *Cesión de la autoridad*

La voz narradora de *Los Cinco* es una voz heterodiegética omnisciente que se decanta por relatar la acción de la aventura en detrimento de las emociones que esta provoca en los personajes. Sin embargo, existen ciertas alteraciones en los límites convencionales de estos conceptos que delatan su renuncia a un control absoluto sobre el mundo ficcional propuesto e impulsan hacia una cierta sospecha de homodiegeticidad de la voz narradora con el objetivo de generar esa intriga en el lector y establecer con él cierta complicidad, aunque también se aprecia una intención de control sobre el mensaje de debe extraerse de la experiencia lectora.

En ocasiones, la voz narradora debilita su omnisciencia dirigiendo su foco de percepción hacia los cinco protagonistas. Acotado su campo de percepción para relatarnos la historia extrayendo la información de los pensamientos y, muy especialmente, las acciones de los personajes sin ser capaz de aportarle al lector un conocimiento que no posea, al menos, alguno de ellos. “Fueran cuevas naturales o bien hechas por las manos del hombre, los chicos no podían saberlo. Pero sin duda era un lugar sobrecogedor, oscuro y lleno de resonancias.” (Blyton, 2009: 112) Este foco de percepción, de cierta limitación informativa, es útil como generador de suspense, al mismo tiempo que subraya la función de espectadora de la voz narradora heterodiegética, iniciando un camino en el que adquiere características de una voz narradora bajo la perspectiva de yo testigo. La perspectiva del yo testigo es una voz con autoridad subjetiva, parcial y confusa sobre la historia y no podemos concluir, en absoluto, que la voz narradora de *Los Cinco* ostente una autoridad subjetiva o confusa sobre la historia aunque sí parcial en su función de testigo.

Ella parece ignorar cierta información que desvelaría los secretos que se manifiestan en esta obra, pero sobre sus personajes protagonistas posee un conocimiento pleno, incluso es capaz de introducirse en su psique, aunque apenas utilice este recurso y exista un predominio de foco de percepción externo en detrimento del interno. Lo más destacable, sin embargo, es el seguimiento que realiza de cada uno de los cinco protagonistas aunque en el mismo periodo de tiempo se encuentren en espacios diferentes, subrayando el don de la ubicuidad y una función de observador que en ocasiones parece transformarse en escolta. La voz narradora heterodiegética, acompañando la acción de alguno de sus protagonistas, le desvela secretos al lector que el resto de los personajes desconoce, generando complicidad con él y compartiendo una información que lo sitúa en una posición de superioridad. Esto ocurre, de manera altamente explícita, en un fragmento de la obra que podríamos denominar de clímax. En absoluto es habitual la soledad por parte del héroe de esta narración y, sin embargo, en esta ocasión Dick se encuentra solo ante una situación de peligro: Los cinco protagonistas son retenidos en una isla por unos ladrones que pretenden robarles sus lingotes de oro y Dick, bajo los pasadizos de un castillo en ruinas, tiene la misión de encerrar en las mazmorras a los secuestradores. La voz narradora subraya el hecho de que nadie, excepto ella, es capaz de localizar el escondite de Dick y los acontecimientos que suceden: ni sus compañeros,

aunque se asomen al pozo por donde han entrado, ni los secuestradores, aunque pasen cerca del escondite. Con esta estrategia se potencia la sensación de soledad y riesgo y a través del estilo indirecto libre se genera tensión por medio de preguntas retóricas: “¿Qué estaría haciendo Dick?” (Blyton, 2009: 145) así como parece mostrarnos sus propias emociones: “¡Muchas cosas estaban sucediendo allá abajo!” (Blyton, 2009: 145); creando una sensación omnipresente capaz de alcanzar incluso al propio lector, al que se dirige con sus preguntas y muestras de emoción, relatándole los acontecimientos que el resto de protagonistas ignoran, incluyéndolo en el relato, provocando complicidad, desdramatizando esa misma tensión hacia la que lo traslada, evidenciando una presencia que parece mitigar la soledad, acompañando tanto a Dick como al lector.

Observamos la voluntad de esta voz narrador por evidenciar su presencia a partir de un estilo indirecto libre que se fusiona a la voz de sus personajes, lanzando preguntas retóricas que parecen dirigidas al lector, así como mostrar sus emociones o utilizar un final en presente, siendo todos ellos recursos generadores de suspense y, al mismo tiempo, generadores de la complicidad buscada en el lector. Todo final en presente, recogiendo apreciaciones de Genette, “introduce una dosis, por qué no, de homodiegeticidad en el relato, porque sitúa al narrador en posición de contemporáneo y, por tanto, más o menos de testigo.” (Genette, 1998: 55)

–¡Oh, Tim! –murmuró Jorge, despertándose a medias al sentir el peso del perro–. ¡Oh, Tim, tú no puedes entenderlo, pero si supieras lo feliz que soy! Tim, nosotros cinco volveremos a correr aventuras, ¿verdad?

¡Ya lo creo que sí! ¡Pero esa es otra historia! (Blyton, 2009: 160)

Por otro lado, el yo testigo se encuentra en una posición ambigua con respecto a lo narrado, dado que a pesar de ser un personaje homodiegético, no siempre cumple una función protagónica en la acción de la historia y su principal función, como ya hemos mencionado, es la de espectador. En el caso que nos ocupa, no podemos concluir que este yo testigo “coincide con un personaje secundario pero no activo en la historia que narra.” (Rodríguez Fontela, 1996: 401). La voz narradora de *Los Cinco* no es un personaje secundario de la historia, ella es una voz narradora heterodiegética ubicada fuera de la historia que relata, no pertenece a ningún personaje –ni principal ni secundario– y, sin embargo, de alguna forma y en alguna medida, busca una

identificación explícita como “persona” manifestándole al lector unas opiniones, dudas y emociones que parecen alcanzarlo. Aunque sus intenciones por acortar distancias, en ocasiones parecen relacionadas con la voluntad de evitar desvíos interpretativos, ordenar ideas o custodiar las dudas que el lector debe plantearse.

El tío estaba sonriente, pero los cuatro lo miraban, aturdidos y horrorizados. ¿Habrían, tal vez, descubierto el secreto? ¿No sería que el comprador quería hacerse dueño del castillo porque había visto el plano y adivinado que allí se escondía un tesoro? (Blyton, 2009: 93)

En el caso que nos ocupa, el héroe está conformado por un colectivo compuesto por cuatro niños y un perro y todos ellos, además de héroes, cumplen la función de ayudantes entre sí. Tanto el héroe como el ayudante se encuentran representados en un concepto colectivo y todos ellos recorren una aventura común.

Jorgina, al igual que sus cuatro compañeros de aventuras, desempeña un papel ambivalente entre héroes en tránsito de su propia construcción y maestros-ayudantes en el viaje que comparten y las sinergias que se producen entre los cinco para el desarrollo exitoso de la aventura.

Los adultos son excluidos como guías o ayudantes es más, se convierten en agresores como es el caso del padre de Jorge o los hombres que secuestran a los chicos en la isla con el propósito de hacerse con el tesoro. Esta estrategia del discurso narrativo nos remite a la picaresca donde el supuestamente más débil vence con su astucia al más fuerte. En este caso, el niño vence al adulto generando la complicidad con el lector al que se dirige.

Sin embargo, el protagonismo de Jorgina se destaca por la influencia directa que ejerce sobre ella la anagnórisis: en primer lugar subrayamos el hecho de que el tesoro le pertenezca a Jorgina por herencia materna y sus primos forman parte de su colectividad por línea paterna, en segundo lugar atendemos al hecho de que la capacidad transformadora de la anagnórisis afecta de manera significativa a Jorgina suponiendo la reconciliación con el padre, la aceptación de su sexo, desprenderse de la soledad y el ascenso económico, lo que en alguna medida contribuye a individualizarla, junto a la característica de que sea “extraña”. Todos los personajes de esta obra son seres no sólo “realistas”, sino también “normalizados” desde un sentido convencionalmente

establecido a excepción de Jorgina, a la que el discurso narrativo le atribuye un rasgo que resultará de autorreferencia textual y al que el discurso narrativo guiará a partir del significado directo de la palabra, subrayándose este hecho en el título de uno de los capítulos de este libro: *La extraña prima*.

Sin embargo es el tipo de aventura colectiva, la repetición sin desvío de las acciones pasadas que llevan a la anagnórisis, así como la habitual omisión de los procesos psicológicos de Jorgina a favor de la acción, o la inclinación que muestra el discurso narrativo por las asociaciones directas de significado, lo que le privan, tanto a Jorgina como al lector, de momentos de soledad y lo que les dificulta una experiencia en la aventura o la aventura lectora de adquisición de conciencia individual.

4 *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género*

En el caso de Jorgina, aparece una angustia explícita en referencia a su confrontación yo/mundo a partir de la limitación de su género. Ella parece reprimida en el estereotipo que su colectividad le adjudica, mostrando problemas de integración social que la condenan a la soledad. Aunque excepcionalmente el texto le permite a Jorgina, o a cualquier otro personaje, el acceso a la intimidad con el lector, éste conoce, porque así lo relatan diferentes voces, que Jorgina prefiere la soledad.

–¡Oh, esta chica! Le dije que os esperara en el jardín –dijo la tía–, pero se ha ido. Tengo que deciros que de entrada Jorge os parecerá un poco difícil. Siempre está sola, y al principio puede que no le guste que estéis aquí. Pero no debéis molestaros por eso, en seguida se acostumbrará. Yo estoy encantada de que hayáis venido: Jorge necesita a otros chicos para jugar. (Blyton, 2009: 15)

Jorgina no acepta su naturaleza, odia ser una chica y este hecho se manifiesta en numerosas ocasiones, como autorreferencia textual y de manera explícita por ella misma: su obstinación en que la llamen Jorge en lugar de Jorgina, su pelo corto, su negativa a llorar, su despreocupación por la ropa o las muñecas y su destreza en actividades físicas consideradas de chicos. En todo caso, apreciemos que a priori ninguno de los rasgos mencionados tiene nada que ver, de forma natural, con la condición de ser chica. Se trata de lo que una sociedad decide como propio de mujer, pero externo a ella y de manera estereotipada.

–Yo soy Jorge –dijo la muchacha–. Sólo te contestaré si me llamas Jorge. Odio ser una chica. No quiero serlo. No me gusta hacer nada de lo que hacen las chicas. Me gustan las cosas que hacen los chicos. Puedo trepar a los árboles mejor que cualquier muchacho y también nado como ellos. Remo mejor que lo pueda hacer un pescador de por aquí. Si quieres que te hable me has de llamar Jorge. Si no, no. (Blyton, 2009: 19)

Las conductas aversivas, nos informa José Antonio Marina, vienen provocadas por el sentimiento de dolor. “Nuestro cerebro incluye un sistema de recompensas y un sistema de castigos. El dolor es un sentimiento aversivo” (Marina, 2007: 39). El estímulo de convertirse en el rol que una determinada sociedad le adjudica a la mujer puede ser atractivo y provocar el acercamiento, como en el caso de Ana, la prima de Jorgina: “Me gusta llevar vestidos y ropa bonita y me gustan mis muñecas: esas cosas no las pueden hacer los chicos.” (Blyton, 2009: 19) Pero también puede ser aversivo e incitar al alejamiento como en el caso de Jorgina.

La soledad que Jorgina se autoimpone es una forma de automarginación que la libera de la obligación de tener que representar ante su colectividad, ante un público, un rol que la constriñe y la hace sufrir. La voz narradora heterodiegética realiza una relación explícita entre soledad e incompreensión. “Siempre había sido una muchachita solitaria e incomprendida, de fuerte carácter, aunque muy apasionada.” (Blyton, 2009: 32)

Será el contacto que se establece entre este colectivo lo que transformará la actitud de Jorgina y, en cierto grado, la de sus primos.

Ana, prima de Jorgina, representa el estereotipo de niña perfecta aversivo para esta última. Entre Ana y Jorgina, y a pesar de sus iniciales discrepancias sobre género, se establece una cierta simbiosis en la que Jorgina se transformará en guía de Ana en el aprendizaje de actividades físicas. “Jorge aprovechó el tiempo para enseñar a Ana a mejorar su técnica de natación. Jorge se sintió muy orgullosa cuando comprobó que sus lecciones habían dado fruto y que Ana nadaba correctamente ya.” (Blyton, 2009: 44) Aportándole un conocimiento propio, Jorge en alguna medida modifica el estereotipo de chica ideal, al mismo tiempo que libera a ese ideal de la incapacidad para el ejercicio físico. “–Oh, gracias –dijo Ana, mientras avanzaba braceando con energía–. Sé que nunca lo haré tan bien como tú, pero, al menos, me gustaría saber nadar como mis hermanos.” (Blyton, 2009: 44)

El contacto con su prima Ana, también provoca un cambio de actitud en Jorgina, la cual acepta la decisión de Julián, a pesar de que no le gustara ser considerada una chica, de dormir con su prima en la habitación destinada a las chicas.

A Jorge no pareció gustarle, al pronto, que la consideraran una chica y la pusieran a dormir con Ana. Pero a Ana le horrorizaba dormir sola. Miró a Jorge suplicante, cosa que le hizo reír. No puso objeción, al final, para dormir con ella. Ana encontró que Jorge era cada vez más simpática. (Blyton, 2009: 102)

Pero Jorgina no es sólo guía para Ana, lo es para los tres hermanos y Tim, especialmente destacable por el conocimiento que posee, a través de la experiencia, del camino que lleva a la isla y de la isla en sí misma. Su capacidad para las actividades físicas también es un componente destacable que ayuda y protege a los cinco protagonistas. Fanny, la madre de Jorge asegura a sus sobrinos: “Podéis consideraros seguros con Jorge. Maneja el bote igual que un hombre.” (Blyton, 2009: 47) Caben subrayarse las constantes comparaciones que el discurso narrativo establece entre Jorge y el género masculino en las que todas ellas Jorge los iguala, como en el ejemplo anterior, o incluso los supera como en el caso en el que las comparaciones se establecen entre Jorge y su primo Julián. “Julián remaba bien, pero no tan impetuosamente como su prima.” (Blyton, 2009: 39) “Julián se zambulló a su vez: pero no era tan buen nadador como Jorge.” (Blyton, 2009: 41) Enfatizando, de este modo, las capacidades físicas de la heroína pero al mismo tiempo, en cierta forma, otorgándole al género masculino la unidad de medida. Sin embargo, lo que pudiera ser considerado una rivalidad entre Julián y Jorge, y por extensión, entre el género masculino y Jorge, no lo es y a menudo primo y prima unen sus fuerzas para conseguir objetivos comunes. “Julián y Jorge llevaban la pesada caja, dando traspiés por entre las rocas. Tuvieron que dejarla en el suelo más de una vez para descansar.” (Blyton, 2009: 102)

Significativo a este respecto es el momento en el que por primera vez en su vida, nos informa la voz narradora heterodiegética, Jorge se deja consolar y será gracias a la confianza que deposita en su primo. “Le echó el brazo por los hombros. Por primera vez en su vida Jorge no hizo nada por impedirlo. Se sintió confortada. Las lágrimas le afluían a los ojos y ella, muy irritada, intentaba afanosamente disimularlo.” (Blyton, 2009: 96)

La primera llamada a la aventura, en el caso de los primos de Jorgina, viene condicionada por sus padres siendo la autoridad de los progenitores la que se nos muestra como “demiurgo”: “Como ya vais siendo mayorcitos, hemos pensado que quizá os gustaría pasar las vacaciones solos.” (Blyton, 2009: 7) Aunque en un primer momento ellos se resisten a la voluntad de estos “demiurgos”, finalmente acceden y van a pasar las vacaciones junto a la playa, donde vive su prima Jorgina.

La primera llamada a la aventura, en el caso de Jorgina, viene provocada por condicionamiento de sus primos. Ella también parece resistirse a la voluntad de estos “demiurgos” que desean ver esa isla que fue de sus antepasados y que le pertenece, pero finalmente también acaba accediendo. Como observamos, la fuerza impulsora que desencadena la aventura, y como viene siendo constante en esta obra, es condicionada por el colectivo del que finalmente se acepta su voluntad.

En esta obra la orfandad no es contemplada, desdramatizándose de este modo la angustia que provoca la separación ante la aventura.

El actante-agresor femenino no aparece de manera explícita ni tampoco el espejo de las tres generaciones. Aunque advertimos una cierta voluntad del discurso narrativo por reflejar la influencia de la herencia materna en la adquisición de conciencia en la heroína: recordamos que el tesoro descubierto por los cinco protagonistas le pertenece a Jorgina por herencia materna, hecho de autorreferencia textual. Aunque, ciertamente, la individualidad de esta figura materna resulta irrelevante y su presencia no es influyente, salvo como concepto. Del mismo modo, la madre de los primos de Jorgina que, lo hemos analizado, actuó como “demiurgo”, no podríamos entender que sea atendida como figura maternal, sino más bien como concepto abstracto de la autoridad de los progenitores.

La reconciliación con el padre se da explícitamente en el caso de esta obra. La verdadera incompreensión de Jorgina se encuentra en su propio hogar y en la incomunicación que se establece entre ella y sus padres siendo especialmente grave la falta de relación que mantiene con su padre. Sin embargo, son muchos los puntos en común que mantienen padre e hija: el deseo de soledad compartido o su mal humor son

los más destacables. El discurso narrativo, utilizando el recurso de la comparación entre hija y padre, incide en las similitudes.

La muchachita que había en la otra cama se incorporó y observó a Ana. Tenía el pelo muy corto. Su tez estaba bronceada por el sol y sus ojos azulísimos brillaban. Pero su boca se torcía con una mueca de descontento y en la frente podía verse un ceño similar al de tío Quintín. (Blyton, 2009: 19)

Ese carácter huraño que los identifica a ambos parece proceder de una incapacidad común por alcanzar el papel social que se espera de ellos. Jorge odia ser una chica y su padre, al que como hombre la sociedad lo convierte en cabeza de familia y responsable de la economía familiar, no gana el dinero suficiente. Así lo expresa de forma directa, a través del diálogo, la voz intradiegética de Jorge.

En casa me riñen por todo. Reconozco que muchas veces tengo yo la culpa, pero ya estoy cansada. Verás, papá gana muy poco dinero con los libros que escribe, y él quisiera comprarnos muchas cosas que no están a su alcance. Por eso tiene tan mal carácter. Él también querría enviarme a un buen colegio, pero el dinero no le llega. (Blyton, 2009: 44)

La anagnórosis, aunque no deje de ser una anagnórosis externa, es una aportación de Jorge en su viaje de regreso a la colectividad, ese conocimiento adquirido simbolizado en el tesoro, no sólo la transformará a ella sino a su colectividad y muy especialmente a su padre. Rodríguez Fontela, rastreando en formas literarias antiguas los orígenes de la novela lírica de autoformación, nos informa que en los romances el regreso a la casa paterna es la meta final, temporal y espacial de la aventura del héroe “no hay que olvidar que el comienzo de aquella aventura está marcado por un acto de rebeldía contra el padre.” (Rodríguez Fontela, 1996: 81)

Jorge se rebela contra la decisión de su padre de vender su isla y, finalmente, la anagnórosis del descubrimiento del tesoro libera a su padre de la frustración de no ser capaz de alcanzar el ideal de padre de familia. Así lo expresa de forma directa, a través del diálogo, la voz intradiegética del tío Quintín.

Ahora somos ricos. Lo suficiente para que tú y tu madre tengáis todas las cosas que siempre he querido que tuvieseis. Yo he trabajado por vosotras mucho hasta ahora, pero mi trabajo no es de los que dan mucho dinero: por eso he tenido siempre tan mal carácter. Pero a partir de ahora podréis tener todo lo que se os antoje. (Blyton, 2009: 154)

Y la importancia de este hecho es subrayada por la autorreferencia textual recogida por la voz narradora heterodiegética.

...tío Quintín había cambiado mucho. Parecía como si le hubieran quitado un gran peso de encima. Ahora era rico: Jorge podría ir a un buen colegio y su mujer podría tener todas las cosas que durante mucho tiempo él había querido regalarle y, además, podría dedicarse en adelante a sus libros, su trabajo favorito, sin preocuparse por si no ganaba suficiente. Sonreía a todos y parecía la persona más feliz del mundo. (Blyton, 2009: 157)

Es común en el cuento maravilloso, heredero del relato épico, el que las protagonistas pertenezcan a una clase social baja, hecho explícitamente destacado en las heroínas de la LIJ y también, en Jorge. Aunque la transcendencia alcanzada, tras el viaje iniciático, no es únicamente de índole económico; la estrechez que logran traspasar y liberar tiene un sentido de orden espiritual. No pasa desapercibido el hecho de que Jorge, guiada por sus amigos, sea una heroína activa en el proceso de su propia transformación, así como por contraposición el tío Quintín es un héroe pasivo liberado por su hija.

La voz narradora heterodiegética describe una reconciliación entre padre e hija en la que se sonríen mutuamente, reconociéndose en el otro como si de un espejo se tratara y en la que, una vez más, se realiza una autorreferencia textual a su gran parecido.

Sonrió a su padre y éste le sonrió a ella. Los chicos se dieron cuenta de que su tío tenía una cara muy agradable cuando sonreía. El padre y la hija irradiaban simpatía y encanto en aquel momento. Pero no eran atractivos cuando estaban enojados o ceñudos. ¡Qué diferente cuando reían, o simplemente sonreían! (Blyton, 2009: 153)

Y así se cumple ese final feliz necesario propio, como indicábamos anteriormente, de la novela de aventuras de origen folklórico esta vez propiciado por la reconciliación con el padre. Un final feliz y conclusivo, sin embargo si volvemos al final propuesto por la voz narradora heterodiegética: “¡Ya lo creo que sí! ¡Pero esa es otra historia!” (Blyton, 2009: 160) encontramos la sospecha de una posible continuación coincidente en su forma con ese final abierto del *Bildungsroman*, aunque alejado de sus intenciones. Mientras el final abierto de *Los Cinco*, probablemente, pretenda anticiparnos un nuevo capítulo de aventuras, el del *Bildungsroman* es coherente ante el concepto de que la identidad o la conciencia de uno mismo se encuentra siempre en constante movimiento.

La reconciliación con el padre, aunque de manera dirigida individualmente entre Jorgina y tío Quintín, se hará extensible a sus primos y en alguna medida a todos los niños en general y, por tanto, al lector implícito, variando el tío Quintín su opinión negativa acerca de estos.

Tío Quintín seguía escuchando totalmente sorprendido. Nunca le habían gustado los niños ni había sentido ninguna admiración por ellos. Opinaba que eran alborotadores, molestos y estúpidos. Pero en cuanto oyó y se convenció de la veracidad de la historia que contaba Julián, cambió en seguida el concepto que tenía de aquellos cuatro. (Blyton, 2009: 152)

En esta obra no existe la figura del ayudante-agresor masculino, los adultos, como ya hemos señalados suelen vincularse más a la figura de agresor que de ayudante.

En el caso que nos ocupa, no existe ninguna asociación significativa entre los conceptos reconciliación con el padre y la separación de los amantes.

A Jorgina sólo la podríamos considerar bajo el concepto de “ser huidizo” por contraste con el resto de personajes, la mayoría de ellos no sólo realistas sino “normalizados” desde una perspectiva convencional con tendencia al estereotipo. Jorgina, ya lo hemos señalado, el discurso narrativo la subraya como “rara” o “extraña” desde el significado directo de la palabra y la autorreferencia textual. Esa rareza no se explicita concretamente, pero deducimos con facilidad que se encuentra asociada a su tendencia a la soledad y a sus dificultades de comunicación con la colectividad.

El hecho de que la voz narradora no se introduzca en su psique, no resulta de una imposibilidad concreta sobre este determinado personaje, sino de una tendencia habitual en la voz narradora por omitir los procesos psicológicos de los personajes, como ya hemos señalado con anterioridad.

En todo caso, el discurso narrativo muestra una cierta voluntad por envolver a esta heroína en el misterio y el secreto. Jorgina se presenta ya en el primer capítulo, sin embargo su aparición como personaje se demorará con la intención de ofrecerle un carácter enigmático y generar un cierto suspense en el lector que le anime a proseguir la lectura. Por otro lado, a pesar del habitual control del discurso narrativo del lenguaje poético hacia el significado directo, apreciamos en el momento de aparición de Jorgina un componente onírico dentro de un escenario nocturno en el que los tres primos de

Jorgina se encuentran profundamente dormidos y la voz narradora heterodiegética insiste en el hecho de que sus primos no escuchan la llegada de Jorgina a la casa paterna, pero sí ella; una vez más omnipresente comparte este acontecimiento con el lector y le ofrece una información que el resto de personajes desconoce. Una información relatada en indefinido donde la acción prevalece, acciones ordinarias que lleva a cabo la heroína antes de acostarse y sin embargo, en el paralelismo establecido, en la repetición sintáctica se aprecia el componente ficcional desde el cual el discurso narrativo, como en la escena anteriormente mencionada en la que Tim persigue al conejo, delata su naturaleza, accede a la magia y busca la sonoridad, el ligero ruido provocado por Jorgina en esas acciones que tanto voz heterodiegética como lector, parece indicarnos el discurso narrativo, perciben desde el sentido del oído, todavía Jorgina oculta al sentido de la vista, sonoridad subrayada por el “crujir” de la cama cuando la heroína se mete en ella.

Antes de que Jorgina volviera, los tres chicos estaban profundamente dormidos. No pudieron oírla, cuando abrió la puerta del dormitorio de Ana, ni cuando se desnudó ni cuando se lavó los dientes. Tampoco oyeron el leve crujido de la cama al meterse en ella. (Blyton, 2009: 18)

Y, muy especialmente y una vez más, será a partir de los espacios como al lector implícito se le invita a asociar a Jorgina con un ser poseedor de conocimiento superior y, por referencias intertextuales ya señaladas, extraordinario. Jorgina guiará tanto a sus primos como al lector, como a ella misma a través del mar, la isla, el castillo o las mazmorras. Tampoco olvidamos la transferencia que el discurso narrativo le otorga a Jorgina sobre el comentario didáctico, cumpliendo esta protagonista un papel ambivalente entre heroína-ayudante y siendo el personaje protagónico destacado al mismo tiempo que la ayudante de mayor autoridad.

Paulina

Paulina fue publicado por primera vez en el año 1960 y creado por la autora catalana Ana María Matute que escribió tanto literatura dirigida a un público adulto como infantil.

1 La memoria

La memoria, en esta obra, se torna de relevante importancia, dándose la circunstancia de que la voz narradora de este texto es la voz homodiegética de Paulina, una niña de trece años que nos narra un fragmento de su historia pasada, concretamente aquel invierno en el que con diez años de edad regresa al hogar de sus abuelos paternos, una regresión a su memoria olvidada porque en realidad Paulina ya estuvo allí con anterioridad, aunque su recuerdo es confuso y ella misma justifica la escritura de esta autobiografía, en estrategia metaficcional, como un modo de perseverar su memoria, su identidad; y el grado significativo que supuso aquel reencuentro con su origen en el despertar a su conciencia.

Ya nunca, nunca, aunque viva años y años y sea más vieja que nadie, se me olvidará la casa de las montañas. Si se me olvidó una vez, es porque me llevaron de allí tan pequeñita, que apenas me quedaba el recuerdo del prado y los nogales, y de una nubecita gris que se marchaba, como un barco un poco raro, cielo arriba. Ahora, no. Ahora, no. Y por eso estoy escribiendo todo esto, porque dentro de muy poco tiempo, o quizás ya, en este momento, no seré nunca más una niña. (Matute, 1978: 14)

Una retrospectiva, lo estamos analizando, de tintes autobiográficos donde la memoria puede adquirir una naturaleza de carácter dudoso o inaprensible, próximo a la ficción, lo irreal o lo onírico como así el discurso narrativo lo refleja, en el ejemplo anteriormente citado, a través de un lenguaje poético en el que se establecen analogías entre su confuso recuerdo y una “nubecita gris que se marchaba, como un barco un poco raro, cielo arriba”. O la comparación entre la casa de sus abuelos y esos castillos en los que antes se vivía; o la casa de sus abuelos y esas casas que cualquiera de nosotros, y la misma Paulina, dibujamos, es decir, la casa que alberga nuestro imaginario colectivo:

La casa de los abuelos era muy parecida a la casa que yo dibujo siempre. Apostaría cualquier cosa a que se parece también a la casa que dibuja cualquiera de vosotros. En fin, una casa como

debían ser las casas, a no ser que sean castillos. Y los castillos ya no se usan para vivir. (Matute, 1978: 14)

Por otro lado, esa fluctuación de conciencia derivada de la memoria, la encontramos en la escisión de voces, entre narrador y protagonista, que provoca un discurso narrativo autobiográfico. Habitualmente la voz narradora homodiegética adopta una focalización interior en la niña protagonista en viaje que, sin embargo, se encontrará interrumpida en numerosas ocasiones por una focalización interna en la niña protagonista que ya ha recorrido el viaje y que se hace escuchar a través de diferentes estrategias como la metaficcional, y ya analizada, en la que la voz narradora que ya ha recorrido el viaje se dirige a un lector al que le desvela, explícitamente, su acto rememorativo y su función de escritora-narradora; o en esa inserción de adverbios temporales que hacen presentes y descubren la analepsis, el acto de retrospección que supone este relato, en ocasiones acompañado de una falta de madurez en la perspectiva del momento de la acción: “Luego he comprendido que así fue mejor, porque de nada más que de estorbo podía servir yo en aquellos momentos.” (Matute, 1978: 135)

Esta dualidad o desdoblamiento en la identidad de Paulina, se encuentra subrayado por una voz interior que acompaña a la protagonista, otro yo que en ocasiones le “habla” y que parece responder a su parte más inconsciente:

Toda la tarde estuve yo pensando en aquellas cosas que Nin me había contado. ¿Qué podía hacer yo por él? Bien poco, desde luego. ¿Pero no había alguna forma de ayudarle? ¿No sería posible, de alguna manera? Una voz pequeñita me decía por dentro que sí, que había seguramente alguna forma. (Matute, 1978: 120)

Y también en esos estados de carácter alucinógeno o febril provocados por la enfermedad que sufrió Paulina, anterior a su regreso al hogar de sus abuelos paternos: “En el tiempo en que estuve enferma –creo que más de un año–, para mí todo era bastante confuso, lo recordaba muy poco, y como a saltos, a trozos sueltos” (Matute, 1978: 12); un estado de carácter delirante o iniciático que Paulina deberá superar previamente al regreso a su origen y cuya transformación se encuentra reflejada incluso físicamente, cortándole el pelo: “me puse enferma, hace más de un año. Luego me cortaron el pelo” (Matute, 1978: 11). Esta enfermedad se convertirá en el “demiurgo” impulsor de carácter accidental que transforma su conciencia en un proceso que parece

madurativo y prepara a la heroína o “habilita” para regresar a su origen: “me pude levantar, pasear un poco y ponerme del todo bien. Pero dijeron que en la montañas me pondría mejor.” (Matute, 1978: 11)

Otro de los estados de alteración de conciencia que experimenta la heroína viene provocado por el impacto que ocasiona en ella el miedo a perder a Nin, guía y amigo de la niña protagonista. Cuando Paulina recibe la noticia de que Nin se ha fugado de casa de sus abuelos, con el riesgo mortal real que implica para un niño ciego caminar por una tormenta de nieve en medio de la naturaleza, el estado alucinógeno en el que entra la niña protagonista es definido a partir del significado directo de la palabra y por la propia voz narradora homodiegética como “desfallecimiento”: “Sentía un dolor extraño y repentino en las rodillas y el desfallecimiento de quien ha perdido el dominio de sus piernas, como una inválida” (Matute, 1978: 129); una alteración de conciencia que la hace seguir “como una sonámbula a todos” (Matute, 1978: 131), y mirar “todo como si fuera un sueño y de un momento a otro me fuera a despertar creyendo que todo era una pesadilla” (Matute, 1978: 134); un *regressus ad uterum* de carácter angustioso subrayado por ese llanto olvidado, al que Paulina regresa, activado por la huída de Nin: “Entonces yo no me podía contener: lloraba y lloraba, como desde hacía mucho tiempo no había llorado. Como desde una vez, hace años, perdido el recuerdo casi, en que lloré mucho, mucho” (Matute, 1978: 131).

En el caso de Paulina, el despertar a la conciencia se encontraría vinculado a una doble anagnórisis, en realidad confluyente y muy similar a la experimentada por Heidi y, en cierto modo, también a la de Veva.

En primer lugar nos encontramos con un proceso que podríamos entender como anagnórisis en el sentido de que Paulina regresa a los orígenes de una memoria olvidada, ulterior a la civilización y al orden establecido por esta y simbolizada en la regresión a un espacio natural: las montañas donde viven sus abuelos paternos y cuya importancia subrayará el discurso narrativo a partir de la constante autorreferencia textual acerca de la sensación de unidad que experimenta Paulina en este reencuentro. “De verdad, ¡quién viviera siempre en las montañas!” (Matute, 1978: 109); “Me gustan las montañas –me dije–. Sí, yo también noto aquí dentro que soy de las montañas.” (Matute, 1978: 103)

En segundo lugar, aunque íntimamente ligada a la reflexión anterior, nos encontramos con un proceso de anagnórisis familiar mucho más nítido y vinculado a un concepto de reconciliación con el padre similar al de Heidi en el sentido de que Paulina regresa a los orígenes de una memoria olvidada: la casa de sus abuelos que apenas recuerda y en la que nació y se educó su padre, un hombre también desconocido para ella porque Paulina se quedó huérfana de padre y madre cuando era muy pequeña y desde entonces vivió en la ciudad con Susana, prima hermana de su padre: “Como no tengo padres, desde que era muy pequeña –tanto que no me acuerdo de ellos–, sé que he vivido siempre con Susana.” (Matute, 1978: 11)

De este modo, el despertar a la conciencia se encontraría vinculado a la anagnórisis que se produce regresando Paulina a un hogar y una memoria de herencia paterna y volviendo a recorrer los espacios que su padre habitó, reproduciendo sus acciones como su padre las realizó por primera vez en su infancia, reactualizando sucesos pasados y transformando a su padre y la memoria de un origen paterno, en un concepto cercano a lo primigenio o lo mítico.

Son varios los ejemplos que podemos encontrar a este respecto, uno de los más significativos se halla en ese “juego” compartido entre Paulina y Nin, el amigo ciego de la niña protagonista, débil físicamente y procedente de un estrato social inferior al de Paulina como hijo de aparceros de su abuelo. Un “juego” que consiste en medirse en un árbol y dejar grabada la estatura con una muesca en la madera para apreciar la transformación de tamaño con el paso del tiempo, al mismo tiempo que dejarla marcada y preservarla del olvido: “Nosotros hemos dejado también nuestras marcas en el árbol. Y todos los que vengan a esta casa, al verlas se acordarán de nosotros, y será como si nos quedáramos siempre.” (Matute, 1978: 61) Un acto cuya importancia subraya el discurso narrativo a partir de la autorreferencia textual, retomándolo en analepsis al final del relato y convirtiéndolo en un ritual que Paulina y Nin reactualizan cada verano: “Todos los años nos medimos en el chopo. ¡Y hay que ver cuánto hemos crecido!” (Matute, 1978: 152). Un acto que, como Lázaro, el criado de los abuelos de Paulina le desvelará a los niños, ya realizaron con anterioridad los tíos de Paulina y el mismo Pablo, el padre de la niña protagonista y en cuya onomástica ya apreciamos la herencia familiar.

–Qué cosas... –dijo–. Qué cosas raras de la vida; todos los chavales se parecen, qué demonio. Los otros hacían igual.
–¿Quiénes? –dijo Nin.
–Los otros –repitió Lorenzo–. Los de antes.
[...]
–Allí era donde se medían –dijo Lorenzo–. Yo les ponía en fila, uno detrás de otro, y con mi navaja iba haciendo muescas. Primero el señorito Ricardo, que era como un huso, derecho y buen mozo. Luego, la señorita María Teresa, el señorito Pablo, morenito y vivo, ¡aún lo veo trepar en el verano!...
–Ese era mi padre –dije yo, que empezaba a sentir como un nudo en la garganta. (Matute, 1978: 60)

En el ejemplo citado y a partir de la repetición ritual, observamos la reactualización de una memoria olvidada vinculada al concepto de reconciliación con el padre: “–Ese era mi padre”. Una memoria de doble naturaleza o doble necesidad que, por una parte, precisa de su recuerdo en la repetición ritual para no caer en el olvido, pero una memoria también que precisa escapar del inmovilismo o del “encierro”, desviándose de la repetición fatal para acercarse a una repetición abierta al cambio y a una regeneración o transformación que le facilite su prolongación en el tiempo. Quizá uno de los ejemplos más significativos lo suponga la habitación donde se guardan, en un armario, los juguetes de los tíos y padre de Paulina. La abuela los custodia en una habitación cerrada bajo llave donde “estaba todo a oscuras, y con un olor muy raro, como huelen los libros viejos que no se abren mucho”. (Matute, 1978: 25) Observamos en ese encierro de los juguetes de la familia de Paulina, custodiados por su abuela, un carácter secreto reflejado por una habitación que se encuentra, justamente, “debajo del desván”; la habitación está cerrada bajo llave y “a oscuras” y los juguetes dentro de un armario y envueltos en paquetes que había que sacar “con cuidadito, para que no se rompieran, y desenvolverlos y quitar la naftalina” (Matute, 1978: 26-27). Objetos, por tanto, vinculados a un misterio que requiere de desocultación, un *regressus ad uterum* dentro de un espacio-refugio excitante, vinculado a una anagnórisis familiar y paterna: “–Despacito, hija mía, despacito... No los vayas a romper. Estos eran los juguetes de tu padre y de tus tíos, cuando eran pequeños... ¿Ves? Ese caballo era de tu papá. Se lo compró el abuelo cuando cumplió siete años...” (Matute, 1978: 25-26); y cuyo sentido el discurso narrativo no solo guía a partir de imágenes simbólicas, sino también a partir del significado directo de la palabra: “¡Y qué misterioso, pero qué misterioso era todo! Qué emoción daba sacar todas las cosas.” (Matute, 1978: 26) Sin embargo, espacio-

refugio ambivalente, también espacio-angustioso con el riesgo mortal que supone la amenaza de olvido de una memoria encerrada que no se “oxigena”, custodiada por la figura de la abuela, una memoria inmóvil que se resiste a la transformación, reflejada por el discurso narrativo a partir del olor ya señalado: “un olor muy raro, como huelen los libros viejos que no se abren mucho”; y muy especialmente, manifestada por un discurso narrativo que deja escuchar de manera directa los procesos psicológicos de la abuela a partir de un diálogo mantenido entre esta y su nieta, en una técnica próxima al escucha o interlocutor y donde el grado de subjetividad se torna tan elevado que alcanza características de monólogo interior, a partir del cual se genera la ilusión de reproducción fiel de los pensamientos íntimos de la abuela, de sus temores y su angustia a la amenaza mortal de olvido de la memoria.

–¿Por qué lloras, abuela? –le dije. No comprendía que se llorara con todo lo bonito que era aquello, y encima nevando por detrás de la ventana.

–Nada, arduita –dijo la abuela. Y se secó las lágrimas.

–Sí, dímelo, dímelo –le dije. Y empecé a tener miedo, no fuera que yo hubiera hecho algo malo. ¡Como siempre decía Susana que yo lo estropeaba todo! A lo mejor tenía razón y era verdad que yo siempre andaba metiendo la pata.

–Es que hacía tiempo que no miraba estas cosas –dijo la abuela–. Tanto tiempo...

Le di un abrazo todo lo fuerte que podía, y entonces la abuela se secó las lágrimas y dijo una cosa un poco rara:

–Yo tenía muchos niños –dijo. Y parecía que lo pensase y hablara sin darse cuenta–. Tenía muchos niños. Ocho niños. ¿Cómo pueden desaparecer todos, uno tras otro? ¿Sabes una cosa, arduita? Te levantas una mañana, y buscas a tus niños, y ya no queda ninguno. ¡Ninguno! Entonces, hay que guardar todos los juguetes, rotos o enteros, que se dejaron por ahí olvidados. Pero da tanta pena mirarlos, y acordarse: esto era de Miguel, esto era de Ricardo, esto de Pablo, esto era de María Teresa... ¿Y dónde están, Señor, dónde están Ricardo, María Teresa, Pablo y todos los demás...? (Matute, 1978: 28)

En el ejemplo citado observamos la angustia de la abuela ante la desaparición de esos niños que se fueron y ya no están ahí para reactualizar el pasado y su memoria con el riesgo mortal de olvido que esto implica, el discurso narrativo adopta un tono confesional y altas cotas de subjetividad próximas a la novela lírica de autoformación, subrayadas por ese diálogo que adquiere características de monólogo interior, dejando fluir las emociones de la abuela desde un lenguaje que se aproxima a la oralidad por su ilusión de improvisación, pareciendo que la abuela “hablara sin darse cuenta”; y hasta cierto punto, críptico o incoherente, como así lo refleja la propia voz homodiegética de Paulina confesando su incapacidad de llegar al significado unívoco y siendo que la abuela “dijo una cosa un poco rara”.

Será Paulina la que ayude a su abuela a superar esta angustia, vinculada a la amenaza de olvido en una custodia extrema de la memoria que se resiste al cambio y se condena a la inmovilidad, instigando a su abuela a compartir esos juguetes con los niños hijos de los aparceros, que se reúnen con sus familias en casa de los abuelos por el día de Navidad. Así Paulina le pide a su abuela, que habiendo de nuevo niños en la casa, les regale esos juguetes que mantiene encerrados en un armario: “-¡Abuela, ahora hay niños aquí! Sí, abajo están Valentín, Bibiana, Mateo... Y Nin. Y como ellos no tienen juguetes... pues yo pensé: siempre hay niños en alguna parte” (Matute, 1978: 93). La abuela se muestra reticente ante esta petición, aludiendo que no es capaz de compartir esos juguetes o esa memoria con unos niños ajenos a su ámbito familiar: “-No me enfado -dijo la abuela. Y me miró-. No es que me enfade... Pero ya sabes que eso son recuerdos. Y yo no puedo darles mis recuerdos a esos niños” (Matute, 1978: 94). Sin embargo, y definitivamente, la abuela accede a la petición de su nieta, transformándose su sensación de tristeza en alegría y paz con este acto, una emoción renovada y positiva al abrir el armario de los juguetes que la propia voz de la abuela señala de manera directa a partir del diálogo:

-Yo también estoy muy contenta de ti. ¿Y sabes por qué? Porque me pediste que regalara aquellos juguetes a Valentín, Bibiana y Mateo. Sí, es verdad, ardillita. Estoy muy contenta de haberlo hecho. Ahora, entro en aquella habitación, abro el armario y siento mucha paz. ¡Mucha paz y ninguna tristeza! Te lo aseguro. Me gusta hablarte así, Paulina, porque sé que ya no eres una niña. (Matute, 1978: 127)

En el fragmento citado observamos el despertar de la conciencia de Paulina en esa transformación que aprecia su abuela y que el discurso narrativo refleja, a partir del significado directo de la palabra, cediéndole la palabra a la anciana a través del diálogo. “Me gusta hablarte así, Paulina, porque sé que ya no eres una niña”; así como el reconocimiento de la abuela hacia su nieta: “estoy contenta de ti”, el reconocimiento de la colectividad que todo héroe necesita para alcanzar su transcendencia y que en el caso que nos ocupa, la necesidad de este reconocimiento se torna constante autorreferencia textual, suponiendo uno de los obstáculos de esta heroína en su confrontación yo/mundo, víctima de una baja autoestima que analizaremos más adelante.

Compartir la memoria, transferirla, implica preservarla del olvido y advertimos el hecho de que esta transferencia se ofrece a los hijos de los aparceros, a través de ellos la memoria familiar de Paulina se perpetúa, al mismo tiempo que se libera de la

endogamia, con lo que ello implica de memoria extensible y compartida con una clase social desfavorecida. En realidad esta será una de las mayores preocupaciones que Paulina adquirirá en su nuevo contexto social y como despertar a la conciencia, subrayada por el discurso narrativo a partir de la autorreferencia textual; una confrontación yo/mundo derivada de las desigualdades sociales que provoca el binomio rico/pobre y la aflicción que la niña siente ante estas diferencias, a pesar de ser ella un miembro perteneciente, dentro del binomio rico/pobre, al primero de los términos: “Y de repente pensé: Yo no quiero que pasen estas cosas. Yo no quiero que haya pobres y ricos. Porque me parecía muy mal y además yo lo había leído en la Historia Sagrada, que Jesús vino al mundo por eso.” (Matute, 1978: 40) La percepción de una diferencia social a la que Paulina, lo estamos analizando, se abre a través del contacto con diferentes guías provenientes de ese contexto desfavorecido, ayudantes para la niña protagonista que le transmiten la memoria de los trabajadores y la cultura popular. Marta es la cocinera de la familia y una mujer que canta villancicos y romances que el discurso narrativo inserta en referencia intertextual a este género, originario de la literatura oral y popular, así como el discurso narrativo le confiere el comentario didáctico y la voz narradora homodiegética comparte instancia narrativa con esta mujer en la inserción de un relato metadieгético de alta carga simbólica, oscilante entre el segundo y tercer tipo considerado por Genette, que parece disponer de relativa independencia con respecto al contenido dieгético y transmite un mensaje críptico al que Paulina, en el momento de la escucha, no es capaz de encontrarle un sentido unívoco:

–¡Eso le pasa a veces a mucha gente! –decía Marta, moviendo en el aire su gran cuchillo–. Que va corriendo detrás de las cosas, cuando las tiene delante de las narices. Yo no entendía entonces lo que quería decir Marta, pero luego sí creo que lo comprendí. (Matute, 1978: 45)

Sin embargo, en el fragmento ya citado en el que Paulina le pide a su abuela que comparta los juguetes con los niños de los aparceros y mientras la niña intenta convencer a su abuela, el recuerdo de este relato contado por Marta regresa a su memoria, en autorreferencia textual, subrayando su importancia y la asimilación por parte de Paulina del comentario didáctico de la cocinera: “Y sin saber cómo, de pronto, me acordé del cuento del pueblo que iba detrás del sol y de cómo decía Marta que había mucha gente así. Y me pareció que lo comprendía.” (Matute, 1978: 94)

En principio esta historia, que no mostraba aparente relación explícita con el contenido diegético se vincula a ella a partir de la carga simbólica y su función persuasiva o didáctica que asocia este relato a una forma literaria próxima a la parábola, una forma literaria que mantiene relaciones con el hipotexto de las Sagradas Escrituras, regresando tanto estética como temáticamente al origen de la Literatura y el de la humanidad y, como corresponde a la parábola, contienen un fin didáctico de orden espiritual, aunque en el caso concreto que nos ocupa, liberado de una doctrina cristiana y ulterior a ella. A partir de esta estrategia, en la que la niña protagonista muestra una falta de madurez inicial para alcanzar el significado del mensaje que Marta transmite a través de la parábola, para definitivamente llegar a él, incide en el despertar a la conciencia de Paulina a través de la transferencia de una cultura popular transmitida por los trabajadores de la casa de sus abuelos, en un proceso de aprendizaje relacionado con una maduración progresiva; por otro lado, el discurso narrativo no ofrece mayor información acerca del significado de esta parábola, a excepción de esa analepsis en la que la actitud reticente de la abuela de Paulina por compartir sus juguetes con los niños de los aparceros, a pesar de su tristeza por no encontrar herederos a su memoria, activa en Paulina el recuerdo del “cuento del pueblo que iba detrás del sol”, ofreciéndole al lector implícito la posibilidad de realizar una exploración personal en su experiencia lectora y de alcanzar un sentido individual.

Finalmente, el abuelo de Paulina, movido por la percepción que su nieta muestra ante las desigualdades sociales y encontrándose solo y frente a la necesidad de herederos para sus tierras, decide compartir sus propiedades con los aparceros que trabajan para él, entendiendo que la tierra es del que la trabaja y como así se refleja en un diálogo mantenido entre abuelo y nieta de estrategias muy similares al diálogo ya analizado y establecido con anterioridad entre abuela y nieta:

–Pero el tiempo pasa –dijo el abuelo. Y parecía que no me había oído–. El tiempo pasa y los hombres cambian. Mis hijos no quisieron a la tierra. A veces yo he pasado, ya viejo, por el mismo camino por donde me llevaba mi padre, siendo yo niño. Y he vuelto a mirarla, allá abajo, y me he encontrado solo. Estaba solo, encima de la tierra.

De pronto, levantó la cabeza y me miró de frente:

–¿Entiendes de lo que estoy hablando, Paulina?

–Sí –dije–. Te entiendo muy bien, abuelo.

–La tierra es para el que la ama –dijo entonces el abuelo–. Para el que la sufre y trabaja en ella.

¿No es eso lo que piensas tú también?

Dije que sí, con la cabeza. Casi no podía hablar.

–Tú eres como yo –me dijo entonces. Y me puso la mano en el hombro–. Es extraño. Tú eres como yo, Paulina. Al cabo de tantos años, te he encontrado.
Esto último me pareció un poco raro. Pero, sin embargo, muy dentro de mí sentía que era verdad lo que decía. (Matute, 1978: 145)

Un diálogo, lo apreciamos en el ejemplo citado, que por su alto grado de subjetividad y tono de confesionalidad podría encuadrarse dentro de la técnica del escucha o interlocutor, así como adquiere características de monólogo interior, dejando fluir las emociones del abuelo desde un lenguaje que se aproxima a la oralidad por su ilusión de improvisación, pareciendo que el abuelo no oye a Paulina: “Y parecía que no me había oído”; hasta cierto punto, críptico o incoherente, como así lo refleja la propia voz homodiegética de Paulina confesando su incapacidad de llegar al significado unívoco: “Esto último me pareció un poco raro. Pero, sin embargo, muy dentro de mí sentía que era verdad”.

En este diálogo, transfiriendo el discurso narrativo el comentario didáctico al abuelo, parece revelarse la tesis, o una de las tesis que sustenta esta obra a partir del significado directo de la palabra: “La tierra es para el que la ama [...] Para el que la sufre y trabaja en ella”. Una tesis que rompe con la herencia económico-cultural de sistemas latifundistas, capitalistas o basados en la desigualdad social y el binomio rico/pobre, acercándose a sistemas económicos próximos a esas teorías comunistas o anarquistas que defienden el reparto equitativo de la riqueza de un colectivo. No pasa desapercibida, en este diálogo, la inserción intertextual del lema político zapatista de principios del siglo XX: “La tierra es de quien la trabaja”, movimiento revolucionario mexicano liderado por Emilio Zapata Salazar que luchó por la propiedad comunal de las tierras y respeto por las comunidades indígenas, campesinas y obreras de México. A pesar de que el lector implícito al que se dirige esta obra, muy probablemente, no sea capaz de establecer la relación intertextual, en todo caso, el significado directo de la palabra guía, de manera férrea, hacia un sentido del mensaje de tendencia unívoca, como corresponde a la novela de tesis; así como apreciamos que a pesar de que en las obras objeto de estudio de esta investigación, la relatividad del poder adquisitivo, así como la atención a las desigualdades sociales derivadas del binomio rico/pobre, hayan sido tratadas de manera explícita en *Mujercitas* y de manera implícita en la mayoría de ellas, Paulina será la única heroína que alejándose de características propias del cuento maravilloso,

no encuentre su transcendencia espiritual análogamente relacionada a un ascenso económico, sino por el contrario, unida al decaimiento de poder adquisitivo que supone, dentro de la pertenencia al primer término del binomio rico/pobre, el reparto de la riqueza.

En este diálogo mantenido entre abuelo y nieta se aprecia la resolución de los dos conflictos yo/mundo que le obstaculizan a Paulina la transcendencia como heroína. En primer lugar la necesidad de reconocimiento por parte de su colectividad, estrechamente vinculado al concepto de reconciliación con el padre y proyectado en la figura del abuelo paterno, el cual le confiesa a Paulina, a partir del significado directo de la palabra: “Tú eres como yo Paulina. Al cabo de tantos años, te he encontrado”; en segundo lugar, ese conflicto yo/mundo adquirido en su nuevo contexto social y asociado al despertar de la conciencia o, formulándolo de otro modo, “tomando conciencia” de las desigualdades sociales.

El proceso de anagnórisis se vincula a una adquisición de conciencia colectiva, aunque como estamos apreciando, abierta a la reevaluación y desviándose de la repetición fatal en una adquisición de conciencia propia.

En el caso de *Paulina*, podemos encontrar elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia vinculados al monomito de Campbell, aunque existe una cierta transgresión a las fases, muy similar al que utiliza el discurso narrativo de *Bella y Oscura* o *Heidi* y que contribuye a subrayar la necesidad de reconciliación con el padre. Paulina inicia su viaje, regresando a un hogar paterno desconocido proyectado simbólicamente en una casa en mitad de las montañas y en la figura de sus abuelos paternos; espacio de transformación asociado de manera muy estrecha a las “fantasías intrauterinas” en el que las emociones de placer y angustia son reflejadas a partir de un espacio natural, en ciertas ocasiones dual, como esa fascinación que Paulina experimenta el primer día que, en las montañas, descubre cómo caen los copos de nieve sobre el paisaje: “Pero caer los copos, eso no lo había visto nunca, hasta aquel día en las montañas. Me gustaba tanto, que no me sabía apartar de los cristales del balcón” (Matute, 1978: 23); paisaje nevado, sin embargo, capaz de transformarse en espacio angustioso u hostil, con riesgo mortal real, como ese espacio nevado que atraviesa Nin en su huída, y también el abuelo de Paulina y Lorenzo tratando de rescatar

al niño: “ –Con la nieve hay que andar despacio por los caminos –dijo Marta, tímidamente. Ya, no sólo temíamos por el pobre Nin, sino también por el abuelo y Lorenzo. Los caminos estrechos y empinados y con la nieve resbaladiza son peligrosos.” (Matute, 1978: 137)

Aunque especialmente al respecto de esta dualidad, la supone el comentario didáctico transferido por María, la que ejerció como niñera de los tíos y padre de Paulina y ahora criada en la casa de los abuelos, y en el que el discurso narrativo parece adoptar una forma literaria popular similar al refrán en la que a través de un enunciado sentencioso, el lenguaje críptico contiene una sabiduría popular:

–Es cierto –dijo María–. La tierra es así: todo se lo lleva. A mí me sonó de un modo triste y grande aquello: “la tierra todo se lo lleva”. Y aunque en aquel momento no lo entendí del todo, se me quedó muy grabado dentro: “la tierra todo se lo lleva.” (Matute, 1978: 103)

En el ejemplo citado observamos la importancia de un comentario didáctico cuyo concepto se encuentra insistentemente reiterado, por tres veces, en un mismo fragmento que, a su vez, se encuentra contenido en el capítulo titulado: “La tierra todo se lo lleva”. El impacto que en Paulina causa este comentario didáctico es dirigido por el significado directo de la palabra, siendo que la voz homodiegética confiesa que aquello le sonó “de un modo triste y grande”, dejando en ella una huella profunda, quedando este comentario didáctico “grabado dentro”. El mensaje se oculta en un lenguaje de carácter críptico, del mismo modo que el discurso narrativo subraya esta intención mostrando la inmadurez de Paulina para alcanzar el significado de este enunciado desde la perspectiva del momento de la acción, “aunque en aquel momento no lo entendí del todo.” Un comentario didáctico, por tanto, cuyo grado de ocultación destaca, al mismo tiempo, su grado de revelación y capacidad transformadora. El recuerdo de este mensaje, encerrado en un lenguaje críptico característico del refrán y transferido por María, regresa en autorreferencia textual a partir de una estrategia que subraya su importancia similar a la utilizada en el comentario didáctico transferido por Marta, a través del diálogo mantenido entre abuelo y nieta, y anteriormente citado, en el que este toma la decisión de repartir sus tierras con los aparceros, momentos después de reflexionar sobre la tierra como un espacio hostil, al mismo tiempo que amado, y en el que Paulina adopta el mensaje transferido por María, reflejando su asimilación:

“–Abuelo –dije–. Es triste eso: “la tierra, que todo se lo lleva”. ¡Ellos quieren a la tierra, pero, por lo visto, la tierra les hace mucho daño! Siempre están de cara a ella y se hacen viejos luchando con ella.”(Matute, 1978: 144)

A pesar de todas las estrategias mostradas por el discurso narrativo, subrayando la relevancia de este mensaje y guiando hacia su interpretación, no se ofrece un significado unívoco sobre el mismo y será el lector implícito, del mismo modo que con el comentario didáctico transferido a Marta, quien deba realizar una exploración personal en su experiencia lectora y alcanzar un sentido individual.

En todo caso, en este comentario didáctico, podemos percibir una tierra dual: madre y madrastra, que ofrece sus frutos a los aparceros del mismo modo que les exige una constante “lucha” o un duro trabajo para obtenerlos. Una tierra vinculada a una dualidad natural o relacionada a los impulsos: espacio-refugio/ espacio-angustioso aunque íntimamente unida, y coherente con la tesis que defiende esta obra, a la tierra que se trabaja.

Los impulsos tanáticos, en todo caso, son proyectados de manera simbólica a través de estos espacios-angustiosos señalados, del mismo modo los impulsos sádicos tampoco se reflejan de manera explícita.

Con respecto a los impulsos eróticos, del mismo modo, se encuentran proyectados en esos espacios-refugio analizados, aunque también de manera implícita, en el matrimonio compuesto por Lorenzo y Marta, trabajadores de la casa de los abuelos.

El discurso narrativo incorpora, a través de la voz intradieética de Marta, una reflexión de carácter didáctico acerca del tiempo, a través de un diálogo de alto grado subjetivo y tendencia al monólogo interior que podría ser considerado como relato y parece dejar fluir las emociones de la cocinera de manera improvisada y un tanto incoherente o ambigua por la dificultad de encontrar sentidos unívocos a un discurso de alto grado subjetivo y a un lenguaje poético que tiende a ocultar el mensaje a través de estrategias como la personificación o animismo del tiempo: “Ya vendrá el tiempo a buscaros, mocitos”; la sinestesia: “Aún se me llena la boca de perfume recordándolo” o imágenes simbólicas de carga erótica o sensual como buscar “fresas allí, en el rincón húmedo de la huerta”:

–¡El tiempo! –dijo–. El tiempo pasa sin sentir. No lo sabréis y os veréis de pronto un hombre y una mujer. ¡Ayer me parecía a mí, aún estar buscando fresas allí, en el rincón húmedo de la huerta! Aún se me llena la boca de perfume recordándolo. ¡Y no tenía ni los quince cumplidos! Ya vendrá el tiempo a buscaros, mocitos. ¡Ya está aquí ahora, buscándoos! ¡Sí, así mismo como lo digo: es como estar soñando y el tiempo rueda que rueda! Y un buen día: ¿qué pasa? ¿Qué ha pasado, si ayer estaba cogiendo fresas, sólo ayer, y era apenas una mocita, y ahora llena de canas la cabeza? (Matute, 1978: 114)

La importancia de este mensaje se encuentra subrayada por la repetición de este relato en un capítulo posterior de la obra en que Lorenzo le relata a Paulina fragmentos de su pasado, entre los que se encuentra el momento en el que conoció a Marta: “Entonces conoció a Marta, que tenía su edad y estaba cogiendo fresas en el fondo de la huerta. Me acordé de lo que había contado Marta, y daba una rara dulzura oírlo también en Lorenzo.” (Matute, 1978: 125) En el ejemplo citado observamos cómo la voz narradora homodiegética de Paulina, a través de un discurso narrativizado, resume e interpreta las palabras de Lorenzo en las que el lector implícito puede advertir la analepsis y, del mismo modo que en Paulina, se activará en él el recuerdo del relato repetitivo: “Me acordé de lo que había contado Marta”, identificándose y generándose complicidad entre heroína-voz narradora y lector, compartiendo la memoria común de un discurso narrativo que repitiendo el mismo relato desde dos perspectivas diferentes, ofrece una ilusión de unidad y de conquista del sentido al unísono, entre heroína-voz narradora y lector, en el que parece confirmarse la sospecha inicial de un mensaje relacionado con el despertar sexual, en este caso el despertar sexual de Lorenzo y Marta. Sin embargo, lo estamos analizando, el significado no resulta totalmente concluyente y, de hecho, la sensación que provoca en Paulina este descubrimiento es asociado a una “rara dulzura”, entregándole el discurso narrativo al lector implícito, la posibilidad de interpretación de este relato y sus imágenes evocadoras.

Con respecto a la temporalidad, y a partir del monomito de Campbell, observamos un relativo respeto a su estructura, con el valor que esto le confiere a un concepto de tiempo de carácter cíclico, vinculado a una lógica primitiva y subrayado, muy especialmente, en una medida del tiempo asociada a las estaciones del año, y en un final que incide en la repetición cíclica: El primer regreso al origen de Paulina se produce cuando tenía 10 años y se prolonga durante todo el invierno y hasta la primavera, desde entonces, el regreso al origen se reitera cada año y al finalizar la primavera, en las

vacaciones estivales de Paulina. Sin embargo, este concepto de tiempo de carácter cíclico también se manifiesta alterado por esa relatividad temporal sobre la que reflexionaba Marta en el ejemplo anteriormente citado y por el respeto, tan solo relativo, que esta obra muestra a la estructura del monomito de Campbell, recordamos que el viaje de Paulina se inicia con el regreso a la casa paterna, subrayándose la necesidad del concepto de reconciliación con el padre y desvinculándose de un concepto del tiempo de progresión lineal a favor de un tiempo de tendencia regresiva.

En *Paulina* encontramos elementos intertextuales asociados a la novela de aventuras, a la que se debe la importancia de la acción, aunque la voz narradora homodiegética se acerca al yo protagonista de la novela lírica de autoformación, representando la identidad entre la voz narradora y la del héroe de la novela donde el dominio textual es el de la subjetividad en detrimento de la acción y a través de la rememoración autobiográfica y la subjetividad de este yo protagonista, el discurso narrativo manifiesta su carácter autorreflexivo, tratándose de un relato autobiográfico interiorizado. Siguiendo los diferentes enfoques que puede adoptar el uso del “yo” y tratados por Ciplijauskaitė en análisis anteriores, la voz homodiegética de Paulina se encontraría entre el segundo y tercer tipo, mostrando un cierto interés no solo por informar sino también por interpretar el universo que habita y en una oscilación entre la perspectiva del yo protagonista y la perspectiva del yo testigo, esta última en su función de observadora y de información limitada a una focalización interior en la niña protagonista que recorre el viaje.

La voz narradora homodiegética de Paulina, lo estamos analizando, muestra un notable interés por reflejar sus propias emociones y la de los personajes que conviven en su universo ficcional, utilizando diferentes recursos con este objetivo:

Encontramos un habitual discurso narrativizado, con rasgos de análisis, que podría acercarse al discurso interior narrativizado en el que Paulina manifiesta de manera reiterada, y por el significado directo de la palabra, sus emociones acerca de las experiencias de su viaje iniciático: “me gustan mucho los trenes, y aunque parezca mentira, también los túneles” (Matute, 1978: 9); “A mí me gusta mucho ponerme cerca del chófer, y ver lo que hace” (Matute, 1978: 10). Sin embargo, y en otras ocasiones, el significado directo de la palabra se debilita o desvía a partir de diferentes estrategias

discursivas como el animismo: “El sol brillaba muy poco, como si tuviera frío o sueño, y se escondía entre las nubes, como yo entre las sábanas, cuando me despertaba la campana del colegio, y me hacía la remolona.” (Matute, 1978: 16); la sinestesia: “¡Cómo olía, de pronto, todo a Navidad!” (Matute, 1978: 61) o comparaciones de carácter absurdo: “Daba risa, pensando que era como si el autocar tuviera frío, y le castañearan los dientes.” (Matute, 1978: 10) En estos ejemplos citados, observamos cómo el discurso interior narrativizado se aleja del significado directo de la palabra, mostrando las emociones de la niña desde un lenguaje poético o una lógica absurda o infantil, estrategias que aumentan la subjetividad del discurso y parecen penetrar de manera más intensa en los procesos psicológicos de la heroína, así como exigen del lector un mayor proceso reflexivo en el encuentro con el significado.

Una función similar tendrían esas exclamaciones de emoción o esas preguntas retóricas con las que la voz narradora homodiegética se dirige, de manera explícita o implícita al lector, mostrando sus procesos psicológicos o emociones y reflejando la necesidad de interlocutor:

La voz de Susana sonaba como una lima. ¿No habéis oído nunca limar un trozo de hierro? (Matute, 1978: 11)

Lorenzo, que apenas sabía leer y escribir, lo entendía de maravilla. ¡Claro que también sabía leer en el cielo frío, la lluvia, la hora y la nieve! ¡Si casi estoy por decir que era más sabio que nadie! (Matute, 1978: 124)

El discurso narrativo también muestra las emociones de Paulina a partir del monólogo citado y, a través del cual, parecen recogerse sus reflexiones más íntimas:

Dormir en el tren, despertarse a medianoche, y oír el trac-trac, y sentir el balanceo, y pensar: “Estoy viajando, voy a través de campos, quizá de bosques, voy por entre boquetes de rocas, y debe hacer mucho frío y mucho miedo ahí fuera, tan de noche, ¡cualquiera está ahí en el campo! Y yo, en cambio, aquí metidita, durmiendo. Con sólo levantar la cortina de cuero de la ventanilla, vería todo ese miedo. Pero voy aquí, arropada y durmiendo” (Matute, 1978: 9)

Los diálogos son habituales en esta obra y, a través de ellos, los personajes que conforman este universo ficcional manifiestan de manera directa sus emociones y procesos psicológicos y en ocasiones, lo hemos analizado con anterioridad, el grado de subjetividad es tan elevado que adquieren características tendentes a la técnica del escucha o interlocutor.

La voz homodiegética de Paulina, ya lo hemos señalado, podría considerarse una voz desdoblada, siendo la focalización interior en la niña protagonista en viaje la habitual en esta obra. En ocasiones, la voz homodiegética varía su foco de percepción hacia otros personajes, extrayendo conclusiones o deducciones de sus emociones o procesos psicológicos a partir de la observación y la “contemplación real”, asociándose a esa perspectiva de yo testigo limitada por su percepción sensorial en el momento de la acción. Desde esta perspectiva señalada, se utilizan locuciones modalizantes referentes a la hipótesis: “Me pareció que la abuela estaba muy contenta viendo y oyendo lo que hacían Mateo y sus hermanos” (Matute, 1978: 101); o la voz narradora homodiegética se limita a observar e informar al lector implícito sobre las acciones de los personajes, sin aportar mayor información y con el objetivo de que el lector extraiga sus propias conclusiones: “A la abuela nunca le temblaban las manos para nada, pero en aquel momento sí que le temblaban un poco, y casi se le rompió una muñequita pequeña, de porcelana, que desenvolvía.” (Matute, 1978: 27) Sin embargo, y a pesar de esta presumible y coherente limitación por parte de la voz narradora homodiegética para penetrar en la psique de pensamientos ajenos, lo cierto es que de manera habitual llega a interpretar, sin señales de duda por parte del discurso narrativo, los procesos psicológicos de los personajes que conforman el universo ficcional, especialmente los referidos a Nin porque, como ella misma justifica: “le iba conociendo tan bien”.

Nin estaba algo sorprendido. Entonces vi que le temblaban las manos. Pero sólo muy poco, y nadie más que yo, que ya le iba conociendo tan bien, se hubiera dado cuenta. Y es que Nin tenía mucho miedo de hacer las cosas mal, y cuando pensaba que algo no iba a hacerlo bien, prefería fingir que no le gustaba o que estaba cansado. (Matute, 1978: 48)

Los estados de ánimo de los personajes, aunque no de manera habitual, también pueden verse en ocasiones connotados a través de un paisaje animista que establece relaciones de emoción entre el personaje y el espacio que habita: “La abuela se había sentado en el sofá, y se tapaba la cara con las manos. Todo tenía un aire tan triste, tan desesperado, que hasta los árboles desnudos, más allá del río, tras los cristales de la ventana, parecía que gritaban todos a lo lejos.” (Matute, 1978: 132)

Como observamos, la voz narradora homodiegética de Paulina muestra un marcado interés por reflejar tanto sus procesos psicológicos como los de los personajes que

conforman este universo ficcional, al mismo tiempo que cierta reticencia por ceder o limitar su autoridad desde la perspectiva del yo testigo.

Con respecto a elementos intertextuales referentes a diferentes géneros literarios, ya hemos apreciado la inserción intertextual de villancicos, romances o parábolas que remiten a nuestras primeras manifestaciones literarias de carácter oral.

Especialmente relevante se torna una intertextualidad relacionada con la Biblia o, más concretamente, el Nuevo Testamento, la figura de Jesús y la Sagrada Familia. Recordamos que el tiempo autobiográfico que la voz narradora homodiegética relata comprende un invierno hasta la llegada de la primavera, y la niña protagonista vivirá una Navidad en compañía de sus abuelos y de las familias de los aparceros, con la preparación ritual que esta celebración conlleva en sociedades católicas. De hecho, uno de los capítulos de esta obra se titula “El Belén” y en él Paulina, junto a Nin, prepararán un Nacimiento a la entrada del hogar de los abuelos, siendo las figuras de este Nacimiento comparadas con las figuras de las familias de los aparceros que llegan al hogar de los abuelos caminando sobre la nieve: “Viéndoles llegar, por allá lejos, en la carretera, sobre la nieve, parecían figuras del Nacimiento” (Matute, 1978: 79); así como la voz intradiegética de Marta los compara con la Huida de Egipto: “—¡Allí va la Huida de Egipto! —dijo Marta, que fue la primera en verlos. Y sí que lo parecían, mirándolos pasar, de lejos” (Matute, 1978: 79), con la implicación política que esta comparación supone, asociada a la emigración y represión política. Una asociación que, probablemente, el lector implícito no sea capaz de alcanzar y que, sin embargo, la voz homodiegética de Paulina guiará desde el significado directo de la palabra, en un ejemplo ya citado, en el que Paulina recuerda haber leído en la Historia Sagrada que Jesús vino al mundo para aplacar las diferencias entre pobres y ricos: “yo lo había leído en la Historia Sagrada, que Jesús vino al mundo por eso”. Encontramos, por todo lo señalado, referentes intertextuales al Nuevo Testamento que señala la vertiente de la filosofía cristiana más revolucionaria, acorde con la defensa de la tesis de esta obra, y basada en la superstición o el milagro de que Dios se convirtiera en hombre para salvar a la humanidad de la esclavitud, tanto espiritual como física o “real”.

De hecho, Dios aparece en el discurso de muchos de los personajes que conforman esta obra, incluida Paulina, de manera reiterada y como un ser influyente en el destino de sus

vidas, al que se le ruega y también al que se da gracias: “A todos les gustó mucho el Nacimiento. Gracias a Dios, no había nevado, y estaba todo intacto” (Matute, 1978: 108); del mismo modo que se realizan rituales relacionados con esta religión, como la preparación del Nacimiento ya señalada o la asistencia a la Misa del Gallo.

Los elementos intertextuales extensibles a otras disciplinas artísticas no son relevantes, salvo la afición que siente Paulina por el dibujo o menciones muy puntuales al cine o a representaciones teatrales de carácter religioso.

Con respecto a las autorreferencias textuales y analepsis, como estamos analizando, resultan habituales en esta obra, y tendrían la función de guiar, subrayar o recordar los hechos importantes y el comentario didáctico que sustenta la tesis de la obra, así como generar una complicidad derivada de la memoria compartida entre lector y discurso narrativo, generando una sensación de descubrimiento en el lector implícito.

2 *La palabra y el estilo del discurso narrativo*

En *Paulina* la palabra adquiere, habitualmente, un significado directo que guía al lector en su experiencia lectora y contribuye a dirigir hacia la tesis que sustenta esta obra; se utiliza un lenguaje coloquial, acorde con el universo de carácter “realista” que pretende reflejar el discurso narrativo, y sin embargo, y como ya hemos ido analizando a lo largo del análisis de esta obra, no de manera exclusiva. Son varias las ocasiones en las que el texto utiliza estrategias que desvían de un significado unívoco permitiéndole al lector una experiencia lectora de carácter más personal, como esas comparaciones absurdas por parte de la voz narradora homodiegética, y ya ejemplificadas, a través de las cuales se genera un cierto distanciamiento humorístico a partir de una lógica absurda o infantil; a través del uso de onomatopeyas, que cumplen una función similar, la evocación a partir del sonido de la palabra en una acercamiento a la literatura oral: “El suelo era de madera y hacía cric-crac al pisarlo” (Matute, 1978: 20), “las pisadas sonaban en la acera, chop, chop...” (Matute, 1978: 10); el uso de expresiones idiomáticas: “yo siempre andaba metiendo la pata” (Matute, 1978: 28), “le habría dicho a Nin que no se calentara tanto los cascos” (Matute, 1978: 114); y muy especialmente, aquellos momentos en el que el discurso narrativo muestra su voluntad de búsqueda subjetiva a través de diferentes estrategias que se desvinculan definitivamente del sentido dirigido y

exigen del lector una lectura reflexiva y donde la función poética del lenguaje cobra alta relevancia como esa tendencia al animismo ya señalada, esos comentarios didácticos transferidos a partir de parábolas o de estructuras sintácticas similares al refrán, que una vez más remiten al origen de una literatura sagrada u oral y donde el mensaje se oculta en un lenguaje crítico cuyo sentido se suspende con el objetivo de cederle al lector su restitución, o también esos fragmentos ya analizados, donde la abundancia de diálogos, en ocasiones, pueden adquirir un grado tan elevado de subjetividad que se acercan a la técnica del escucha o interlocutor a través de un discurso que parece tender al monólogo interior, ofreciendo la sensación de que los pensamientos de los personajes son reflejados tal y como fluyen de su conciencia, de un modo que se acerca a la improvisación del lenguaje oral, así como con ciertos grados de irracionalidad o incoherencia.

Observamos, por tanto, una cierta oscilación de la naturaleza de la palabra en *Paulina*, que puede ir desde su significado más directo a regresiones próximas a su origen mítico de capacidad transformadora o mágica, como resulta de la inserción intertextual de villancicos, discurso narrativo relacionado con la sacralidad y el origen oral de la literatura que reactualiza, como un ritual próximo al conjuro, el nacimiento de Jesús; o ese comentario de la voz narradora homodiegética ya señalado en el que Paulina recuerda haber leído en la Historia Sagrada que Jesús vino al mundo a liberar a la humanidad de la esclavitud, acorde con la tesis que la obra defiende y que el discurso narrativo parece sustentarla a través de la autoridad que representa la escritura sagrada o las Sagradas Escrituras. La palabra, por otro lado, también se convierte en el vehículo de máxima relevancia a partir del cual se le ofrece a Nin, en particular, y por extensión a todos los niños pertenecientes a un estrato social desfavorecido, la posibilidad de escapar del binomio rico/pobre, y vinculando de este modo a la palabra con su capacidad mítica de transformación: Paulina enseña a leer a su amigo ciego y la voz narradora homodiegética expone que a Marta, “le parecía un verdadero milagro” (Matute, 1978: 54), la adquisición de la competencia lectora se convierte, por tanto, en una adquisición milagrosa, aunque en el caso que nos ocupa siempre desde un marco o un límite de fidelidad a una verosimilitud de carácter “realista”, justificado por la dificultad que supone la adquisición de la lectura para un niño ciego. En todo caso, la palabra capaz de obrar el milagro de la transformación en Nin y habilitarlo para una

inserción social exitosa, como así refleja el discurso narrativo en un diálogo mantenido entre Nin, Marta y Paulina en el que la cocinera le aconseja a Nin que deje el camino de las letras porque el camino de los hijos de los aparceros es trabajar las tierras: “Mejor es no saber, a esas cuentas. Tú, mocito, vas para otros caminos” (Matute, 1978: 78). Observamos cómo el escepticismo de Marta la lleva a condenar a Nin a una repetición fatal que, sin embargo, Paulina confía en romper a través de la adquisición de la competencia lectora, es decir, a través de la palabra:

–Va por muy buenos caminos –dije yo, entonces. Y hablé de una manera que todos se volvieron a mirarme. Y eso me dio más valor y añadí:

–Por los mejores caminos del mundo. No los hay mejores. Todos se echaron a reír. Pero no me molestaba aquella risa, ni hería, ni era mala. Al contrario, también me alegró a mí. (Matute, 1978: 78)

En el ejemplo citado podemos advertir la confrontación yo/mundo común a Nin y Paulina, en la que ambos muestran una preocupación acerca del binomio rico/pobre y una necesidad por romper con el mismo, así como la confianza en la palabra como vehículo que llevará a la transformación y una “risa tabú” derivada de la lógica inocente o infantil de Paulina capaz de adoptar perspectivas que transgreden la norma, en este caso las leyes de sistemas capitalistas o latifundistas basados en desigualdades sociales.

En último término, la importancia de la palabra se establece como notable a través de esa estrategia metaficcional, y ya señalada, en la que la voz narradora homodiegética, al inicio de la historia, desvela su función de narradora-escritora y confiesa escribir este fragmento de su biografía con la intención de no olvidar el hogar de sus abuelos y porque siente que ya está dejando de ser una niña, lo recordamos: “Y por eso estoy escribiendo todo esto, porque dentro de muy poco tiempo, o quizás ya, en este momento, no seré nunca más una niña.” Al final de la obra, y tras la retrospectiva que supone este relato autobiográfico, esta misma estrategia metaficcional se repite, generando la sensación de que ese “yo internamente dividido”, definitivamente, converge en la identificación progresiva de protagonista y narradora: “Han pasado tres años, desde entonces. Ahora estoy escribiendo esto desde mi habitación de la casa de las montañas, en mis vacaciones de verano.” (Matute, 1978: 150) Es pues, la palabra o la escritura, el elemento fundamental en la construcción de conciencia de Paulina, su manera de organizar el sentido y el modo que encuentra de preservar su memoria,

acercándose de este modo, esta obra, al *Künstlerroman*; así como se le confiere a la palabra la capacidad de despertar a la conciencia o la transformación y se subraya en ella una naturaleza atemporal o inmemorial cercana a lo mítico, aunque siempre dentro de los márgenes de una verosimilitud “realista”, como también se desprende del concepto de verdad de esta obra en la que Susana cree que Paulina miente, pero Paulina no siente mentir, sino que percibe la realidad y construye sentidos de un modo diferente al de su tía, observándose que la verdad pudiera tener diferentes perspectivas:

Yo sabía que los árboles vivían, porque lo había leído, y aunque no lo leyera, era igual, porque a la vista estaba. Por eso decía Susana que yo era una mentirosa, y me hacía copiar sesenta veces en el cuaderno: “No volveré a decir mentiras”. Pero yo estoy segura de que no mentía nunca. O casi nunca. (Matute, 1978: 18)

3 *Cesión de la autoridad*

En el caso de Paulina la homodiegeticidad es explícita dado que la voz narradora pertenece a la niña protagonista de la historia, identificándose ambas voces a partir del género de la autobiografía y siendo, por tanto, una voz narradora homodiegética.

En la obra que nos ocupa y a pesar de tratarse de una voz narradora homodiegética, la escisión entre voz narradora que ya ha recorrido el viaje y la de la niña protagonista en viaje, se hace presente en el discurso narrativo en ciertas ocasiones suponiendo un cierto debilitamiento de su autoridad. La focalización interna en la conciencia de la niña protagonista implica una consecuente adopción de la perspectiva del yo testigo de información limitada que genera la sensación de descubrimiento común entre Paulina y el lector. Quizá uno de los momentos más significativos en los que la focalización en la niña protagonista en viaje oscila del yo protagonista al yo testigo, en su función de observadora y, por tanto, voz de información limitada sea el capítulo dedicado a la fuga de Nin, en el que este comparte protagonismo con Paulina como actante héroe a partir de su huída de casa de los abuelos de la niña, en su necesidad de regreso al hogar de su familia y en el que Paulina pasa a adquirir un papel secundario como testigo de esta huída.

Entró en la sala María. Pero era una María distinta, sofocada, descompuesta, sin aquel aire de paz y mansedumbre que la distinguía siempre. Estaba agitada, respiraba de prisa y cruzaba y descruzaba las manos sobre el pecho.

–¡Ay, señor, señora! ¡Ay, señores, qué gran desgracia, qué gran desgracia!
Cosa extraña en ella, se dejó caer sobre una silla y, tapándose la cara con el delantal, empezó a llorar. Los hombros se le movían de prisa y no se oían sus sollozos. [...]
–¿Pero, qué ocurre, qué ocurre? –decían, asustados, los abuelos.
Se habían levantado los dos y la abuela le pasaba el brazo a María por los hombros. Yo estaba tan asustada que ni siquiera me podía levantar del suelo, al lado de Melitona. (Matute, 1978: 128-129)

En el ejemplo citado observamos cómo el discurso narrativo envuelve en misterio la fuga de Nin, subrayando su importancia, a partir de la focalización interior en la niña protagonista de información limitada que no es capaz de ofrecer mayor información que la extraída de la percepción sensorial en el momento presente de la acción. La entrada de María en la sala donde se encuentran Paulina y sus abuelos, también es utilizada por el discurso narrativo como una estrategia que envuelve en secreto y peligro de amenaza la noticia que esta mujer trae, dilatando el momento de desvelar una información que ha conmocionado a la criada hasta el llanto y encontrándola Paulina diferente: “distinta, sofocada, descompuesta”. Esta actitud “extraña” de María “asusta” tanto a los abuelos como a la niña que, finalmente, y a través de la información transferida por Marta, serán conocedores de la huída de Nin: “–El muchachín..., el muchachín, que ha desaparecido. Se ha ido, se ha ido sin dejar rastro. ¡Ay, señores de mi alma, qué gran desgracia!” (Matute, 1978: 129); generándose la sensación de descubrimiento al unísono y en el momento presente entre protagonista-voz narradora y lector.

Sin embargo, en esta voz homodiegética se observa una cierta reticencia acerca de la cesión de autoridad bajo la perspectiva de yo testigo de información limitada y, aunque en ocasiones llegue a adoptarla, es común su oscilación entre la focalización interior en la niña protagonista que recorre el viaje, de información limitada al momento de la acción y la focalización interior en la niña protagonista que ya ha recorrido el viaje con su consecuente autoridad sobre el discurso narrativo. En el ejemplo que citamos, referente a la huída de Nin, y como estrategia que contribuye a envolver en misterio este hecho y a subrayar su importancia, la voz narradora homodiegética adopta una focalización interior en la niña que ya ha recorrido el viaje a partir de un cierre de capítulo inmediatamente anterior a la fuga de Nin de carácter profético: “¡Y qué poco nos figurábamos todos, en aquel momento en que nos sentíamos tan felices, las cosas que se avecinaban!” (Matute, 1978: 127). A partir de esta estrategia, el discurso

narrativo anticipa un acontecimiento futuro que envuelve en secreto, no exento de peligro; avanza la ruptura de la felicidad o la unidad, a través de la escisión de voces; las exclamaciones subrayan las emociones de la voz narradora homodiegética, acentuando el tono confesional del discurso, generando la ilusión de apelación directa al lector y requiriendo, por coherencia, de un “escucha”; así como intensificando su presencia en su función de narradora que oculta, deliberadamente, una información que conoce y, en alguna medida, retomando el control sobre el discurso narrativo.

El discurso narrativo utiliza un recurso similar, y ya analizado, en lo que se refiere a la capacidad que la voz narradora homodiegética muestra a la hora de introducirse en la psique de los personajes que conforman el universo ficcional, adoptando una focalización interior en la niña protagonista que extrae la información a partir de las actitudes de estos, pero que, en ocasiones, y retomando su autoridad sobre el mundo ficcional que se propone, parece capaz de penetrar en los pensamientos de los personajes e interpretarlos, resultando especialmente relevante esta estrategia en las emociones que siente Nin, compartiendo con el lector esta información y generándose una cierta complicidad: “¡Pero nadie se daba cuenta de que no lloraba por capricho, nadie se daba cuenta de que lloraba porque no podían venir sus padres y aún faltaba mucho tiempo para el deshielo! ¿Cómo podían todos ser tan ciegos y no darse cuenta de la verdadera pena de Nin?” (Matute, 1978: 107)

En su cesión de autoridad, existe la convivencia de diferentes instancias narrativas, aparecen diálogos de considerable extensión y alto grado de subjetividad así como la inserción de relatos metadieгéticos con diferentes funciones y por parte de varios personajes: el abuelo, la abuela, María, Marta, Lorenzo o Nin en el que el discurso narrativo les cede alta autoridad e incluso, en ocasiones y como ya hemos analizado, les confiere la transferencia del comentario didáctico.

Sin embargo, y en ocasiones, la voz narradora homodieгética parece reticente a ceder su autoridad también a este respecto, como el relato repetitivo ya citado en el que se produce la analepsis acerca del momento en el que Marta y Lorenzo se conocen, y la voz narradora homodieгética de Paulina resume e interpreta las palabras de Lorenzo, transmitiéndole esta información al lector a través de un discurso narrativizado en el que retoma el control sobre el discurso narrativo.

La voz narradora homodiegética apela al lector de manera constante a lo largo de la obra, unas veces de manera explícita, dirigiéndose a él a través de preguntas retóricas que requieren de su implicación y ya citadas anteriormente; en otras ocasiones de manera implícita, utilizando una narración en primera persona de alta carga subjetiva que aproxima el discurso narrativo a una autobiografía de tono confesional, requiriendo de un escucha o interlocutor; así como esas autorreferencias textual o analepsis que van construyendo la memoria del discurso narrativo, generando complicidad con el lector en la memoria compartida y apelando a ella en el descubrimiento del significado.

En el caso de *Paulina* la voz narradora es homodiegética, lo que de alguna manera la señala como protagonista de la historia, así como el propio título de la obra, sin embargo, esas intervenciones en focalización yo testigo, ambiguan su actuación, especialmente relevante, lo hemos señalado, en el caso de Nin, compartiendo ambos cierto protagonismo como actantes héroes.

La confrontación yo/mundo de Nin, lo hemos analizado, es una confrontación muy similar a la experimentada por Paulina: en primer lugar se encuentra la baja autoestima de ambos y un sentimiento compartido de estorbo o inutilidad y esa necesidad común de reconocimiento dentro de su colectividad y, en segundo lugar, ese binomio rico/pobre que a ambos, aunque por motivos diferentes, les supone un obstáculo en su transcendencia como héroes.

Nin es adoptado todos los inviernos por los abuelos de Paulina, dado que su casa no se encuentra climatizada para bajas temperaturas y esto supone un peligro para su frágil salud. Es de este modo como Nin y Paulina se conocen y conviven durante un invierno en casa de los abuelos de la niña, haciéndose buenos amigos, ayudándose mutuamente y produciéndose una duplicación y ambivalencia con respecto al papel héroe-ayudante.

Nin es un niño ciego, débil físicamente y pobre, hijo de aparceros de los abuelos de Paulina y cuyo destino, como hijo de aparceros y en repetición fatal, se encuentra vinculado al trabajo de la tierra. Sin embargo, Nin, no está capacitado para un trabajo físico duro, aunque como niño perteneciente al segundo de los términos del binomio rico/pobre tampoco tiene acceso a una educación especial propia para niños ciegos que le podría facilitar una salida laboral. Bajo este claustrofóbico destino fatal, Nin se siente

un estorbo para su familia como así se lo confiesa a Paulina en un diálogo de alto grado subjetivo y tono confesional por el significado directo de la palabra vinculada al secreto: “Pero ahora... Te voy a decir una cosa que nadie sabe, porque a nadie se la he dicho.” (Matute, 1978: 113) Es de este modo como se presenta la inserción de un relato metadieético en el que Nin le cuenta a su amiga, de manera directa, la conversación que escuchó entre Rosalía, otra de las aparceras de los abuelos y su madre en la que la primera le advertía a la segunda de los peligros de tratar a Nin con excesivo cuidado y de la necesidad de darle al pequeño una ocupación. Esta conversación escuchada clandestinamente por Nin y confesada en secreto a su amiga Paulina, despierta en el niño la conciencia de ser un estorbo y su necesidad de reconocimiento, una necesidad que el discurso narrativo subraya en constante autorreferencia textual; así como también se torna constante autorreferencia textual el hecho de que Nin no desee permanecer en casa de los abuelos de Paulina y ansíe el reencuentro con su familia:

Y cuando llegó el invierno y me trajeron otra vez aquí, no sabían ellos por qué les pedía yo (que lo iba pidiendo todo el camino) que no me trajeran, que me dejaran en casa. Porque allí, por lo menos, de alguna utilidad le soy a madre. ¡Sé traer leña del establo, y darle pienso al caballo, y ayudar en la casa, en muchas cosas! (Matute, 1978: 117)

Así, y por esa necesidad de regreso a su hogar, Nin se fuga en mitad de una tempestad de nieve con amenaza de riesgo mortal, siendo rescatado por el abuelo de Paulina y Lorenzo en mitad de las montañas e inconsciente. Esta inconsciencia en la que cae Nin es señalada por el discurso narrativo como una prolongación de ese peligro de muerte y advertimos, en esta alteración de la conciencia, en este sueño, ese *regressus ad uterum* de carácter angustioso en el que el héroe gesta su nuevo nacimiento y la transformación:

Nin se agravó mucho, durante todo aquel día y al siguiente. Todos en la casa andaban muy despacio, en silencio. Yo me estaba casi todo el tiempo en la sala, al lado de la habitación de Nin. Alguna vez me dejaban entrar y mirarle desde la puerta. Nin estaba ahora sofocado y respiraba fatigosamente. No reconocía a nadie. (Matute, 1978: 147)

En el transcurso de este periodo de letargo, Paulina le desvelará a su abuelo los miedos de Nin y su obstáculo, como hijo de aparceros y niño ciego y débil físicamente, de obtener su transcendencia como héroe y el reconocimiento de la colectividad. Transferirle a su abuelo el secreto de Nin, supondrá para el abuelo un despertar a la conciencia o un despertar a la “realidad” de sus aparceros que le llevará a repartir sus

propiedades entre ellos, arreglar la casa de la familia de Nin y procurarle a este una educación.

Observamos, por tanto, y a través del análisis realizado, una distribución de jerarquías con respecto a la multiplicación de actantes héroes, así como una ambivalencia con respecto al papel héroe-ayudante dado que Paulina es una de las ayudantes que contribuyen a resolver el obstáculo yo/mundo de Nin, unido al hecho de que se convierte en su guía y maestra en la adquisición, por parte del niño, de la competencia lectora y como así lo manifiesta explícitamente el discurso narrativo a partir del significado directo de las palabras de Susana que son recogidas de manera directa: “–Con tu papel de maestra, se te olvida que aún eres alumna –añadió–. ¡Procura que no se te suban los humos a la cabeza! ¡Aún te quedan muchas cosas por aprender!” (Matute, 1978: 121)

Así como Nin se convierte en uno de los guías de Paulina que la llevará a un despertar de la conciencia o a una concienciación sobre la realidad que habita y las desigualdades sociales derivadas del binomio rico/pobre, como así lo señala el discurso narrativo a partir del significado directo de la palabra:

Bien cierto es que yo le había enseñado a leer. Pero bien poca cosa era, comparándolo con lo que Nin me había enseñado a mí: que ser fea y desmedradilla no era una gran desgracia, que había niños y niñas muy desgraciados en el mundo, y otros que, sin serlo, vivían desde muy temprano como hombres y mujeres, llenos de trabajos y responsabilidades. Que la vida era muchas veces injusta y cruel, y que muchos, siendo buenos, no se daban cuenta del bien que no hacían, y podían hacer. Que no todo en el mundo era no hacer el mal: sino también, no dejar de hacer el bien. Eso era todo lo que Nin me había enseñado a mí, y por lo que yo le quería tanto.” (Matute, 1978: 131)

Sin embargo, y a este respecto, ya hemos observado una cierta multiplicación de héroes no sólo en los personajes de Paulina y Nin, también y ya señalados, en los personajes de los abuelos.

La multiplicación de ayudantes para Paulina también es considerable en esta obra a los que, en algunas ocasiones y como ya hemos analizado anteriormente, el discurso narrativo les llega a transferir el comentario didáctico y contribuyen a ampliar perspectivas de reflexión tanto de la niña protagonista como del lector implícito, sobre todo aquellas que se refieren a un despertar de la conciencia vinculado a una

concienciación social en la que son especialmente responsables los trabajadores de la casa de los abuelos de Paulina: María, Marta, Lorenzo y también Nin.

La individualidad de Paulina no sólo se encuentra señalada por su papel protagónico o el propio título de la obra, sino por una adquisición de la conciencia que viene provocada por la multiplicación de experiencias con diferentes personajes que conforman el discurso narrativo; podría entenderse que la adquisición de la conciencia se realiza a través de la colectividad, pero se trata de una adquisición con un cierto grado de individualidad dado que sus reflexiones la llevan a un deseo de ruptura con las normas sociales establecidas. Aunque, ciertamente, el discurso narrativo suele proteger a Paulina del tránsito por espacios de soledad o peligro real, a diferencia de la aventura heroica y ya señalada de Nin, prefiriendo ofrecerle a Paulina un espacio de ensayo de la angustia simbólico o psíquico, como es el hecho de que sea huérfana de padre y madre, el temor que siente ante la imaginada muerte de Nin o la tristeza que le provocan las desigualdades sociales.

4 *Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género*

En el caso de *Paulina*, el discurso narrativo ofrece un universo ficcional en el que existe una división de roles dependiente del género al que se pertenece:

En Nochebuena, cuando los aparceros se reúnen en casa de los abuelos para celebrar la Navidad y durante los preparativos, apreciamos que las mujeres se quedan “ayudando a la cocina y los hombres, reunidos y fumando, hablando de la tierra y el agua (que eran dos cosas que les gustaban mucho)” (Matute, 1978: 91-92); o cuando se trata de rescatar a Nin, también percibimos una división de roles en la ayuda que se le ofrece a este héroe, siendo que los hombres: el abuelo de Paulina y Lorenzo salen al exterior en su búsqueda, y las mujeres: la abuela de Paulina, Marta, María y la misma Paulina, se quedan en el interior de la casa, rezando.

Los vimos marchar, por los caminos de nieve: el uno hacia la derecha, el otro hacia la izquierda. ¡Qué pena y qué gran melancolía nos dio verles desaparecer en el recodo!

–Vamos arriba –dijo la abuela. Y se volvió a Marta y María, que estaba de pronto encogidas, como dos pajarillos:

–Vamos, venid. Estaremos juntas, y rezaremos... (Matute, 1978: 135-136)

Sin embargo, en los ejemplos citados, también apreciamos que esta división de roles no se plantea como tal, ni se reflexiona sobre ella, la voz narradora homodiegética se limita a ofrecernos información objetiva sobre las acciones que realizan los personajes sin opinión positiva ni negativa sobre los mismos.

En todo caso, y en ocasiones realmente muy puntuales, se puede apreciar una cierta incomodidad u observaciones de tipo más personal que invitan a la reflexión acerca de rituales propios de la niña que la marcan como género desde su nacimiento.

Parecía un niño, aunque no del todo, porque no me habían quitado los pendientes, unos aritos muy pequeños de oro, que me pusieron, dice Susana, en cuanto nací. A mí no me gustaban los pendientes. Leí en un libro que los salvajes se agujereaban las narices y las orejas, para ponerse cosas. ¿Por qué nos harán lo mismo a las niñas? (Matute, 1978: 12)

Quizá es en Nin donde más claramente se aprecie una cierta, aunque muy debilitada, confrontación yo/mundo por una debilidad física que es asociada a la mujer como ser inferior dentro del binomio hombre/mujer. El propio Nin confiesa su angustia ante la idea de que ni siquiera puede ayudar a su familia como una mujer: “¡Ni para ayudar a mi madre, como una chica, igual que Bibiana!” (Matute, 1978: 113); o ese otro fragmento en el que Marta, como si pertenecer al binomio mujer fuera asociado a la debilidad, y el llanto reflejo de esa debilidad, le recrimina a Nin llorar como una señorita: “¡Qué hubiera pensado de un nieto como tú, débil como una señorita! ¡No hubiera él consentido lloriqueos, sólo porque hace frío en una casa!” (Matute, 1978: 111) Y, sin embargo, y paradójicamente, la voz narradora homodiegética de Paulina, en este mismo fragmento, observa a través del significado directo de la palabra la dureza de Marta, una mujer: “Pero Marta, que era dura muchas veces, añadió: –¡A callar, galán! ¡Poco favor haces a nadie, con esos lamentos y esas caras largas!” (Matute, 1978: 111). Una dureza, la de Marta, que se convertirá en autorreferencia textual: “Tenía el pelo muy negro y le brillaba con la luz, como si fuera de hierro. ¡Y qué cosas tan duras decía Marta, a veces! Sí, tan duras como el hierro también” (Matute, 1978: 77). O esa fortaleza de la abuela, también mujer, que el discurso narrativo refleja a partir del significado directo de la palabra: “La abuela, aunque iba muy despacio y era tan pequeñita, era muy fuerte. Todo el mundo lo decía.” (Matute, 1978: 25) Un discurso narrativo, por tanto, contradictorio, desde el significado directo de la palabra con

respecto a un concepto general, heredado culturalmente sobre la debilidad femenina que se encuentra confrontado con la percepción que Paulina tiene sobre las mujeres concretas que habitan su contexto y, una estrategia discursiva, que en alguna medida invita a la reflexión.

Sin embargo, en ningún caso supone la confrontación yo/mundo por excelencia para Nin, como ya hemos analizado y, mucho menos para Paulina, cuyos obstáculos son básicamente dos: el ya señalado y ejemplificado acerca del binomio rico/pobre adquirido en su despertar a la conciencia y ese segundo obstáculo en su urgente necesidad de reconocimiento por su colectividad que puede apreciarse a través de una baja autoestima y su incapacidad para aceptarse, convirtiéndose en autorreferencia textual:

Ni tampoco me gustaba el abrigo que yo llevaba, ni ninguno de los vestidos que ella me compraba. [...] Con mi pelo rapado y mi abrigo marrón, me parece que estaba horrible. Siempre me habían dicho que era fea. (Matute, 1978: 19)

–Me llamo Paulina–. Me parecía que mi nombre no era muy bonito. Me hubiera gustado llamarme Isabel, o Rosalía, o Esther, que esos nombres sí suenan bien. Pero, no: me llamo Paulina, porque papá se llamaba Pablo. (Matute, 1978: 32)

Un concepto negativo sobre sí misma que parece venir provocado, hasta la llegada a casa de sus abuelos, por falta de afectividad y una educación, la ofrecida por su tía Susana, de carácter autoritario y basada en estímulos aversivos que tienden a subrayar el comportamiento considerado negativo en detrimento de apreciar el comportamiento considerado positivo.

“A lo mejor creen que es verdad todas las cosas que de mí cuenta Susana. A lo mejor creen que es verdad que yo no soy ni pizca buena”, me dije. Y qué pena tan grande me daba, sólo de pensarlo. ¡Ellos, que siempre decían que yo tenía muchas cosas grandes dentro de la cabeza! (Matute, 1978: 76)

Una autoestima que Paulina irá conquistando paulatinamente gracias al afecto y el reconocimiento que recibe por parte de Nin, de sus abuelos y de los trabajadores de los mismos; así como un binomio rico/pobre del que consigue escapar, ya lo hemos analizado, convirtiéndose Paulina en la única heroína de las obras analizadas en esta investigación que alcanza su transcendencia, de manera explícita, a través del descenso

económico que supone la repartición de unos bienes que, como el discurso narrativo refleja a partir del significado directo de la palabra, es heredera:

–Cierra la puerta, Paulina, y siéntate junto al fuego.

Así lo hice y oí como el abuelo le decía a Ricardo –que así se llamaba el padre de Nin– que pensaba repartir la tierra entre los aparceros.

–Yo soy viejo –le dijo–. Y mis hijos no aman a esta tierra.

Entonces se volvió a mí:

–La única que podía ponerme reparos, es mi nieta. Pero está de acuerdo conmigo. ¡Y es mi única nieta! (Matute, 1978: 148)

En *Paulina*, la accidentalidad es el “demiurgo” que la lleva a la llamada a la aventura, ya lo hemos analizado, esa enfermedad que altera la monotonía de su vida y para cuya definitiva recuperación se le recomienda el contacto con las montañas, es decir, un regreso al origen al que le acompaña su tía Susana.

En la obra que nos ocupa no llega a producirse el espejo de las tres generaciones, de hecho Paulina es huérfana de padre y madre desde muy temprana edad. Aunque sí aparece la figura de la abuela, abuela paterna, como ya hemos analizado, guardiana de una memoria familiar; y también aparece una “figura negativa” o ayudante-agresora proyectada en la figura de su tía Susana, prima hermana de su padre que “adopta” a Paulina cuando sus padres mueren y representa, por tanto, una “figura negativa” simbolizada en la madre adoptiva o madrastra cercana al cuento popular. Será la tía Susana la que acompañe a Paulina hasta las montañas para dejarla a cargo de sus abuelos durante todo el invierno, y el discurso narrativo refleja, en autorreferencia textual, las emociones de angustia que provoca en Paulina la actitud represiva de esta mujer como guardiana de un comportamiento y unas normas sociales establecidas que obstaculizan la transcendencia de la niña, tanto en lo que se refiere a su falta de autoestima y necesidad de reconocimiento social, recordemos un fragmento ya citado anteriormente:

“A lo mejor creen que es verdad todas las cosas que de mí cuenta Susana. A lo mejor creen que es verdad que yo no soy ni pizca de buena”, me dije. Y qué pena tan grande me daba, sólo de pensarlo. ¡Ellos, que siempre decían que yo tenía muchas cosas grandes dentro de la cabeza! (Matute, 1978: 76)

Como en cuanto se refiere a una transcendencia vinculada a la ruptura de clases sociales y asociada al binomio rico/pobre que Susana parece desear prolongar, mostrándose contraria a su amistad con los hijos de los aparceros: “–No hay que hacerle mucho caso –dijo Susana–. Es bastante huraña. ¡Y por cierto, que en las compañías que la he visto, no aprenderá buenos modales! ¿No hay por aquí otros niños con los que tratarse? (Matute, 1978: 87)

Sin embargo, este sentimiento negativo que la tía de Paulina provoca en ella se encuentra debilitado por comentarios de la gente que consideran a Susana una “bonísima persona”, un modelo a seguir desde una perspectiva de ideal social como ser “limpia”, “madrugadora”, “trabajadora”, “alta” y “fuerte”:

Todo el mundo decía que Susana era una bonísima persona. Susana era muy limpia, muy madrugadora, muy trabajadora, muy alta, muy fuerte. Todo de todo. Pero Susana era para mí una pared. No entendía nada de lo que yo decía, no comprendía nada de lo que a mí me gustaba [...] Susana no tenía ni oídos ni ojos, nada más que para oír y ver lo malo. (Matute, 1978: 10)

En todo caso, y al final de la obra, esta incomunicación entre ambas parece relajarse en apreciaciones de afecto que Paulina realiza a partir del significado directo de la palabra:

Luego volvió a besarme, y esta vez lo hizo con más cariño (porque yo creo que en el fondo me quería bastante, y al fin y al cabo lo único que le gustaba era decir cosas llenas de amarga sustancia, y lo demás, nada). ¡También me pareció que, por fin, la iba yo a ella comprendiendo! (Matute, 1978: 122)

Sobre el concepto de reconciliación con el padre, en esta obra se torna de relevante importancia, como ya hemos analizado y ejemplificado anteriormente. Una reconciliación con el padre que se produce a través de su abuelo y que, en el caso que nos ocupa, no presenta rasgos significativos vinculados a la separación de los amantes, en coherencia con un texto que tampoco parece atender, al menos de manera directa o relevante, al despertar sexual de Paulina.

En el caso de *Paulina* no observamos la presencia de seres huidizos, coherente el texto con un universo y unos personajes de características “normalizadas”; aunque en la presentación que el discurso narrativo ofrece sobre Nin, apreciamos su voluntad de envolver a este personaje en un cierto misterio: Paulina se encuentra en la habitación de los juguetes, con las connotaciones que esta sala refleja, y ya analizadas, acerca de

espacio vinculado a un *regressus ad uterum*, subrayado por el hecho de que la niña protagonista se encuentre sola en el momento en el que, en la sala de los juguetes, mira por la ventana y observa “que por el caminito de la ladera venía un caballo con una mujer y un niño montados encima” (Mature, 1978: 29); estos personajes se encuentran ocultos, “envueltos en un mantón gris” (Matute, 1978: 29). Paulina desconoce la identidad de ambos y el discurso narrativo dilata el momento de desvelarla, sin embargo, la niña parece intuir la relación que los unirá a estos personajes y siente “de pronto mucha curiosidad” (Matute, 1978: 29). Desde la ventana, Paulina observa cómo la mujer y el niño van a la puerta trasera que da a la cocina y, clandestinamente, decide que “bajaría por la escalera, sin hacer ruidito, y entraría en la cocina para verles” (Matute, 1978: 29) y siente una inexplicable sensación de felicidad: “¡Qué contenta me puse sin saber por qué!” (Matute, 1978: 29). Todas estas estrategias discursivas analizadas contribuyen a envolver a Nin en secreto y a generar una sensación de intriga, que se encontrará subrayada por el hecho de que este niño sea comparado por Paulina con el niño Jesús: “Entonces, yo miraba a Nin, y sentía ganas de llorar, porque aunque Marta decía que aquel Niño era seguramente el Niño Jesús, yo pensaba en Nin, que, al fin y al cabo, era lo mismo que le pasaba a él” (Matute, 1978: 43), vinculándose de este modo a un personaje sagrado y mítico. La circunstancia de su ceguera, contribuye a erigirlo como un ser extraordinario, o al menos excepcional, desde una fidelidad a la verosimilitud de un universo ficcional de naturaleza “realista”, siendo que esta característica le ha permitido a Nin desarrollar ciertas facultades: “Nin tenía mucho más sensible el tacto y el oído que cualquiera de nosotros.” (Matute, 1978: 44)

Por todo lo analizado podríamos concluir que Nin sería el ser huidizo por excelencia de esta obra y el ayudante de mayor autoridad para Paulina, como ella misma confirma en un fragmento ya analizado en páginas anteriores donde lo menciona como ese guía que la ha llevado a un despertar de la conciencia, o a una concienciación de carácter social en referencia al binomio rico/pobre. Jung, reflexionando sobre la carga simbólica del desvalimiento del niño, también llega a relacionarlo con el Niño Jesús, del mismo modo que lo hace Ana María Matute, como símbolo que “anticipa un estado de conciencia que aún está deviniendo” (Jung, 2004: 114). Es decir, todo lo que el ser humano ansía ser, pero todavía no es o no puede ser, “vive junto a su consciencia como figura mitológica” (Jung, 2004: 114) y el niño supondría la posibilidad, “una vivencia psíquica de

naturaleza creativa, que tiene por objeto la aparición de un contenido nuevo aún no reconocido” (Jung, 2004: 114); así como la condición de abandono o desvalimiento, tan extremo en el caso de Nin, es condición indispensable como modo de desligarse de estados anteriores y un componente de “ese comienzo insignificante y del misterio y milagroso nacimiento” (Jung, 2004: 112). El niño desvalido es, por tanto, una proyección mitológica que exige renovación ritual en tanto en cuanto el ser humano no haya alcanzado la realización psicológica de “hacerse niño” y, reflexiona Jung, “como se trata de evoluciones y de transiciones extraordinariamente difíciles y peligrosas, no es de extrañar que tales figuras muchas veces mantengan su vitalidad a lo largo de los siglos o los milenios” (Jung, 2004: 114); coincidiendo esta reflexión con el caso que nos ocupa y proyectándose ese niño desvalido en un Niño Jesús que ha precisado de repetición litúrgica desde hace más de 2.000 años. El peligro, lo encuentra Jung, se produce cuando esa figura mitológica del niño desvalido que vive junto a la consciencia humana, como modo de anticipación o de prueba para alcanzar una transcendencia espiritual, varía su proyección sobre objetos incongruentes, como son las “doctrinas y sistemas higiénicos y *salvíficos*” (Jung, 2004: 114), sucedáneos mitológicos de los que en ocasiones la religión se aprovecha, y no deja de ser un peligro el que Ana María Matute sustente su tesis acerca del reparto de la riqueza proyectando sus fantasmas o sus dificultades para alcanzar la transcendencia espiritual o realización psicológica a través de las analogías que se establecen entre Nin y un “objeto” incongruente: esa doctrina cristiana que exige veneración a un Dios que se hizo niño para liberar a la humanidad, un niño “real”, histórico y pobre, siendo por tanto la “salvación” del ser humano posible gracias al seguimiento de esa doctrina y, en la doctrina, el educando no analiza las creencias o conocimientos que se le transfieren, simplemente las absorbe.

En todo caso, aunque de un modo mucho más atenuado, también podríamos encontrar en María, y muy especialmente en Marta, un ser próximo a lo huidizo desde el discurso narrativo críptico que adopta y que Paulina confiesa no llegar a entender de manera precisa, como ya hemos ejemplificado anteriormente. Esa palabra de Marta ligada a los romances o parábolas que contienen un conocimiento de orden espiritual ulterior a la doctrina cristiana y una palabra que realiza un camino regresivo de mayor alcance que las Sagradas Escrituras y más conectado, por tanto, a su origen mítico. De todos modos observamos que aunque Marta sea una ayudante de relativa autoridad sobre el despertar

a la conciencia de Paulina, a partir de una transmisión de conocimiento popular a la que el discurso narrativo le permite cierto protagonismo como instancia narrativa en la inserción de relatos metadieгéticos y la transferencia de un comentario didáctico que Paulina adopta y asimila en autorreferencia textual, lo cierto es que el impacto que Nin provoca en la transcendencia de la niña es superior al de Marta.

Pippa Mediaslargas

Pippi Langstrum, Pippi Calzaslargas o Pippa Mediaslargas fue creada por la escritora sueca Astrid Lindgren y publicada por primera vez en 1945, a partir de esta fecha Lindgren siguió escribiendo y publicando otros libros que narraban diferentes aventuras de esta heroína y que fueron adaptados para una serie de televisión que se rodó en 1969 y que llegaría a España en la década de los 70.

Pippa Mediaslargas es una obra de aventuras en la que se aprecia la búsqueda de un lector activo al que se le reta a la reconstrucción de sentidos. La acción, la ambigüedad, el simbolismo, el absurdo, el juego y el humor son los pactos ficcionales propuestos para desviar al lector de los significados establecidos y descubrir un sentido propio, guiándolo a través de diferentes estrategias, a trascender la aventura externa del héroe y a convertirla en una experiencia personal, siendo esta obra una atípica novela de aventuras de cierta tendencia a lo que denominaremos novela pedagógica y conectada a través de diferentes recursos discursivos a la novela de autoformación.

1 *La memoria*

En el caso de Pippa, la particular anagnórisis que se produce, si es que así podemos definirla, se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de reconciliación con el padre. En Pippa la llamada a la aventura viene provocada por un accidente, una castátrufe natural ajena a su voluntad: la ausencia de su padre “que cayó al agua durante una tempestad y desapareció” (Lindgren, 1994: 8); acercándose de este modo al héroe de la novela griega que ya analizábamos en capítulos anteriores y que sufre las aventuras “como un juguete de los hados”. Sin embargo, Pippa se aleja de este rasgo de fatalidad por la decisión propia de abandonar el mar, ese mundo conocido y familiar en el que vivió con su padre surcando los mares, confiando en la posibilidad de que no se hubiera ahogado y poder reencontrarse con él en la casita que este compró en tierra firme para “cuando fuera viejo y ya no pudiese navegar” (Lindgren, 1994: 8). Pippa, de este modo, por propia voluntad se va “sin pérdida de tiempo a Villekulla” (Lindgren, 1994: 8), esperando el regreso de su padre. El viaje de esta heroína, como en el caso de *Bella y Oscura*, es un viaje que sugiere y, simultáneamente, rompe con la estructura del

monomito descrita por Campbell, “separación-iniciación-retorno” (Campbell 1959: 35), ofreciendo la sensación de condensación temporal donde parece producirse un camino de dirección inversa. El viaje de separación que lleva a Pippa a alejarse del Océano, su mundo familiar y conocido, supone al mismo tiempo que alejamiento, iniciación y regreso a la casa paterna, la meta final, temporal y espacial de la aventura del héroe, precisamente la tercera fase, a la que la novela de autoformación concede mayor protagonismo por su tendencia de regreso a los orígenes. Esta idea de condensación temporal, de activación del pasado en el presente, se da a través de toda la obra: Pippa irrumpe en un universo de características “realistas” en el que conoce a Tommy y Annika, niños autóctonos de este mundo, ellos también partícipes de cualidades “realistas” que se convertirán en sus amigos y a los cuales Pippa, y con ellos al lector, les narrará una serie de relatos en los que, conjurando la memoria y a través de la palabra, se recordará, se reactualizará y revelará su pasado de características míticas a través de un discurso narrativo que inserta multitud de relatos metadieгéticos en los que Pippa alcanza una alta autoridad como instancia narrativa. Recordando las palabras de Rodríguez Fontela recogidas en nuestro marco teórico, “la conciencia rememorativa del protagonista ayuda a configurar el esquema de nuestra propia conciencia”. Una memoria, por otra parte, ambigua y dudosa desde la misma perspectiva que en *Bella y Oscura*, de carácter ficcional, en realidad como toda memoria porque, a fin de cuentas, la memoria es narración y de este modo, identificable, como venimos señalando, con esa memoria colectiva o esos relatos míticos donde se torna irrelevante la consideración del carácter ficticio o verdadero.

No pasa desapercibido el hecho de que el padre de la heroína cayera al agua y que fuera la incredulidad de Pippa ante la muerte paterna la que la llevara a la casa que este compró en tierra firme en previsión de su retiro y por esa necesidad de reencuentro. Un reencuentro que no llega a producirse de manera explícita o “física”, aunque la obra finalizará, simbólicamente, con la celebración del cumpleaños de la heroína en la que ella y sus amigos Tommy y Annika terminan en el desván, enfrentándose a supuestos fantasmas y descubriendo, dentro de un baúl, la camisa de dormir del padre de Pippa. Seguramente este detalle sería insuficiente para considerarlo como anagnórisis, pero no pasamos por alto la circunstancia de que con este hallazgo, oculto en un baúl del desván de su casa en el que deberá enfrentarse a supuestos fantasmas, Pippa parece adquirir la

conciencia, revelándose lo que desea ser de mayor: pirata. Una anagnórisis externa, pero con capacidad de alteración interior en la niña protagonista que alcanza, en cierto modo, grados de epifanía. Un poder de la memoria subrayado, como ya hemos indicado, por un discurso narrativo construido significativamente en la inserción de relatos metadieгéticos introducidos por Pippa que suponen una retrospectión, una rememoración a partir de la cual tanto sus amigos como el lector, y la heroína misma, irán descubriendo la identidad ambigua de esta protagonista.

El propio título del capítulo donde acontece la anagnórisis, “Pippa celebra su cumpleaños”, nos ofrece la clave de relación con celebraciones rituales y pasos de transición hacia la madurez y en este ritual Pippa y sus amigos se enfrentan a los supuestos fantasmas que habitan el desván de la heroína. Recordamos reflexiones de Bardavío, recogidas en apartados anteriores, en los que el investigador relaciona los casos de extrasensorialismo o magia como procesos de *regressus ad uterum* fruto de la angustia y del fracaso del individuo por su incapacidad de adaptar el mundo de los objetos internos con el externo; siendo los fantasmas “figuras cristalizadas” y “objetivadas” de las angustias propias.

Apreciemos la necesidad de Pippa, como heroína inconclusa, de adecuar el mundo de los objetos internos con el externo: asimilar no solo la ausencia de su padre, sino muy especialmente adecuar su percepción procedente de un mundo “extraordinario”, proveniente del Océano, a un universo de características “realistas” que choca con la lógica de Pippa y su “extraordinaria” manera de construir sentido. Son múltiples las autorreferencias textuales utilizadas por el discurso narrativo a este respecto, subrayando la angustia y la obsesión que supone para la heroína esta incapacidad, de un modo en cierto modo similar al reflejado en el análisis que realizábamos en páginas anteriores sobre la figura de Heidi.

Por otro lado, Mircea Eliade estudia en su obra *Nacimiento y Renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, la importancia que le conceden algunos pueblos al hecho de que los novicios convivan entre los muertos. “Los novicios recibirán revelaciones de conocimientos secretos. Porque los muertos saben más que los vivos. Aquí tenemos nuestro primer ejemplo de la importancia religiosa de los muertos. Se acentúa el culto a los antepasados...” (Eliade, 2007: 64)

Es a través del juego y el humor, a través de la parodia que refleja lo ridículo de sentir miedo por los espíritus como Tommy, Annika y Pippa llegan al desván para enfrentarse a sus fantasmas. Allí, en el desván, en ese lugar de carácter ascendente propio de algunos ritos de pubertad y que “parecerían indicar que en periodos anteriores existía una relación más próxima entre los dioses del cielo y las ceremonias de iniciación” (Eliade, 2007: 41); allí donde nos trasladamos a “una soledad más tranquila” (Bachelard, 1965: 60) y “los miedos se racionalizan fácilmente” (Bachelard, 1965: 53) en comparación con el descenso hacia los sótanos, reflexiona Bachelard; es allí donde Pippa encuentra un baúl, espacio simbólico protector de la memoria, y halla diferentes objetos pertenecientes a su padre en los que se incluye su camisa de dormir. Pippa, en un acto de devoración ritual, se viste con la camisa de su padre, participando de este modo, simbólicamente, de su energía y heredando, desde una perspectiva simbólica, sus sueños; aunque admite que tendrá que hacer algunas modificaciones, desviándose de esa repetición siniestra o fatal del pasado: “–Mirad lo que he encontrado: la camisa de dormir de mi padre. Estaba aquí arriba, en un viejo baúl de marinero. Haciéndole un dobladillo la podré usar.” (Lindgren, 1994: 125) Una interpretación a la que el discurso narrativo dirige y, finalmente, confirma cuando la voz intradiegetica de Pippa concluye la obra anunciando que “–¡Cuando sea mayor seré pirata! ¿Y vosotros?” (Lindgren, 1994: 128)

Un final de ambigua felicidad y abierto a la incógnita, tendente a los finales de la novela de autoformación. El objetivo que llamó a Pippa a la aventura: el reencuentro con su padre, se alcanza más desde un plano simbólico que real. ¿Realmente es un final feliz o insatisfactorio? Y tras el descubrimiento del yo, alcanzada la conciencia: “seré pirata”, ya nada se nos indica acerca de la vida de Pippa. Si llegó o no a ser pirata, lo ignoramos e incita al lector hacia la duda, poniendo de manifiesto la intención de la obra de invitar al lector hacia la reflexión, una intención subrayada y corroborada por la pregunta final con la que concluye la obra: “¿Y vosotros?”

Como estamos analizando, la importancia de la memoria en esta obra es altamente relevante, incluyendo aspectos sobre la confusa identidad de Pippa. La fuente documental de la que tanto Tommy y Annika como el lector, extraen información para construir la identidad de Pippa son los relatos que esta narra sobre sí misma, relatos

inverosímiles no solo por el componente absurdo y fantástico que manifiestan sino por la revelación explícita de Pippa acerca de su tendencia a la mentira, una tendencia que ella justifica como inherente a su naturaleza mítica y que refleja un concepto de verdad de carácter relativo muy similar al de la novela lírica de autoformación. Pippa no es una fuente documental fiable y el discurso narrativo, en autorreferencia textual, subrayará la importancia de este hecho cuando la heroína les explica a sus amigos Tommy y Annika, los motivos, vinculados a su origen, que la inclinan a la mentira: “No se puede pedir a una niña cuya madre es un ángel y cuyo padre es el Rey de los Caníbales, y que, además, se ha pasado la vida navegando por todo el mundo, que diga siempre la verdad.” (Lindgren, 1994: 12) Con un relato prácticamente idéntico justificará su comportamiento impropio en la escuela en lo que se asemeja a una letanía por el paralelismo sintáctico que se establece entre el primer y el segundo relato repetitivo y con el que parece invocarle comprensión a la profesora. “—Comprenderá usted que cuando una tiene por madre un ángel y por padre un rey de los caníbales, y se ha pasado la vida navegando, no puede saber cómo debe portarse en el colegio, entre tantas manzanas y serpientes.” (Lindgren, 1994: 45-46)

Especialmente resistente a la omnisciencia de la voz narradora heterodiegética parece resultar Pippa. La voz narradora heterodiegética nos relata los orígenes de la heroína y los hechos que acontecieron en su infancia.

Pippa creía que su madre vivía ahora allí arriba, en un lugar del cielo, y que miraba hacia abajo, por un agujero que había en él, para ver a su hijita [...] Pippa había navegado con su padre hasta el día en que él se cayó al agua durante una tempestad y desapareció. Pero Pippa estaba completamente segura de que el día menos pensado reaparecería, pues no podía creer que se hubiera ahogado. (Lindgren, 1994: 8)

Apreciamos que la voz narradora heterodiegética adopta una focalización interior en la niña protagonista, limitada su información por la extraída de la psique de Pippa, carente de autoridad suficiente para pronunciarse acerca de la certeza o falsedad de estos hechos, relatándolos a través de un estilo indirecto que dirige, sin apreciaciones de juicio, hacia las creencias de Pippa. “... Cobra especial irrelevancia la consideración del carácter ficticio o verdadero. Las narraciones mitológicas son, en su origen, ficticias pero la sociedad que las creó, las acepta como verdaderas.” (Rodríguez Fontela 1996: 58-59)

Esta reiterada inaccesibilidad de la voz narradora heterodiegética sobre la figura de Pippa la convierte en un enigma y contribuye a subrayar sus orígenes inaprensibles que junto a su fuerza sobrenatural: “Era tan fuerte, que no había en el mundo ningún policía que pudiera medirse con ella en este terreno. Con decir que podía levantar un caballo está dicho todo” (Lindgren, 1994: 9) y los insólitos relatos metadieгéticos narrados por Pippa, ambiguos entre realidad y ficción, la transforman en una heroína mítica. Y no sólo por el contenido extraordinario de esos relatos, sino como ya hemos señalado, por su alta instancia narrativa que suponen, junto a la voz narradora heterodieгética, la conformación del discurso narrativo. Pippa parece resistirse a ser contada por otra voz y juega al escondite con la voz narradora heterodieгética o quizá es la voz narradora heterodieгética la que encuentra irrelevante matizar el carácter real o ficticio de los hechos acontecidos por Pippa, jugando al escondite con el lector. En todo caso, Pippa es una heroína ficcional que se narra a sí misma. “¿Qué te explicas a ti mismo de ti mismo?– nos pregunta Janer Manila– ¿qué mentira te cuentas con la finalidad de organizar tu propio caos?, porque narrar también es poner orden, configurar una historia, organizarla, dar sentido al caos.” (Janer, 2002: 76) Somos lo que nos contamos, aquello que recordamos de nosotros mismos. A través de su memoria, Pippa se ha convertido a sí misma en una leyenda, en un misterio, un héroe humano divinizado por la autoridad de su propia narración, activándose con esta actitud del discurso narrativo el poder mítico ya no del héroe sino el de la palabra que construye al héroe.

Sus orígenes son inciertos, ella viene del Océano, observemos el valor simbólico de este elemento, el espacio donde se inició la vida de la que procedemos, un espacio misterioso, insondable, caótico, anterior al orden que originó la civilización. Un elemento siempre en tránsito, vinculado a la transformación y relacionado tanto a la muerte: “la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (Bachelard, 1978: 13) como a la vida por su naturaleza de origen y nutriente imponiéndole, de este modo, “un carácter profundamente femenino.” (Bachelard, 1978: 192) Sin duda el que Pippa proceda del Océano la convierte en un ser extraordinario, no sólo por el hecho inusual de que un niño navegue junto a su padre durante la primera infancia, sino por el hecho también implícito en el valor simbólico de este elemento ya señalado: líquido amniótico del que surge el origen de la vida, espacio embrionario relativo y anterior a la humanidad. Ella,

habiendo habitado el Origen anterior a la humanidad, y desde la perspectiva de la novela lírica de autoformación, lo conoce y, por tanto, domina, siendo Pippa una hibridación entre el misterio y lo humano. El hecho de que Pippa proceda del caos y ahora habite “Villegkulla”, rondando ambigüamente las lindes de la civilización se encuentra justificado no sólo por el espacio del que Pippa procede sino también por el que ocupa en el presente del relato. Recordemos que el inicio de la obra se abre ubicando a Pippa “En los confines de una pequeña ciudad sueca” y de forma mucho más explícita en el capítulo “Pippa se sienta en lo alto de un poste y trepa a un árbol”, se especifica que la casita de campo que habita Pippa se encuentra en el límite entre la ciudad y el campo.

La casita de Pippa estaba exactamente en el límite de la ciudad con el campo, allí donde la calle se convertía en carretera. A los habitantes de la pequeña ciudad les gustaba salir de paseo por el camino de “Villegkulla, pues aquellos lugares eran lo más pintorescos. (Lindgren, 1994: 49)

El discurso narrativo utiliza la reiteración como modo de incidir en el valor iniciático que supuso el espacio del mar en Pippa, así como la explicación a sus conductas caóticas y la confusión que siente en un mundo organizado por leyes de índole “realista”, ordenado de un modo muy determinado y nuevo para ella.

Con respecto a los elementos intertextuales de regreso al origen literario, encontramos analogías con la novela de aventuras, a la que le debe la importancia de la acción. La voz narradora de *Pippa Mediaslargas* es una voz heterodiegética omnisciente que relata en tercera persona y en un tiempo imperfecto propio del cuento maravilloso.

El imperfecto es el tiempo de los cuentos: un tiempo fuera del tiempo. El imperfecto es también el tiempo del juego infantil y surge en el lenguaje espontáneo del niño: Juguemos a que tú eras el lobo. A que tú eras el guardia y yo era el ladrón. [...] Tal vez es en este referirse a un pasado inconcreto o ambiguo donde reside el valor poético de este tiempo verbal. [...] La función esencial de los tiempos verbales, sean cuales fueren, es guiar la recepción textual. Y cada texto tiene un tiempo dominante que lo caracteriza. No hay duda que el imperfecto es uno de los tiempos más característicos del mundo narrado. (Janer, 2002:67)

Desde el inicio la voz narradora heterodiegética nos traslada al espacio ficcional de un cuento, a un lugar que parece lindar con la civilización, en ese pasado imperfecto, ambiguo, atemporal, mágico.

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

Este inicio no es, en realidad, una fórmula convencional de inicio de cuento y, sin embargo, jugando a serlo, contiene las claves textuales e intertextuales necesarias para excitar nuestra memoria y llevarnos al pacto de ficción, a “la aceptación de la mentira; porque mentira es al fin y al cabo lo que se cuenta” (Janer, 2002:66).

Como si de una Matrioska se tratara, dentro de la pequeña ciudad encontramos un huerto, y dentro del huerto una casita, y dentro de la casita a Pippa. De este modo Pippa parece oculta por el propio discurso narrativo que, ya desde el inicio, la envuelve en misterio y la transforma en un personaje inquietante por descubrir.

Esta voz heterodiegética abandona frecuentemente su posibilidad de focalización cero a favor de una habitual focalización de tendencia externa que subraya la importancia de la acción y de la aventura externa al héroe. Desde esta perspectiva podría ser asociada al yo testigo de información limitada de la novela lírica de autoformación. Aunque ella sea capaz de introducirse en la psique de los personajes ficcionales, como veremos más adelante, en ocasiones renuncia a este don y apenas refleja sus procesos psicológicos limitándose, como observadora, a relatarnos los hechos desde una “pretendida objetividad”, pretendida por la naturaleza extraordinaria y absurda de esos hechos, por lógica impropios al mismo concepto de objetividad y que contribuye a un mayor extrañamiento del lector; así como, y sobre este punto nos detendremos más adelante, “pretendida objetividad” porque el narrador objetivo es un ideal y “toda percepción requiere un sujeto perceptor” (Garrido Domínguez, 1993: 147), reflexiona Antonio Garrido Domínguez partiendo de apreciaciones de Genette. Es así, con esa estrategia de focalización de tendencia externa, como la voz narradora heterodiegética tan sólo se permite manifestar el desconcierto de los personajes ficcionales (humanos o animales) en las experiencias que viven junto a Pippa, un desconcierto con el que el lector se identifica y, aunque se traten de aventuras conclusas, lo suspende en la búsqueda de sentidos. Omitidos los procesos psicológicos de los personajes, negándose la voz narradora heterodiegética la inclusión en sus pensamientos y las explicaciones que estos pudieran aportar a los absurdos acontecimientos del relato, es el lector, movido por el

extrañamiento y a través de su propia experiencia lectora, quien realiza una digresión reflexiva que le lleva a la búsqueda de sentido y a la recreación de un proceso psicológico identificado con el del los personajes ficticiales. Sin olvidar que una característica propia del cuento maravilloso originario, con el que esta voz narradora heterodiegética se relaciona, consiste en relativizar la importancia de los procesos psicológicos de los personajes a favor de la acción externa del héroe. Son muchos los fragmentos relativos a esta tendencia de la voz narradora heterodiegética, extraigo el del capítulo titulado “Pippa prepara una excursión” por la nítida utilización de este recurso y por su breve extensión que permite su cita completa.

Los niños anduvieron un trecho por la carretera y luego tomaron un sendero que atravesaba un campo poblado de abedules y avellanas. Anda que andarás, llegaron a una valla tras la que se extendía un paraje de cautivadora belleza. Junto a la valla, cortándoles el paso, había una vaca que no parecía tener intención de moverse. Annika le dijo algo, y Tommy se acercó a ella valientemente para espantarla, pero el animal no hizo el menor movimiento, sino que se quedó mirando a los niños fijamente, con ojos de vaca. Para terminar de una vez, Pippa dejó la cesta en el suelo, se acercó a la res, la levantó en vilo y la apartó. La pobre vaca se fue, avergonzada, caminando pesadamente entre los árboles.

–Las vacas son testarudas como los cerdos –dijo Pippa, al mismo tiempo que saltaba la valla con los dos pies a la vez–. ¿Y cuál es el resultado de esto? Que los cerdos son tan testarudos como las vacas. Sólo que pensarlos dan ganas de llorar.” (Lindgren, 1994: 61)

Y es así como comienza y termina esta aventura en concreto: desconcertante. La voz narradora heterodiegética adquiere el tono típico de la voz narradora del cuento maravilloso, llevando al lector, a través del lenguaje poético y fórmulas que remiten al folklore popular “Anda que andarás” a un espacio ficcional de “cautivadora belleza”. Ella, testigo posicionado en focalización externa, prioriza la acción a los procesos psicológicos de los personajes y de hecho no está segura, pero como observadora percibe en la actitud de la vaca que “no parecía tener intención de moverse”. La voz heterodiegética omnisciente omite cualquier emoción sentida por los personajes, se limita a narrar la aventura de forma externa en pretendida objetividad, a pesar de lo inverosímil del suceso, tanto es así, que al utilizar un símil sobre el modo en que la vaca mira fijamente a los niños lo hace “con ojos de vacas”. Una observación que, por su obviedad, resulta absurda y que, aparentemente, no le aporta al lector ningún tipo de información nueva aunque, coherente con el discurso narrativo y sus intenciones, introduce, precisamente, ese matiz de humor absurdo en el que puede apreciarse el

modo en que la voz narradora heterodiegética percibe el mundo ficcional que observa, convirtiéndola en un observador activo y debilitando el concepto de objetividad al mismo tiempo que contribuye a generar el desconcierto en el lector. La cuestión de que la vaca se fuera avergonzada queda suspensa en la ambigüedad, no sabemos si lo percibe como observadora o si haciendo uso de su omnisciencia se introduce en su psique, en todo caso, este rasgo humano concedido a un animal contribuye a la atmósfera mágica de la ficción, así como la fuerza sobrenatural concedida a Pippa capaz de levantar en vilo a animales más pesados que ella. Finalmente, el discurso narrativo permite escuchar la voz intradiegética de Pippa utilizando una fórmula, a modo de conclusión de la aventura, que contiene intertextualidad pertenecientes a las moralejas. Una moraleja que a su vez parece encriptada en una fórmula de adivinanza o acertijo, generándose con esta estrategia un regreso al origen de la narración oral, así como un ocultamiento del significado que contribuye al extrañamiento del lector y lo empuja al descubrimiento. “¿Y cuál es el resultado de esto?”, se pregunta Pippa de forma retórica, contestándose a través de un lenguaje ambiguo en su función poética que lejos de ofrecer respuestas le lleva al lector a las dudas y a un espacio de soledad en el que él será el responsable de encontrar sentidos que le satisfagan.

Gadamer, recogiendo apreciaciones de Martin Heidegger, nos hace detenernos en la relación etimológica que mantienen las palabras verdad y desocultación. “Aletheia significa propiamente desocultación y nos induce a la reflexión sobre el hecho de que la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento” (Gadamer, 1995: 53). Esta idea coincide plenamente con las teorías de Mircea Eliade cuando nos informa sobre la iniciación de la pubertad, en el mundo primitivo, como un rito de paso que, por encima de todo, representa la

revelación de lo sagrado, entendiéndose por sagrado no sólo lo que hoy entendemos por religión, sino todo aquello que conforma la cultura de la tribu. Es el acceso al misterio, a través de la iniciación, como el candidato pasa más allá del medio natural –el medio del niño- y gana acceso al medio cultural. (Eliade, 2007: 22)

Ya hemos analizado la especial dificultad que refleja la voz narradora heterodiegética para penetrar en la psique de Pippa, el discurso narrativo pretende reflejar un universo ficcional realista que contrasta abiertamente y genera “extrañamiento” en la inserción de

componentes fantásticos. En ciertas ocasiones, la voz narradora heterodiegética parece desconocer, desde su focalización externa e información limitada, algunas acciones de Pippa inverosímiles dentro de un mundo pretendidamente realista, quedando en suspenso su veracidad o falsedad. Especialmente relevante es el caso del capítulo en el que los dos hermanos vecinos de Pippa: Tommy y Annika, deciden convertirse en “encuentracosas”. Apreciamos la magia generada en este momento por el paralelismo sintáctico que se establece en la fórmula que Pippa utiliza para guiar a los dos hermanos hacia aquellos lugares que ella considera propicios para encontrar cosas, observemos también el valor simbólico de ocultamiento, vida-muerte y transformación que se aprecia en el espacio destinado a la búsqueda de esos objetos: los árboles viejos o los troncos derribados.

Tommy, ¿por qué no echas una mirada a ese viejo árbol? Los árboles viejos suelen reservar grandes sorpresas a los encuentracosas [...] Y dijo a Annika: - ¿Por qué no vas a escudriñar en aquel tronco derribado? Siempre suele haber algo en esos troncos. (Lindgren, 1994: 25-26)

Finalmente, Tommy halla “un precioso cuaderno de notas que tenía las tapas de piel y una pluma de plata en el lomo” y Annika “un collar de coral” (Lindgren, 1994: 26). Sin embargo los hermanos, aunque gratamente sorprendidos, se quedan con la duda acerca de si el encuentro con estos objetos ha sido fruto del destino y la accidentalidad o fruto de una “mentira”, una performance guionizada por Pippa. Una pregunta que explícitamente formula Annika a su hermano y con él al lector, quedando irresoluta.

-Lo que ha ocurrido es muy raro -dijo-. Oye, Tommy, ¿no crees que Pippa debe de haber puesto estas cosas donde estaban, para que las encontrásemos?
-¡Cualquiera sabe! Tratándose de Pippa, no puede estar uno seguro de nada. (Lindgren, 1994: 27)

Por otro lado, y aunque la acción exterior de la heroína tenga una subrayada importancia en esta obra y la voz narradora heterodiegética no muestre un especial interés por un seguimiento exhaustivo de los procesos psicológicos de los protagonistas, en ocasiones sí hace uso de su focalización cero, oscilando de su habitual focalización exterior hacia una focalización interna variable que le permite la representación psíquica de los personajes, tanto principales como secundarios.

El discurso narrativo, a este respecto, juega con las distancias, recogiendo el concepto de distancia narrativa analizado por Genette en *Figuras III* (Genette, 1989: 228-230). Como técnicas que ayudan a reflejar los pensamientos de los personajes encontramos desde el psicorrelato o discurso narrativizado, donde la voz narradora heterodiegética tiene control sobre la interpretación y selección de los pensamientos de los personajes hasta la mimesis, donde las distancias se acortan y la voz narradora heterodiegética cede su autoridad a las voces intradiegéticas del relato en la representación directa de los pensamientos de los personajes a través de múltiples diálogos o la inserción de múltiples relatos metadiegéticos, siendo esta última modalidad la más utilizada por el discurso narrativo de esta voz, a favor de la acción y en detrimento de un seguimiento exhaustivo de los procesos psicológicos de los protagonistas.

La voz narradora heterodiegética es capaz de utilizar el discurso narrativizado, aunque no lo utilice con frecuencia, generando sensación de distancia y haciendo uso de su capacidad omnisciente en focalización cero. “Annika se acercó al árbol y vio asomar por la grieta la punta del dedo índice de Pippa. Esto la consoló un poco, pero siguió preocupada.” (Lindgren, 1994: 56)

La voz narradora heterodiegética habitualmente utiliza el estilo indirecto, en ocasiones libre y frecuentemente más dirigido a través de una focalización interna variable que puede llegar a alcanzar incluso a los animales, otorgándoles capacidades reflexivas y, por tanto, características humanas. Especialmente relevante a este respecto es el capítulo “Pippa prepara una excursión” en el que los tres personajes protagonistas: Pippa, Annika y Tommy se encuentran con “un toro de mal genio que no amaba a los niños” (Lindgren, 1994: 65) e intenta embestir a Tommy que se encuentra tan asustado que incluso llega a llorar “un poquito” (Lindgren, 1994: 67). Pippa, para proteger a su amigo, se enfrenta al toro y finalmente, este “se sintió tan cansado que se echó en el suelo y se dijo que ojalá no hubiese en el mundo ni un solo niño. Por algo no había comprendido él nunca para qué servían los niños.” (Lindgren, 1994: 67)

En ciertas ocasiones, la voz narradora heterodiegética utiliza como estrategia discursiva el estilo indirecto para formular las preguntas que se realizan los personajes, preguntas para las que el lector sí tiene respuesta y otorgándole con ello una posición de superioridad que genera su complicidad. “Tommy y Annika dirigieron una mirada

escrutadora alrededor, preguntándose si estaría en algún rincón el Rey de los Caníbales.” (Lindgren, 1994: 13) El lector sabe, porque así se lo ha relatado con anterioridad la voz narradora heterodiegética, que el Rey de los Caníbales no vive con Pippa.

Este recurso, por otra parte, también contribuye a subrayar la intriga y el desconcierto que suscita la figura de Pippa.

El público reía de buena gana. Era verdaderamente cómico el cuadro que ofrecían miss Carmencita y aquella rapaza de pelo rojo que, también de pie sobre el caballo, se aferraba a la cintura de la artista; aquella chiquilla de zapatos enormes que parecía no haber hecho en toda su vida otra cosa que trabajar en el circo. (Lindgren, 1994: 77)

En este ejemplo observamos que a través del estilo indirecto libre la voz narradora heterodiegética se confunde con la de un público que desconoce a Pippa y es sin embargo el lector quien posee el conocimiento sobre quién es esa “rapaza de pelo rojo”, la historia de sus “zapatos enormes” y la de que no proviene del circo, sino del Océano.

Es muy habitual que los pensamientos de los personajes sean reflejados a través de las voces intradiegéticas por medio de múltiples intervenciones dialogadas, una representación mimética con la que la voz narradora heterodiegética cede su control sobre el discurso y debilita su omnisciencia. Junto a estas voces intradiegéticas el discurso narrativo también refleja el psiquismo interior de los personajes por medio de la voz narradora heterodiegética, de aparente focalización cero, capaz de observar las acciones de cada uno de los personajes del relato y también de introducirse en sus pensamientos añadiendo, frecuentemente, expresiones de matiz con las que guía al lector hacia el estado de ánimo con el que los personajes dialogan. “-¿Yo me he portado mal? -dijo Pippa, extrañada-. Pues no me he dado cuenta -añadió tristemente.” (Lindgren, 1994: 45)

En estos diálogos podrían encontrarse rasgos de la técnica señalada como escucha o interlocutor, dado que en algunas ocasiones existe un tono de confesión como en aquellos en los que Pippa declara su tendencia a la mentira y los motivos que la llevan a ella, sin embargo este tono de confesión se encuentra debilitado por un absurdo que

genera un distanciamiento humorístico y un grado de intimidad que no llega a ser elevado siendo más considerada la acción que el reflejo de la psique de los personajes.

El discurso narrativo raramente utiliza el monólogo citado como representación textual del psiquismo de los personajes: “Me parece que voy a ser la más elegante de la reunión”, se dijo, muy satisfecha de sí misma, al apretar el botón del timbre.” (Lindgren, 1994: 94) Aunque, en su defecto, la voz narradora heterodiegética comparte autoridad con la voz intradiegética de Pippa que relata, de manera directa y como ya hemos señalado, a partir de la inserción de múltiples relatos metadieгéticos. Pippa en ocasiones se convierte en la protagonista de su propia narración, con lo cual la voz del relato metadieгético se transforma en homodieгética y, en ciertas ocasiones, Pippa relata lo que otros le contaron transformándose en una voz heterodieгética. Los relatos metadieгéticos narrados por esta heroína suelen mantener una relación de analogía temática con la diégesis, pero por el habitual componente absurdo que poseen, en ocasiones, parecen cumplir una función de “extrañamiento” que le da un valor esencial al propio acto de la narración “independientemente del contenido metadieгético” (Genette, 1989: 288-289), oscilando ambigualmente, de este modo, entre el segundo y tercer tipo de relato metadieгético recogido por Genette en *Figuras III* (Genette, 1989: 287-289) y, en cualquier caso, concediéndole una alta importancia a la instancia narrativa. “Podemos observar que, desde el primero al tercer tipo, la importancia de la instancia narrativa no hace sino aumentar” (Genette, 1989: 289). La capacidad concedida a Pippa de relatar es una característica que subraya su papel protagónico dentro de la obra, ya no sólo como heroína sino también como voz narradora que contribuye a la formación de un discurso tendente a la homodieгeticidad. Una voz de cuenta cuentos, la voz heredera de los rapsodas que, al mismo tiempo que presenta rasgos de homodieгeticidad realiza una nueva regresión a los orígenes de la narración en su fase oral.

Los elementos intertextuales en referencia a la novela épica son destacables en esta obra, como ya hemos analizado, sobre todo en lo que se refiere a las capacidades extraordinarias de Pippa, como es el caso de su inusitada fuerza o, muy especialmente, esos orígenes de carácter mítico.

Del mismo modo que elementos intertextuales relacionados con la novela de aventuras o con la novela épica, también encontramos elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos. Ya hemos observado la presencia y, al mismo tiempo, alteración de la estructura del monomito de Campbell y sobre la que no insistiremos, pero a la que añadiremos ciertos espacios habitados por la heroína como espacios simbólicos asociados al riesgo y la transformación, hemos apreciado el desván como espacio regresivo y ambivalente entre espacio agresor-refugio y, en este momento de nuestro análisis nos detendremos en dos elementos naturales: el agua y el fuego, asociados por el discurso narrativo como elementos naturales y espacios de (re)nacimiento.

El Océano, lo hemos señalado, ese origen del que procede Pippa y al que el discurso narrativo regresa en constante autorreferencia textual, subrayando la importancia de este hecho. Ese regreso del discurso narrativo a los orígenes de Pippa, de manera explícita a través de la autorreferencia textual; esa regresión de Pippa a un estado anterior a su vida en “Villegkulla” no sólo es un medio de rememorar, reconocerse, comprenderse y hacerse comprender; sino que también constituye, siguiendo apreciaciones de Freud sobre las “fantasías intrauterinas” y desarrolladas por José María Bardavío en *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana* un espacio de descanso anterior al trauma del nacimiento.

Siendo el estadio intrauterino la región de la tensión inexistente, de la tensión cero, y siendo, por el contrario, imposible la carencia absoluta de tensión en la vida postnatal, es razonable pensar que ante situaciones de profunda angustia el individuo consiga rescatar del fondo de su inconsciente aquel estado beatífico, sin tensión, regido por el principio de Nirvana, perfectamente abastecido, entrañado en el cuerpo de la madre protectora, etc. que experimentó antes del nacimiento (y que guarda en su memoria psíquica) (Bardavío, 1988: 67)

Un espacio-agresor dado que, recordémoslo, es ese espacio en el que desaparece el padre de la heroína, al mismo tiempo que espacio-refugio al que Pippa regresa, desde la rememoración, en situaciones de angustia como la que supone, en el capítulo “Pippa asiste a un té”, la frustración de desconocimiento e inadaptación a los comportamientos sociales establecidos en ese nuevo orden de características “realistas” en el que irrumpe. “No sé cómo debo portarme con la gente. Es inútil que intente aprenderlo; nunca lo conseguiré. Debí quedarme en el mar” (Lindgren, 1994: 102). Apreciemos que ese

“Debí quedarme en el mar” es en Pippa un impulso regresivo hacia la paz originaria, una pulsión tanática hacia la no-vida o dicho de otro modo, hacia la muerte. “El mejor regalo es no haber nacido nunca” (Bardavío, 1988: 19) nos recuerda Bardavío recogiendo las palabras escritas por Sófocles en *Edipo en Colona*.

Pero aunque en el mar carezcan de interés ciertas normas y determinados aprendizajes, se adquieren otro tipo de conocimientos significativos y útiles en ese mundo, como la destreza para hacer nudos. “Pippa era una maestra en el arte de hacer nudos. Lo había aprendido en el mar.” (Lindgren, 1994: 112) Y es gracias a esta destreza como Pippa en el capítulo “Pippa, heroína” consigue rescatar a dos hermanitos que se quedan atrapados en un incendio, compartiendo con su colectividad los conocimientos adquiridos en sus viajes por el Océano y alcanzando, por fin, el reconocimiento dentro de la colectividad. En este capítulo: “Pippa heroína”, la niña protagonista habita un elemento natural de alto riesgo, el fuego, pero será su dominio sobre el mismo, su heroicidad y consecuente reconocimiento en la sociedad de carácter “realista” en la que irrumpe, lo que generará una sensación ambivalente entre espacio-agresor, espacio-refugio. El riesgo de muerte real, al mismo tiempo que posibilidad transformadora, se hace presente a partir de este elemento de propiedades “purificadoras” similar al agua. En este capítulo que nos ocupa, el impulso tanático de Pippa hacia la muerte podría apreciarse como un instinto de supervivencia extensible a su comunidad y enfrentamiento ante la realidad para transformarla y conseguir su sublimación de heroína, alcanzando el reconocimiento de la colectividad como salvadora de dos hermanitos atrapados en un incendio. Una vez que la niña protagonista ya ha realizado este acto heroico, el discurso narrativo la mantiene todavía haciendo equilibrios en las alturas, sobre un tablero, con las llamas chispeando a su alrededor. A través de la voz intradiegetica de Pippa, se inserta una canción que por su intertextualidad nos remite al estado ritual de la palabra, un conjuro protector que no sólo se encuentra en la canción misma, sino en la “performance” o “danza” con la que Pippa parece retarle a la muerte mientras canta y danza, activándose una vez más el poder mítico de la palabra, en su fase oral y primigenia, relacionándose de este modo con la novela lírica de autoformación; así como se intensifica el papel de guía de Pippa e, incluso, su función de gurú o chamán dentro de esta obra. Apreciamos esta técnica intertextual, ya señalada anteriormente, como un modo de subrayar el

carácter transformador de ciertos episodios activando la memoria primitiva del lector por medio de recursos que remiten al origen mítico de la palabra.

*Un fuego encendido,
de llamas muy altas,
brilla reluciente.
Arde para ti,
arde para mí,
arde para todos
incesantemente.*

A la vez que cantaba, bailaba con creciente ardor. La mayoría de las personas reunidas en la plaza cerraron los ojos, horrorizadas, diciéndose que era seguro que Pippa acabaría por caerse. Enormes llamas se retorcían en la ventana del desván. Al resplandor del fuego se veía claramente la figura de Pippa. Ésta levantó los brazos hacia el oscuro cielo, y, como le cayera encima una lluvia de chispas, exclamó:

—¡Qué fuego tan hermoso! (Lindgren, 1994: 113)

No pasa desapercibido el elemento natural del fuego como símbolo de componente ritual de transformación, así como su control ha sido considerado un elemento esencial en la iniciación de la cultura, y la mitología trata de héroes a esos mortales que, comportándose como dioses, retaron al fuego y lo dominaron. Pippa adquiere, de este modo, característica de heroína mítica del tipo Prometeo, una característica que el mismo título del capítulo donde aparece esta situación: “Pippa, heroína”, ayuda a intensificar.

Su destreza en el arte de hacer nudos aprendida en el mar no sólo le es útil para dominar el Océano sino también para rescatar de las llamas a dos niños y, por tanto, dominar el fuego. Recordemos las reflexiones de Bachelard, recogidas en nuestro análisis sobre la obra de *Heidi*, en las que el investigador encuentra en la unión de agua y fuego una atracción sexual, un *regressus ad uterum* en el que no nos detendremos por más tiempo, excepto para incidir en la alta importancia transformadora de este capítulo que convierte a Pippa en una heroína que trasciende su individualidad y alcanza su grado máximo de sublimación compartiendo con su colectividad los conocimientos adquiridos en sus viajes por mar y alcanzando su reconocimiento.

Como observamos, los impulsos tanáticos son reflejados de manera constante en esta obra, los espacios habitados en soledad por parte de Pippa tampoco son omitidos e incluso el sadismo es un impulso practicado por la heroína en diferentes situaciones.

Como ejemplo citaremos el capítulo ya mencionado, “Pippa prepara una excursión” en el que un toro intenta embestir a Tommy. La importancia transcendental de este relato nos la descubre el discurso narrativo desde diferentes estrategias que parecen subrayar la búsqueda de activación de memoria personal y colectiva en el lector. En primer lugar se encontraría el recurso ya citado en el que la voz narradora utiliza una focalización interna para reflejar el psiquismo de un toro, dotándolo por tanto, de características humanas y un animismo tan propio de la lógica primitiva; sin olvidar las connotaciones míticas del minotauro. En segundo lugar, se encuentra la técnica intertextual, ya señalada anteriormente, de insertar en el discurso narrativo géneros de reminiscencias orales, como los relatos metadieгéticos narrados por Pippa y, más concretamente en este capítulo, la ya citada moraleja de significado ambiguo o la canción de claves intertextuales relacionadas con canciones tradicionales que entonan Tommy y Annika a modo de moraleja final y cuya letra es trasgredida por Pippa, personalizándola según las aventuras de riesgo acontecidas durante la jornada, introduciendo onomatopeyas que contribuyen al tono de humor absurdo que adopta su propia versión y ayuda a intensificar la situación de peligro en el incidente con el “torito tonto” que los embistió queriéndolos matar, al mismo tiempo que lo desdramatiza. Convirtiendo esta canción de claves intertextuales ligadas a la canción tradicional en un himno de alegría y victoria frente a la muerte.

Pippa también cantaba esta canción, pero con letra diferente:

*En días tranquilos del estío cálido,
colinas y bosques me gusta cruzar,
hago lo que quiero durante la marcha
con mis pies mojados, tralaralará,
que chorrean agua
y hacen “¡plaf, plaf, plaf!”.
Cantemos, cantemos al torito tonto
que allá sobre el prado nos quiso matar.
¡Ay, cómo me gusta el pastel de pollo!
Mis pies en el suelo hacen “¡plaf, plaf, plaf!”.* (Lindgren, 1994: 69)

En tercer lugar, y ya centrados en la figura del héroe, se subraya el componente de riesgo en una circunstancia simbólica que adelanta la inminencia del peligro en los cortes que Tommy se hace al convertir dos ramas en dos batones, uno para él y otro para su hermana, con un amuleto regalo de Pippa, un cortaplumas. “Se hizo algunos cortes,

pero no les dio importancia.” (Lindgren, 1994: 61) Este amuleto junto a la circunstancia de que Pippa finalmente se enfrenta al toro para proteger a su amigo, tiende a identificarla como guía de los héroes Tommy y Annika. Tommy, en el incidente posterior con el toro, llega a llorar “un poquito” movido por el estrés de la aventura y por el dolor que el toro le causa en un brazo, aunque el dolor cesa de forma prácticamente inmediata gracias a Annika, una vez más, desdramatizándose el enfrentamiento. “Tommy había llorado un poquito, pues el toro le había hecho daño en un brazo. Annika se lo vendó con su pañuelo, y en seguida dejó de dolerle.” (Lindgren, 1994: 67)

En cuarto lugar, la activación de la pulsión tanática de Pippa hacia el sadismo en la que se enfrenta al toro jugando con él de una manera sádica de la que disfruta abiertamente sin el menor sentimiento de culpa, movida por un instinto de supervivencia extensible a la protección de su amigo Tommy.

–Repito que me perdone usted esta interrupción– dijo Pippa–. Y perdón también por esta rotura –añadió, rompiéndole un cuerno–. Este año no está de moda llevar dos cuernos. Los mejores toros sólo llevan uno. ¡O ninguno! –Y le rompió el otro. (Lindgren, 1994: 66)

En todo caso, esta pulsión tanática sádica que muestra Pippa se encuentra desdramatizada por el componente de juego, así como su proyección en la figura de un animal y el hecho de que no llega a sus últimas consecuencias mortales. Y, en cierta medida, esta pulsión tanática se halla justificada como pulsión de supervivencia dirigiéndose a un animal “que no amaba a los niños” y pretende embestir a Tommy. Esta pulsión tanática sádica con componentes de juego y como pulsión de supervivencia ante una amenaza, se da en varias ocasiones a lo largo de la obra.

La desdramatización ante estas situaciones vendría provocada a partir de los desenlaces felices y la omisión de las últimas consecuencias mortales de los impulsos sádicos y, muy especialmente, a partir del distanciamiento humorístico que provoca el frecuente uso del recurso del absurdo, originando en el lector una “risa tabú” de cierto carácter, no sólo irreverente ante la amenaza de riesgo mortal, sino también una “risa tabú” liberadora que alcanza habitualmente a instituciones de autoridad como las educativas o las de seguridad pública, o a normas sociales en las que el absurdo descubre como ridículas, transformándose esta “risa tabú” en una crítica social por medio de la parodia

en la que se podrían encontrar elementos intertextuales en relación a la novela pedagógica.

Según apreciaciones de Rodríguez Fontela, la función didáctica de la literatura ha tenido tanta importancia en el pasado como su función de entretenimiento. “La orientación preceptista que guió, con mayor o menor incidencia, la producción literaria hasta bien avanzado el siglo XVIII explica que ni siquiera la novela haya escapado a la función instructiva del arte” (Rodríguez Fontela, 1996: 272). Y en el caso de la literatura infantil y juvenil, que es la que nos ocupa, la invasión de su función didáctica todavía es tema de debate. *Pippa Mediaslargas* no se encuentra exenta de un potencial didáctico específico, paradójicamente, por su intención subversiva de inducir a la duda acerca de valores y principios convencionales.

No pasa desapercibida la peculiaridad de que la novela didáctica basa su estructura temática, de igual modo que la novela de tesis, la novela pedagógica o la novela de formación o autoformación en el aprendizaje. (Rodríguez Fontela, 1996: 269-383) Una novela de tesis, nos informa Rodríguez Fontela recogiendo reflexiones de Susan Suleiman, “es una historia teleológica que está determinada por un fin que le preexiste y le sobrepasa” (Rodríguez Fontela, 1996: 383), y en el caso de *Pippa Mediaslargas* el propósito aleccionador y al mismo tiempo subversivo de dudar ante la autoridad de valores y principios convencionales, como ya hemos mencionado, es evidente. El continuo desacato por parte de Pippa a la autoridad policial y educativa o los comportamientos inapropiados en sociedad son claros ejemplos. Sin embargo, se aleja de la novela de tesis en cuanto la historia no se dirige a una interpretación unívoca, muy al contrario, generar la duda es, precisamente, la intención de esta obra. A través de la parodia se interroga sobre la autoridad de las convenciones llegando incluso al mismo signo lingüístico y los significados establecidos; introduciendo el humor absurdo y diferentes juegos ficcionales se atiende a la función poética del lenguaje y se valora la estética de la narración, relacionándose de este modo con la novela lírica de autoformación en su tendencia a la ambigüedad que por otra parte, y aunque resulte paradójico, es una estrategia discursiva que no deja de incidir y defender su tesis ideológica. La interpretación, en la novela de tesis, es guiada por un narrador que posee la verdad “o bien son deducidas por el lector a través de índices textuales y

contextuales” (Rodríguez, 1994: 279). En el caso de *Pippa Mediaslargas*, la Verdad y la Objetividad, como conceptos relacionados con la autoridad también son puestos en tela de juicio. Por otra parte de nuevo una estrategia discursiva que contribuye a la defensa de sus intenciones. La ambigüedad de la propia tesis ideológica es lo que la aleja de este género en su concepto más ortodoxo.

En ciertos momentos, *Pippa Mediaslargas* es una obra cuya tesis parece enfocada a un fin específicamente educativo. Es entonces, en esos momentos, cuando tiende a acercarse a la novela pedagógica. De especial relevancia resulta su constante inclinación a insistir en la experiencia vital como medio de aprendizaje significativo. El recorrido que Pippa ha realizado navegando con su padre por todas las partes del mundo la ha nutrido de variados conocimientos culturales y diferentes perspectivas, llevándola a la facultad de relativizar las convenciones y el concepto de verdad. Precisamente, la tesis que parece defender esta obra.

–¿Por qué andas de espaldas?

–¿Qué por qué ando de espaldas? –repuso Pippa–. Estamos en un país libre, ¿no? Pues entonces puedo andar como quiera. Y permitidme que os diga que en Egipto todo el mundo anda de espaldas, y a nadie le parece raro ni mucho menos. (Lindgren, 1994: 11)

La conciencia de la comunidad a la que ha llegado Pippa, reflejada por la voz narradora heterodiegética desde el estilo indirecto libre, toma la decisión de que ingrese en un hogar infantil: los niños necesitan de una autoridad que les diga lo que tienen que hacer.

Madres y padres movían la cabeza y todos opinaban que aquello no estaba bien. Lo natural era que todos los niños tuviesen a alguien que les dijera lo que tenían que hacer. Además, todos tenían que ir a la escuela para aprender la tabla de multiplicar. Por eso decidieron que la niña de “Villekulla” ingresara sin pérdida de tiempo en un hogar infantil. (Lindgren, 1994: 29)

En el estilo indirecto libre la voz de la comunidad se confunde con la de la voz narradora heterodiegética y su opinión propia, aunque en ocasiones se pronuncie, en este caso concreto permanece oculta tras una pretendida objetividad que se limita a narrar opiniones ajenas a través de un recurso ambiguo, precisamente, de confusión de voces. En todo caso, en el estilo indirecto libre, la voz narradora heterodiegética todavía mantiene un cierto dominio de selección sobre el discurso que, en este caso particular, parece debilitar los argumentos que esgrime. En primer lugar nos encontramos con

“movimientos de cabeza” de un cierto tono afectado, así como el razonamiento formalista, simplista y casi absurdo, de que un niño necesita a alguien sólo para que le diga “lo que tiene que hacer” y debe ir a la escuela “para aprender la tabla de multiplicar”.

La policía irrumpe en casa de Pippa para hacerla ingresar, como la comunidad dictamina, en un hogar infantil e intentan convencerla de que tiene que aprender cosas útiles como la tabla de multiplicar o la capital de Portugal. Pippa responde desde una ironía impropia de una niña de 9 años que quiebra la ilusión narrativa y nos lleva a sospechar que tras la voz intradiegética de Pippa se esconde, desde luego, una adulta con una idea concreta sobre el aprendizaje significativo.

–Yo me las he arreglado bastante bien durante nueve años sin esa tabla que usted dice –replicó Pippa–. Por tanto, supongo que podré seguir viviendo sin ella.

–Te equivocas. Tú no puedes imaginarte lo desagradable que sería para ti el día de mañana ser una ignorante. Figúrate, por ejemplo, la vergüenza que pasarías si alguien te preguntara, cuando seas mayor, cuál es la capital de Portugal y tú no pudieras responder.

–¡Claro que podría –replicó Pippa–. Respondería que, si tanto interés tenían en saber cuál era esa capital, podían escribir a Portugal preguntándolo.

–Sí, pero ¿no te parece que te disgustaría no saberlo?

–Quizá –dijo Pippa. –Y creo que incluso me despertaré por las noches y estaré un gran rato pensando: “¿cuál será esa endiablada capital de Portugal...?” Pero no se puede estar siempre de broma. Sepan ustedes que yo he estado en Lisboa con mi padre. (Lindgren, 1994: 31)

La policía, lo apreciamos en este fragmento, utiliza el miedo a la vergüenza como instrumento para obligar a Pippa a ingresar en un hogar infantil. Pero Pippa, ajena por su procedencia al ideal social al que la autoridad apela, bromea desde esa ironía impropia de una niña de 9 años sobre ese sentimiento de vergüenza con el que la autoridad pretende someterla. Pippa, como personaje ficcional, comienza un juego similar al de “el gato y el ratón” con los policías subiendo, con su fuerza y flexibilidad sobrenatural, por los tejados de su casa. El propio título de este capítulo subraya la idea del juego: “Pippa juega al escondite con la policía”. Como voz narradora intradiegética, se oculta en la ironía aparentando ser otra, tras una ingenuidad dudosa al mismo tiempo que, rota la ilusión narrativa, la voz de la autora en un juego de ocultación-revelación se deja “escuchar”, escondida tras la dudosa ingenuidad de las palabras de Pippa. De este modo, acercándonos a la novela de autoformación, se da la identificación de las tres voces: autor-narrador-personaje a través de la ocultación y la ambigüedad. Finalmente,

la tesis sobre las ventajas de un aprendizaje desde la experiencia y no simplemente memorístico parece imponerse en el momento en que Pippa, bromas aparte, confiesa no sólo haber memorizado un nombre descontextualizado, sino también haber visitado Lisboa en uno de sus viajes, con su padre y, por tanto, conocerla significativamente. La fuerza, agilidad y astucia de Pippa vence a los policías y son ellos los que se sienten avergonzados por haber perdido en ese “juego al escondite”. Tanto es así que “De su excursión por el tejado no dijeron nada.” (Lindgren, 1994: 35)

Son las instituciones educativas las que deciden el conocimiento que debe ofrecérsele a una sociedad y el modo en que se imparte, dependiendo del concepto de “ciudadano ideal” que se tenga en cada contexto social. Cada sociedad “canoniza” un conocimiento determinado y, en ocasiones, subestima el conocimiento de sociedades ajenas. Para la sociedad sueca actual, del mismo modo que para la nuestra, la lecto-escritura es una competencia útil y fundamental para una integración exitosa del niño en el mundo adulto; pero Pippa viene del Océano, ella apenas sabe escribir y sin embargo es una maestra en hacer nudos, una destreza en principio absurda e inútil y que, sin embargo, como ya hemos apuntado, supondrá la salvación de dos vidas.

La parodia a la institución educativa se da de manera explícita en el capítulo “Pippa en el colegio”, un aprendizaje absolutamente descontextualizado, alejado de lo significativo y falto de creatividad que le lleva a Pippa a no desear volver. Utilizando la ironía se aleja de la institución educativa despidiéndose de sus compañeros de estudios: “Recordad siempre cuántas manzanas tenía Axel, pues, de lo contrario, acabaréis mal. ¡Ja, ja, ja!” (Lindgren, 1994: 47)

Un rasgo característico de la novela pedagógica es “la narración heterodiegética con predominio de la omnisciencia editorial y de una acusada tendencia a la representación textual del autor y lector implícitos.” (Rodríguez Fontela, 1996: 313) Ya hemos observado que en *Pippa Mediaslargas*, efectivamente, la voz narradora es heterodiegética, y más adelante analizaremos, efectivamente, su inclinación a dejar escuchar su voz dentro del discurso narrativo y a dirigirse a un lector implícito. Sin embargo, como venimos señalando, utiliza estrategias que abandonan la orientación retórica y doctrinal propia de la novela pedagógica más “ortodoxa” que se hacen extensibles a un componente modal diferente, tendente a abandonar su posición

dominante y en el que existe una voluntad de asimilación del narrador al protagonista, como ocurre en la novela de autoformación, buscando la unidad protagónica. La identificación entre la voz narradora heterodiegética e intradiegética de Pippa se da a través de diferentes estrategias que ya hemos ido apuntando y que recogeremos, resumidamente, más adelante.

En *Pippa Mediaslargas* existe una considerable cantidad de elementos intertextuales en relación al folklore o la tradición, como estamos analizando: inserción de canciones que parecen ser himnos rituales a la victoria sobre la muerte y que remiten a una literatura de transmisión oral, así como la introducción de relatos metadieгéticos introducidos por la voz intradieгética de Pippa; animales que no llegan a hablar, pero sí “piensan” como en el capítulo ya analizado en el que un toro ataca a los protagonistas y la voz narradora heterodieгética adoptando una focalización interior en el animal refleja su psique, concediéndole características humanas; objetos ambiguamente mágicos que Pippa dona a sus amigos, procedentes del origen mítico del que Pippa deriva y, por tanto, objetos poseedores de una memoria primitiva.

Después, Pippa los invitó a pasar a la sala. En ella no había más que un mueble: una cómoda enorme con infinidad de cajoncitos. Pippa los fue abriendo uno por uno y enseñó a Tommy y a Annika todos los tesoros que guardaba en ellos. Había allí huevos de pájaros raros, conchas y piedras maravillosas, preciosas cajitas, espejitos de plata, un collar de perlas, y otras muchas cosas, todo ello comprado por Pippa y sus padre en sus viajes por el mundo. Pippa entregó un regalo a cada uno de sus nuevos camaradas, como recuerdo. A Tommy le dio un cortaplumas con un brillante mango de nácar, y a Annika una cajita en cuya tapa se veían como adorno trocitos de concha. Dentro de la cajita había una sortija con una piedra verde. (Lindgren, 1994: 16)

No pasa desapercibido, en el ejemplo anterior, el valor simbólico que adquieren esos objetos por su propia connotación, subrayado por la voz narradora heterodieгética al calificarlos de “tesoros”, por la repetición de autorreferencia textual a ese pasado mítico de Pippa y por su ubicación actual, ocultos en los cajoncitos de una cómoda. Pippa, en alguna medida, con esos objetos les entrega a sus neófitos su memoria más íntima y familiar, “La memoria es un armario” (Bachelard, 1965: 119), reactualizándola al mismo tiempo que comparte sus secretos. “En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así,

el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial.” (Bachelard, 1965: 125). De hecho, y como ya hemos analizado, ese cortaplumas donado a Tommy reaparecerá, como analepsis, en el capítulo dedicado al toro que ataca a nuestros protagonistas, evocándose, en alguna medida, su poder protector.

Siguiendo con esos elementos intertextuales en relación al folklore o la tradición oral, adquieren un valor altamente significativo los juegos de palabras provocados por el absurdo o el distanciamiento humorístico, generador tanto de “risa tabú” liberadora como componente de crítica social, característica propia del cuento de costumbres recogida por Rodríguez Almodóvar y que ya señalábamos en el análisis dedicado a *Alicia en el País de las Maravillas*.

El juego es la forma primera en la que nuestra especie comienza a experimentar, relacionarse con el entorno, desarrollar su imaginación y adquirir conocimiento. El juego y la fiesta, por otro lado, y como nos señala Manila Janer “son siempre una victoria sobre la soledad.” (Janer, 2002:12) En esta obra se potencia el humor y la parodia, incluso el tono jocoso del carnaval reflejado en la descripción con la que la voz narradora heterodiegética nos presenta a Pippa y, muy especialmente, en el capítulo en el que Pippa asiste a un té y se “disfraza” del modo que ella imagina marca el protocolo.

Con el objeto de parecer otra, no se había trenzado la roja cabellera, y ésta le caía sobre la espalda como la melena de un león. Se había pintado los labios con tiza de un rojo vivo, y sus cejas estaban tan negras que casi parecía una mujer fatal. También se había pintado las uñas con tiza roja, y sus zapatos exhibían grandes lazos verdes. (Lindgren, 1994: 94)

Esta estrategia discursiva nos remite, una vez más, al carnaval, a una cultura popular y al origen de la narración en su fase primigenia y oral.

A diferencia de la liberación de los impulsos tanáticos, en *Pippa Mediaslargas*, se tiende a la represión de los impulsos eróticos, aunque no omitidos de manera absoluta y proyectados simbólicamente, como ya hemos mencionado, a partir de esos espacios señalados en relación con las “fantasías intrauterinas”.

Las prolepsis o analepsis, como recurso evocador o esbozos con los que generar suspense e intriga no resultan especialmente relevantes en esta obra, a excepción de esa presentación inicial ya señalada de Pippa por parte de la voz narradora en la que se

muestra a una heroína de orígenes “extraordinarios”, así como la seguridad de Pippa de que su padre no se hubiera ahogado en aquella tempestad que lo arrojó al mar y “el día menos pensado reaparecía”. Con esta presentación inicial, y dado que la voz narradora en focalización interior en Pippa no es capaz de ofrecerle mayor información al lector, tan solo la extraída de la psique de la heroína, se le incita a este hacia la duda. Una duda que recorrerá el texto en constante autorreferencia textual hacia esos orígenes “dudosos” de Pippa y, sin embargo, prolepsis profética o evocadora que no llega a una resolución final, dejando esta hipótesis suspensa, generando una ilusión temporal similar a la de *Caperucita en Manhattan*, ofreciéndose una sensación de final sin fin e invitando al lector a la reflexión digresiva incluso, tras la experiencia lectora.

Las autorreferencias textuales son habituales, como estamos analizando, contribuyendo a la construcción de una memoria compartida entre el discurso narrativo y el lector implícito, generando su complicidad, activando en él una lectura de carácter regresivo y alterando, una vez más, la linealidad temporal desde la restrospección que se requiere del lector, así como subrayan aquellos rasgos que el discurso considera significativos. A través de estas autorreferencias textuales, inferimos la importancia de los orígenes de Pippa, a los que el discurso narrativo regresa reiteradamente, asociados al ya señalado carácter ficcional mediante la tendencia de Pippa hacia la mentira y su angustia por adaptarse al orden convencional de ese universo de carácter “realista” en el que irrumpe, incidiendo en la confrontación yo/mundo de esta heroína que retomaremos más adelante, pero que anticipamos se encuentra vinculada a la comunicación entre Pippa y los seres autóctonos de este nuevo orden, como ya hemos señalado en el capítulo referido a “Pippa en el colegio” o “Pippa asiste a un té”. Reflejándose, por una parte, la relatividad de la verdad, la pluralidad de perspectivas y, por otro lado, la necesidad inherente de Pippa y, en cualquier colectividad, de comunicación y de construcción de sentidos común.

Rodríguez Fontela, siguiendo las investigaciones de Mircea Eliade sobre la infancia del héroe, nos induce a reflexionar sobre la función que desempeña la niñez extraordinaria del héroe en la construcción de los mitos e incide en la idea de que el conocimiento del origen de las cosas, ya mencionado en nuestro marco teórico, nos permite comprenderlas y dominarlas. “El retorno a los orígenes no sólo cumple una función

relevante en la estructura iniciática de las narraciones arcaicas sino que también es la base antropológica que sustenta la existencia de los mitos”. (Rodríguez Fontela, 1996: 81-82)

Como venimos analizando la autorreferencia textual explícita al relato sobre los orígenes de Pippa es constante dentro del discurso narrativo y de forma implícita aparece en cada relato metadieético introducido por Pippa narrando los diferentes espacios transitados en cada uno de sus viajes. Garrido Domínguez, recogiendo apreciaciones de Martin Heidegger, reflexiona sobre la capacidad del recurso de la repetición para subrayar la influencia del pasado en el presente:

Repetir es recuperar, recapitular lo que hemos sido; la repetición crea la memoria del relato, la va construyendo a medida que se produce. La repetición, en suma, constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente, lo colorea y le da sentido. (Garrido Domínguez, 1993: 188)

El relato repetitivo, siguiendo la definición de Genette, cuenta “n veces lo que ha ocurrido una vez” (Genette, 1989: 174). Y, como apunta Antonio Garrido Domínguez, el relato repetitivo “denota un cierto grado de obsesión del narrador por un acontecimiento anterior de su existencia que ha dejado una profunda huella en su interior por su valor iniciático y que, de un modo u otro, ha sido determinante en su evolución posterior.” (Garrido Domínguez, 1993: 187)

El discurso narrativo incide en el relato repetitivo como autorreferencia textual en multitud de ocasiones, reactualizando el pasado de Pippa. De manera explícita en la presentación oficial que realiza sobre sí misma en la escuela.

–Me llamo Pippalotta Provisionia Gaberdina Dandeliona Ephraimsdaughter Mediaslargas y soy hija del capitán de barco Efraín Mediaslargas, que fue el rey de los mares y hoy es el Rey de los Caníbales, Pippa es la abreviatura de Pippalotta, nombre que, según mi padre, resultaba demasiado largo. (Lindgren, 1994: 40-41)

Observemos que a los orígenes inciertos y míticos se le añade la encriptación de su nombre, su propia identidad a través de un componente absurdo que dificulta la comprensión y Pippa resuelve simplificando. Quizá también como a ella misma le resultan incomprensibles las encriptaciones culturales que le obstaculizan el encuentro de un sentido.

La palabra utilizada en esta obra posee, lo estamos analizando, un notorio desvío del significado. El grado de absurdo utilizado es alto, suspendiendo al lector en la reconstrucción de la realidad ficcional que se le ofrece. El “extrañamiento” es el recurso que el discurso narrativo ofrece, apelando a un lector que deberá ser activo en la restitución de significados, dejándolo solo ante la angustia de esta restitución, desdramatizada esta angustia, precisamente, por el propio absurdo que, ambiguamente se conforma, del mismo modo que en *El mago de Oz* o, muy especialmente, en *Alicia en el País de las Maravillas*, como obstáculo hacia el sentido, al mismo tiempo que genera un distanciamiento humorístico que relativiza la importancia del mensaje unívoco o el de la respuesta dada.

La palabra oculta el conocimiento en sí misma y el discurso narrativo activa, de este modo, su poder mítico y su valor sagrado, subrayado en la inserción intertextual de esas canciones que parecen himnos rituales de victoria a la muerte o esas moralejas que, del mismo modo que en *Alicia en el País de las Maravillas*, contienen un conocimiento encriptado, oculto en lo que parece adoptar forma de jeroglífico como ya hemos expuesto en citas anteriores.

Por todo lo analizado observamos una constante alerta acerca de los significados directos o la lógica convencional que se encuentra en sintonía con ese concepto de verdad inaprensible y relativa, esa necesidad de desocultamiento o de carácter secreto que implica la verdad, y por tanto, el conocimiento.

Pippa Mediaslargas no podría ser considerada un *Künstlerroman* dado que la adquisición de la conciencia de Pippa no se encuentra vinculada a una maduración artística y, sin embargo, lo hemos señalado, conocemos el pasado de esta heroína construido a partir de su propia rememoración y la inserción de relatos metadieéticos cuya vía es, naturalmente, la palabra. Convirtiéndose Pippa a ella misma en una heroína semi-divina por el poder de la memoria y el de la palabra de una manera muy similar que la de Airelai, la ayudante de mayor autoridad de Baba en *Bella y Oscura*.

En esta obra, a pesar de que la voz narradora sea heterodiegética, omnisciente y pretendidamente objetiva, observamos una nítida transgresión con respecto a la voz convencional del cuento maravilloso por medio de diferentes estrategias que ya hemos ido analizando y a las que también añadiremos otras:

Resaltamos, en primer lugar, una cesión de su autoridad en Pippa como instancia narrativa de relevante importancia a partir de la inserción de múltiples relatos metadieгéticos y donde el discurso narrativo manifiesta sospechas de homodieгeticidad.

Por otro lado, lo hemos analizado, presenta una tendencia habitual en focalización externa de información limitada que la lleva a posicionarse en una perspectiva similar a la del yo testigo de la novela lírica de autoformación al no ser capaz de ofrecer mayor información que la que extrae de lo observado, generando con ello, ya lo hemos apuntado, una cierta intriga en el lector acerca de la “veracidad” o “falsedad” de las situaciones “extraordinarias” que viven Pippa y sus amigos, así como de esos orígenes míticos de la heroína; evidenciando su existencia como observadora de la acción dentro de la historia. Esta estrategia le permite al discurso narrativo, mantener el tono objetivo de la voz típica del cuento maravilloso, al mismo tiempo que ambigua el concepto mismo de objetividad y subraya, como ya hemos apuntado en ejemplos anteriores, la perspectiva personal –de manera implícita o explícita– con la que la voz narradora heterodieгética observa: ella es una observadora activa.

Esclarecedor a este respecto resulta el recurso de incluir en sus descripciones apreciaciones personales de componente absurdo. Como ya analizamos, contribuye a relativizar la objetividad, a subrayar su función de observadora activa, a generar extrañamiento en el lector y provocar un humor que genera complicidad, así como manifestar la voluntad de homodieгeticidad del discurso narrativo. “Pippa entró a coger unas monedas de oro de su caja de dulces. Luego se puso el sombrero, que era tan grande como una rueda de molino, y los tres partieron para el circo.” (Lindgren, 1994: 72)

Otra estrategia que la voz narradora heterodiegética utiliza para subrayar su presencia dentro del discurso narrativo y dejarse “escuchar” consiste en introducir, de manera explícita, estructuras de opinión en el discurso narrativo.

El huerto de Pippa era una verdadera delicia. No estaba muy bien cuidado, por supuesto, pero había en él magníficas alfombras de césped que nunca se cortaba y viejos rosales cargados de rosas blancas, encarnadas, amarillas... No eran muy finas, pero olían deliciosamente. También había bastantes árboles frutales, y –esto era lo mejor– algunos robles y olmos viejos, excelentes para trepar. (Lindgren, 1994: 53)

Una vez manifestada su presencia a través de la opinión, como en el caso del fragmento anteriormente citado: “por supuesto”, “esto era lo mejor”, apreciamos que todas aquellas descripciones que realiza con una aportación que deriva de los sentidos como el olfato o la vista se imponen como procedentes de su propia percepción, subrayando de este modo su presencia y su función de observadora contemporánea y activa, contribuyendo con sus apreciaciones personales: “No eran muy finas, pero olían deliciosamente” e, incluso lo que podemos entender como experiencia vital: “algunos robles y olmos, excelentes para trepar” a la conformación del discurso narrativo.

En ciertas ocasiones, la voz narradora heterodiegética manifiesta su presencia subrayando, precisamente, su limitada omnisciencia, su focalización externa de información insuficiente para desvelar la certeza o falsedad de ciertos acontecimientos a través de un lenguaje que expresa, explícitamente, la duda. “Su vestido era verdaderamente singular. Ella misma se lo había confeccionado. Al parecer, había sido azul...” (Lindgren, 1994: 11)

La voz narradora heterodiegética también se dirige, aunque excepcionalmente, de forma directa al lector, generando su complicidad e incorporándolo al relato y, una vez más, evidenciando su existencia dejando “escuchar” su voz. “La puerta se abrió y entraron los dos vagabundos. Ya os podéis figurar la cara que pondrían al ver a aquella niña pelirroja...” (Lindgren, 1994: 83-84) Este mismo recurso, apelar directamente al lector, también le es útil al discurso narrativo, en ocasiones, para ralentizar los acontecimientos y generar intriga en el lector.

Ni que decir tiene que los dos hermanos habían comprado un regalo para Pippa. Echaron mano de sus ahorros y, al regresar del colegio, entraron en una tienda de juguetes de la calle Alta y

compraron una magnífica... Pero permitidme guardar el secreto por unos instantes.” (Lindgren, 1994: 116)

Todas estas estrategias analizadas, acerca de la necesidad de esta voz por manifestar su existencia dentro de la obra, en alguna medida sospechas de homodiegeticidad, así como la de representar al lector implícito a partir de apelaciones directas, coincide con los rasgos ya señalados acerca de las características de la novela pedagógica que, por otra parte, difiere de la misma abandonando estrategias de orientación retórica y doctrinal, tendiendo a abandonar su posición dominante y en el que existe una voluntad de asimilación del narrador al protagonista, como ocurre en la novela de autoformación, buscando la unidad protagónica y, nuevamente, sospechas de homodiegeticidad bajo esta perspectiva.

Esto ocurre en aquellas ocasiones en las que el foco de percepción externo vacila hacia el interno en la niña protagonista, fusionándose a su voz a partir del estilo indirecto libre ya señalado y donde los pensamientos, emociones y dudas de los personajes se confunden con los de la voz narradora heterodiegética.

Un domingo por la tarde, Pippa estaba en su casita sin saber qué hacer. [...] Hasta aquel momento había pasado un día sumamente agradable. Se había levantado temprano y había dado a Míster Nelson jugo de frutas y bollos. ¡Qué gracioso estaba en su camita con su camisa de dormir azul y el vaso entre las manos! (Lindgren, 1994: 105)

La identificación entre las voces de Pippa y la voz narradora heterodiegética son evidentes. ¿A quién le parece gracioso Mr. Nelson?

A continuación resumimos las diferentes estrategias, que ya han ido apareciendo a lo largo de la investigación, acerca de la identificación entre la voz narradora heterodiegética e intradiegética de Pippa:

- La voz narradora heterodiegética hace uso de un estilo indirecto libre que se funde con la voz intradiegética de Pippa.
- Ambas son voces de alta instancia narrativa que contribuyen a la conformación del discurso narrativo.

- Todas las estrategias señaladas a partir de las cuales la voz narradora heterodiegética se hace presente en el relato; sin abandonar su posición heterodiegética tiende a identificarse con una voz ficcional dentro del discurso narrativo, se inclina a la homodiegeticidad. Del mismo modo que Pippa, sin abandonar su posición intradiegética, tiende a identificarse con una voz narradora heterodiegética en algunos de sus relatos metadieгéticos, cuando narra sucesos que les acontecieron a otros.

- Ambas voces narran utilizando como recurso elementos de humor absurdo.

- Ambas voces “juegan al escondite”, se ocultan: la voz narradora heterodiegética tras, ya lo hemos analizado, la polimodalidad y sus diferentes juegos de distancia: desde una focalización cero de alta omnisciencia hasta la focalización externa de información limitada o una focalización interna variable que a su vez controla la interpretación y selección de los pensamientos de los personajes desde el discurso narrativizado o cede ese control a los personajes ficcionales a partir del diálogo pasando por un estilo indirecto libre en el que se confunde con la opinión de otras voces ficcionales sin esclarecer su propia opinión. La voz intradieгética de Pippa, ya lo hemos analizado, se oculta tras “la apariencia de ser otra” y su ambigua inocencia. Y, en este punto, y como ya hemos analizado, podríamos alcanzar incluso a la autora. En variadas ocasiones, cuando Pippa hace uso de la parodia y la ironía, rota la ilusión narrativa a partir de la incoherencia textual, sospechamos que tras la voz de Pippa se oculta la opinión de una adulta, identificándose con una representación textual de la autora, aunque ambigua.

- Ambas voces renuncian a la Verdad y Objetividad como conceptos relacionados con la autoridad. La voz intradieгética de Pippa de manera explícita, ya lo hemos analizado, por su tendencia a la mentira. La voz narradora heterodieгética cuando adopta una focalización externa de información limitada o, muy especialmente, su imposibilidad o la consideración irrelevante de confirmar o desmentir el carácter ficticio o verdadero de lo que Pippa piensa, cuenta o hace.

- Ambas voces tienen capacidad de dirigirse al lector como voces más o menos editoriales. En el caso de la voz narradora heterodieгética ya lo hemos analizado con anterioridad. En el caso de Pippa es la frase con la que concluye la obra, pronunciada por ella en forma de diálogo cuando, en el portal de su casa, ve desaparecer a Tommy y

Annika regresando a la casa de sus padres: “-¡Cuando sea mayor seré pirata! ¿Y vosotros?” (Lindgren, 1994: 128) Una pregunta que, por coherencia textual, parece lanzar a sus amigos y, sin embargo, Pippa ya se encuentra sola en el portal y sus amigos no contestan, quedando la pregunta suspensa para el lector.

En la novela pedagógica es imprescindible la figura de un Mentor (Rodríguez Fontela, 1996: 301) así como también es una característica propia del cuento maravilloso o la novela de autoformación la presencia de maestros iniciáticos. Ya hemos apreciado diferentes estrategias discursivas que convierten a Pippa en heroína de esta obra, una heroína épica de características extraordinarias que llevan a identificarla con una semi-diosa. En el caso de *Pippa Mediaslargas*, Pippa cumple un papel nítidamente protagónico, especialmente derivado de esa autoridad como instancia narrativa a partir de la multitud de relatos metadieéticos introducidos por su voz, así como el seguimiento continuado a lo largo de toda la obra, por parte de la voz narradora heterodieética, en focalización habitualmente externa, aunque oscilante hacia la interna en diferentes ocasiones en esta niña protagonista, o la transcendencia de la aventura, la transformación o adquisición de conciencia en el caso de Pippa, cuando al descubrir la camisa de dormir de su padre le es revelada su identidad, aquello que desea ser de mayor: pirata. Sin embargo, la aventura de Pippa es una aventura ambigua entre la individual y la colectiva, en ocasiones el discurso narrativo le permite a la niña protagonista la aventura en soledad y, en ciertos momentos, la aventura en compañía de Tommy y Annika, reflejando el texto, de este modo, la importancia de una adquisición de conciencia individual, pero que alcanza su sentido último en el reconocimiento de esa individualidad dentro de la comunidad, subrayándose este concepto en el conflicto yo/mundo de Pippa relacionado con su incapacidad de adaptación a un orden convencional desde su lógica “mítica”, “oceánica” o, dicho de otro modo, desde una lógica individual. Es en esos momentos en los que la aventura se torna aventura colectiva cuando Tommy y Annika se convierten en ayudantes de Pippa, introduciéndola en su mundo autóctono de características “realistas” y en las convenciones sociales de este mundo “extraordinario” para la niña protagonista y, sin embargo, advirtámoslo, “cotidiano” o “familiar” tanto para estos dos hermanos como para el propio lector implícito, especialmente relevante a este respecto resultan las invitaciones de sus amigos para asistir a la escuela o para asistir a un té en los capítulos

“Pippa en el colegio” y “Pippa asiste a un té” ya analizados. Aunque más significativo a este respecto resulta la ambivalencia de Pippa como actante ayudante-heroína o mentora-heroína. Ella, lo estamos analizando, es la protagonista por excelencia de esta obra, pero también resultará ser la ayudante por excelencia, siendo la que introduce tanto en Tommy y Annika como en el lector la duda sobre la realidad “cotidiana” que los circunda a través de su lógica “extraordinaria”, así como la auxiliadora de estos dos hermanos, de manera explícita en diferentes aventuras en las que por ejemplo, y como ya hemos analizado, los salva de la embestida, amenaza mortal, de un toro; o ella será también la donante de objetos mágicos, como ya hemos citado anteriormente, convirtiéndose en un actante de alta ambigüedad como en el caso de Jorgina de *Los Cinco*.

En la novela pedagógica existe un protagonismo compartido por dos personajes –el mentor y el discípulo– como es el caso que nos ocupa –Pippa y el binomio: Tommy-Annika– frente a la unidad protagónica de la “novela de autoformación”. Sin embargo, apreciamos un debilitamiento de los límites entre mentor y discípulo que tienden, precisamente, a esa unidad propia de la novela de autoformación. La autoridad de Pippa, como mentora, a pesar de su categoría calificable de semi-diosa, se encuentra disminuida por una credibilidad relativa al confesar explícitamente, en reiteradas ocasiones, a través de la autorreferencia textual, su tendencia a la mentira. Por otra parte, su constante inclinación a la subversión de las normas es una conducta derivada ambiguamente entre una voluntad transgresora y un desconocimiento a lo socialmente establecido. Es en ese mundo ficcional “realista” en el que irrumpe y desconoce Pippa el que la convierte, por un lado, en una mentora atípica que induce al caos y a la alteración de la lógica que rige la realidad y, por otro lado, en maestra iniciática incompleta, una heroína inconclusa, todavía en desarrollo que en una alternancia de papeles, guiada por Tommy y Annika, aprende a adaptar su individualidad a su necesidad humana de reconocimiento colectivo. De este modo, la figura férreamente delimitada entre mentor y discípulo se hibrida y la autoridad del mentor pierde fuerza en una compensación de jerarquías que convierte a Pippa, como el discurso narrativo denomina explícitamente, en “compañera de juegos” (Lindgren, 1994: 10), aproximándose de este modo a la novela lírica de autoformación. “El actante educador

se manifiesta ahora en varios actores que comparten su labor, alternativa o secuencialmente, a lo largo de la historia narrada.” (Rodríguez Fontela, 1996: 345)

Es en este aspecto que la voz intradiegética de Pippa y la voz narradora heterodiegética comparten una identificación ya señalada, se trata de un cuestionamiento de su credibilidad, del debilitamiento de su autoridad tanto como la autoridad diegética que supone el mentor como la autoridad supradiegética que supone la voz autorial. Los componentes fantásticos que deliberadamente descubren el pacto ficcional propuesto, debilitan la autoridad del mensaje.

La individualidad de Pippa se encuentra señalada en el mismo título de la obra: *Pippa Mediaslargas* que contribuye a destacarla como personaje protagónico desde el comienzo, un papel protagónico que se irá confirmando a partir de todas las estrategias ya señaladas. Su individualidad es subrayada por aquellos espacios de soledad que el discurso narrativo le permite transitar, siendo recogidos de manera habitual. Ella misma habita la soledad más absoluta y cumple ese rasgo de orfandad tan estrechamente vinculado a las heroínas del cuento maravilloso y la novela de autoformación, un rasgo con el que la voz narradora enfatiza, precisamente, la soledad. Escenario, por otro lado, indispensable en la partida del héroe, en su búsqueda individual de autodescubrimiento y autoconciencia, y que la voz narradora desdramatiza de inmediato, en clave de humor, apelando a las ventajas que supone recorrer en libertad el camino y buscando en la descripción de esas ventajas, desde un humor absurdo o una lógica infantil, la identificación y complicidad con el intérprete.

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

Podría entenderse que la adquisición de su conciencia viene determinada tanto por la anagnórisis analizada como la relación íntima que esta refleja con la capacidad de adaptación de su lógica “extraordinaria” a una lógica de carácter “realista” o como reflexionábamos anteriormente, la adaptación del mundo de los objetos internos a los externos. La individualidad de este personaje es manifiesta, sin embargo, la necesidad de que esta individualidad sea reconocida por el colectivo para alcanzar la transcendencia también es relevante.

En el caso de Pippa no aparece una angustia explícita en referencia a una confrontación yo/mundo en lo que a su limitación de género respecta. Su confrontación yo/mundo, y como ya hemos ido analizando a lo largo de esta investigación, se encontraría en su necesidad de integrar el mundo de los objetos internos al mundo de los objetos externos con lo que ello implica de adaptación de la individualidad de Pippa a su colectivo, comunicación y reconocimiento en el mismo.

Pippa Mediaslargas es una obra en la que existe una inclinación por reflejar un universo ficcional “realista” y contemporáneo regido por leyes convencionales que se tienden a identificar como inalterables para la estabilidad del orden convencional. Tommy y Annika son dos héroes “normalizados” desde un sentido convencionalmente establecido, modélicos y obedientes a la lógica de esa realidad ideal.

Junto a la casita de Pippa había otro huerto y otra casa. En ésta vivían un padre, una madre y dos hijos muy guapos, niño y niña. El niño se llamaba Tommy y la niña Annika. Además de guapos, eran buenos, educados y obedientes. Tommy no se mordía nunca las uñas y siempre hacía lo que su madre le ordenaba. Annika no se enfadaba nunca cuando no podía salirse con la suya, y llevaba siempre vestiditos de algodón muy limpios y bien planchados. (Lindgren, 1994: 9-10)

Pippa irrumpe en ese mundo de realidad ideal, introduciendo en él componentes fantásticos y de lógica absurda en el que los cimientos de una realidad, que parecía inalterable, se tambalea. El mundo realista al que pertenecen Tommy y Annika, y con el que el lector se identifica, entra en fricción con el mundo de componentes fantásticos al que pertenece Pippa, generando el extrañamiento en el lector, induciéndole a la duda sobre la solidez de las normas establecidas y produciéndose una simbiosis entre las fronteras que delimitan los dos mundos, extensibles a los héroes ficcionales, al propio lector y a la voz narradora heterodiegética (en su tendencia por la utilización del humor absurdo y la irrelevancia del carácter ficticio o verdadero de los acontecimientos).

Sin embargo, y aunque ciertamente de manera tangencial, en ese mundo de carácter “realista” se proyecta tanto en Annika como en Tommy, lo estamos analizando, el imaginario de unos niños o ciudadanos ideales en los que podría percibirse un riesgo en los límites que esa idealidad establece con respecto a los géneros.

Pippa, ya lo hemos mencionado, posee una fuerza y agilidad sobrenatural, nunca llora, es capaz de trepar “con movimientos muy parecidos a los de un mono” (Lindgren, 1994: 33), capaz de montar a caballo y remar, capaz de vencer al hombre más fuerte del mundo. “–Si él es el hombre más fuerte –replicó Pippa–, yo soy la niña más fuerte. No olvides ese detalle.” (Lindgren, 1994: 80) Esta afirmación de Pippa, nos lleva a la clave con la que esta obra se rebela de forma subversiva a los límites establecidos en la confrontación de géneros. En *Pippa Mediaslargas* se difuminan ignorando el género masculino como unidad de medida, no olvidemos que Pippa es un ser ajeno a las convenciones sociales. El punto vulnerable de Annika es un miedo que la paraliza y la obstaculiza a superarse. El miedo es un sentimiento innato a la naturaleza humana, como ya reflexionábamos en capítulos anteriores, pero existen peligros reales y peligros imaginados; miedos innatos y miedos adquiridos. El ser humano es un animal extremadamente simbólico capaz de llegar a tener miedo al miedo fantaseando sobre las perniciosas consecuencias de una situación. Y aunque el miedo es una emoción individual tiene un componente contagioso es decir, social. “El contagio del temor nos permite hablar de *miedos familiares*, que aquejan a una familia, y de *miedos sociales*, que acometen a una sociedad en algún momento de la historia.” (Marina, 2007: 21) En el caso de Tommy y Annika existe un miedo en el que el discurso narrativo parece indicar como heredado. “En el huerto de Tommy y Annika, por desgracia, no se podía trepar por los árboles, pues la madre tenía mucho miedo de que se cayeran y se hiciesen daño.” (Lindgren, 1994: 53) El miedo que Annika siente ante situaciones nuevas y que ella asocia al peligro, se disuelve gracias al ejemplo de Tommy y, muy especialmente, a la ayuda de Pippa como maestra iniciática. Como el momento en que teme montar a caballo: “Annika tenía miedo al principio y no quería montar, pero, al ver lo mucho que se divertían Pippa y Tommy, pidió a su amiga que la levantara y la sentase con ellos.” (Lindgren, 1994: 36) Ni la voz narradora heterodiegética ni la intradiegética de Pippa parecen asociar las dificultades de Annika con su género, se limitan a considerarlo el punto más vulnerable de Annika y Pippa, simplemente, acompaña a su amiga y la ayuda a superar las dificultades que encuentra en su viaje de aventuras. De hecho, sólo un lector familiarizado en prejuicios de género, podría advertir el mensaje implícito.

–Annika –oyó que le decía la voz de Tommy–, no puedes imaginarte lo maravilloso que es esto. Créeme y entra tú también. No hay ningún peligro, teniendo la escalera para subir. Si entras, tu único deseo será volver a entrar.

–¿Estás seguro?

–Completamente seguro– respondió Tommy.

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

Sobre el miedo al miedo quizá no haya un ejemplo más esclarecedor que el miedo a los fantasmas. En el último capítulo “Pippa celebra su cumpleaños”, lo hemos analizado, la heroína dirige a sus amigos para enfrentarse a esos miedos subiendo al desván de su casa, que es donde habitan los fantasmas. Tanto Tommy como Annika sienten miedo, pero él “no quería demostrarlo” y además “estaba deseando ver un espíritu” (Lindgren, 1994: 122). Finalmente, el ejemplo de valentía mostrado por Pippa y Tommy convence a Annika para superar su temor, subir con sus amigos al desván y enfrentarse a sus fantasmas. Para Freud, la pululación de espíritus humanos en el mundo vendría vinculada a lo siniestro cuando aparece el componente de angustia. La ciencia todavía no ha logrado verificar concluyentemente la mortalidad o inmortalidad humana y “nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad.” (Freud, 1974: 2498) Es por esta razón, siguiendo argumentaciones freudianas, que “el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque.” (Freud, 1974: 2498) Teniendo en cuenta, que para Freud, lo siniestro se percibe cuando los límites entre fantasía y realidad se desvanecen, no pasa desapercibida la activación simbólica, la imagen onírica que produce el espacio del desván, un espacio de carácter naturalmente ascendente, oscuro (como rasgo propio de los espacios relacionados con las fantasías intrauterias) y que, en la obra *Pippa Mediaslargas*, la voz narradora heterodiegética parece dotarle de una siniestra vida a través de la emisión de sonidos inidentificables. “En él la oscuridad era casi absoluta: sólo se veía una estrecha franja de luz lunar en el suelo. Se oían suspiros en todos los rincones. El viento penetraba por las rendijas.” (Lindgren, 1994: 124)

Un miedo, lo estamos analizando, que parece proceder de una regresión a nuestra memoria primitiva y ha habido algún tipo de autoridad que lo ha utilizado a lo largo de la historia humana para custodiar ciertas normas sociales de carácter moral, ciertos

límites con todo su componente de herencia colectiva y superstición. “El miedo a fantasmas, espíritus del más allá, poderes ocultos despierta miedos ancestrales. Toda aceptación de poderes ocultos es un mecanismo de inducción al miedo.” (Marina, 2007: 58)

Con respecto al despertar sexual de Pippa, salvo ciertos espacios en relación con las “fantasías intrauterinas”, no encontramos claves significativas por parte del discurso narrativo.

Con respecto a la llamada a la aventura, en el caso de Pippa, lo hemos analizado, se encontraría un condicionamiento por parte de fuerzas naturales ajenas al control humano en combinación con la voluntad propia de la niña protagonista de reencuentro con el padre.

En *Pippa Mediaslargas* la orfandad es explícita y salvo esos orígenes míticos vinculados a sus padres: su madre es un ángel y su padre el Rey de los Caníbales, no se ofrece mayor información sobre su familia con lo cual, el espejo de las tres generaciones en absoluto se encuentra reflejado en esta obra.

Con respecto al concepto de reconciliación con el padre, ya lo hemos expuesto anteriormente, se trataría de un concepto altamente reflejado en esta obra como necesidad o energía impulsora a la aventura de Pippa. Sin embargo, y coherente con un texto que evita reflejar explícitamente impulsos eróticos, del mismo modo que en *Los Cinco*, no se encuentran claves textuales que indiquen asociaciones entre este concepto y el de los amantes separados, a diferencia de las obras analizadas tendentes a la novela lírica de autoformación.

Con respecto a los ayudantes-agresores femeninos o masculinos tampoco existen claves significativas vinculadas a su género, aunque son varios los personajes que podrían encuadrarse como ayudantes-agresores bajo una perspectiva similar a la de *Alicia en el País de las Maravillas*: la policía que pretende hacer ingresar a Pippa en un hogar infantil, la maestra que representa la autoridad educativa, la madre de Tommy y Annika y sus amigas asistentes a una reunión de té; todos ellos serían actantes agresores bajo la perspectiva de seres autóctonos de ese mundo “realista” que arrojan una lógica convencional en la construcción de sentidos, una lógica que choca con la

“extraordinaria” de la niña protagonista y que obstaculiza el reencuentro con el significado, al mismo que tiempo que, como ayudantes, la impulsan tanto a ella como al lector implícito a una reevaluación del sentido convencional de la realidad circundante.

En *Pippa Mediaslargas* el concepto de “ser huidizo” se proyecta significativamente en la misma heroína. Todos los personajes que conforman el discurso narrativo se encuentran “normalizados” desde una perspectiva convencional a excepción de la niña protagonista, su procedencia es mítica y, como el mismo relato mítico, incierta y ambivalente entre la realidad y la ficción.

Recordamos la especial resistencia que muestra la psique de Pippa para ser penetrada por la omnisciencia de la voz narradora heterodiegética, incapaz de confirmar o desmentir las extraordinarias historias que la heroína cuenta ni tampoco las singulares aserciones que aparecen a lo largo de la obra y también recordamos que, incluso Tommy y Annika son incapaces de discernir si las aventuras “extraordinarias” que viven junto a Pippa son “reales” o “ficciones”: “—¡Cualquiera sabe! Tratándose de Pippa, no puede estar uno seguro de nada!”

Tampoco olvidamos ese inicio de la obra ya citado en el que, como si de una Matrioska se tratara, dentro de la pequeña ciudad encontramos un huerto, y dentro del huerto una casita, y dentro de la casita a Pippa, envolviendo el discurso narrativo a la niña protagonista, y ya desde el comienzo, en un misterio que la conforma como un personaje oculto por descubrir.

Por último hay que señalar que la llamada a la aventura, en el caso de Tommy y Annika, parece invocada por el anhelo propio de salir de una realidad rutinaria y su deseo es formulado, de manera explícita, por la voz narradora heterodiegética a través del estilo indirecto:

Precisamente, en el momento en que se preguntaban qué podrían hacer, y si les sucedería algo especial aquel día o, por el contrario, sería uno de esos días en que todo resultaba aburrido, precisamente en ese instante, se abrió la puerta de “Villegulla” y apareció una niña, la más extraña que Annika y Tommy habían visto en su vida. (Lindgren, 1994: 10)

Un discurso narrativo que induce a la sensación de que Pippa, por invocación, aparece en sus vidas haciéndose realidad y ejerciendo sobre ellos un poder de atracción,

convirtiéndose en una guía que incorpora a un universo realista componentes fantásticos, ambiguos, emocionantes y transformadores. De alguna manera es como si ellos, Tommy y Annika, hubieran escogido a su mentor. Pippa es una mentora de alta autoridad por las ya mencionadas características semi-divinas, una mentora que lega a sus neófitos su experiencia personal, su memoria reflejada a partir de relatos metadieéticos, una mentora que regala a sus discípulos objetos personales, pertenecientes a un pasado de características mágicas y, por tanto, de cierta relación protectora como ocurre en el cuento maravilloso.

Como ser huidizo, será Pippa la portadora de ese conocimiento anterior a la cultura y a la civilización relacionado con lo mítico o lo sagrado que Tommy, Annika y el propio lector implícito deberán descubrir, ella los abrirá hacia una pluralidad de perspectivas y a una reevaluación de los significados convencionales, ayudándoles a integrar el mundo de los objetos internos al mundo de los objetos externos. Es por todas estas estrategias utilizadas por el discurso narrativo como Pippa cumple un papel ambivalente entre heroína-ayudante y es el personaje protagónico destacado, al mismo tiempo que la ayudante de mayor autoridad.

Sin embargo en la figura paterna, también podríamos encontrar indicios de una figura masculina “real” e “imaginada” en la que se proyecta a ese ser huidizo por ser él también una figura de relevante importancia tanto en esos orígenes inciertos de Pippa como impulsor de la aventura de la niña protagonista. Las prolepsis iniciales lo sitúan como víctima de una tormenta que superó la muerte convirtiéndose en el Rey de los Caníbales, prolepsis inicial que se reiterará a lo largo de toda la obra en autorreferencia textual, pero cuya confirmación quedará suspensa originando una seria duda acerca de la veracidad de este hecho y de la verdadera naturaleza de esta figura masculina. Este ser huidizo, altamente vinculado al origen extraordinario de Pippa por su relación biológica, parecería subrayar la necesidad de Pippa de adecuar el mundo de los objetos internos al mundo de los objetos externos.

Esther y su mundo

Esther y su mundo es un cómic formado por una serie de historietas cuya primera entrega se editó en 1971 en la revista británica *Princess Tina* creada por el también británico Philip Douglas como guionista y la dibujante española Purita Campos. A partir de esta fecha y hasta la actualidad sus traducciones y reediciones han sido constantes.

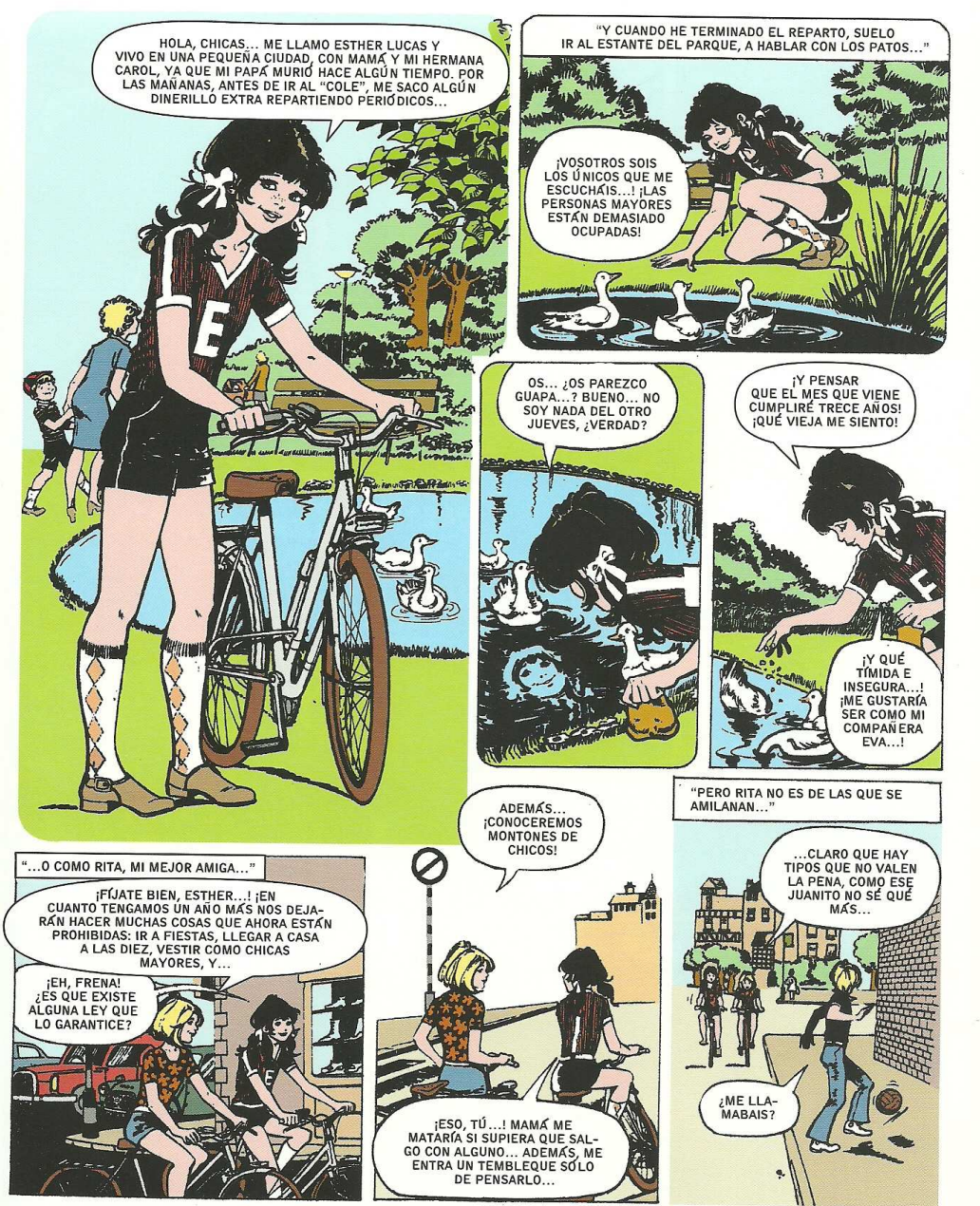
Es una característica del cómic, y por tanto también de esta obra, la complementariedad entre lenguaje escrito e icónico en la construcción del discurso narrativo, sin embargo en este estudio, nuestra atención al lenguaje visual será escasa y tan solo en relación a los puntos que nos interesan destacar de nuestra investigación, dado que un análisis más exhaustivo de este lenguaje nos alejaría de las categorías de análisis establecidas para esta tesis.

1 *La memoria*



En esta obra no se aprecia una importancia significativa de la anagnórisis de la heroína y, sin embargo, la memoria se torna de relevante importancia, dándose la circunstancia de que la voz narradora de este texto es la voz homodiegética de Esther, la niña protagonista que nos narra fragmentos autobiográficos de un pasado que comienza en su décimo tercer cumpleaños. Propio del discurso autobiográfico, en esta obra también existe una escisión de voces entre narrador y protagonista, y aunque la focalización habitual sea en la niña protagonista que se encuentra en viaje reflejada, frecuentemente, por los diálogos o monólogos de un lenguaje visual que los recoge en bocadillo y de una voz narradora que utiliza un tiempo presente, generando la ilusión de que el lector se encuentra en el momento de la acción; también advertimos la dicotomía de voces y la focalización interior en la niña protagonista que ya ha recorrido el viaje a través de un lenguaje visual que utiliza el recurso del cartucho, espacio rectangular o cuadrado posicionado en la parte superior de la viñeta y una voz narradora

que utiliza un tiempo pasado y la inserción de adverbios temporales, descubriendo la analepsis, el acto de retrospectión que supone este relato, en ocasiones acompañado de una falta de madurez en la perspectiva del momento, como en la imagen que aportamos: “En aquellos momentos, ignoraba que, una semana más tarde, le tocaría sufrir a Carol.” (Douglas y Campos, 2009: 34)

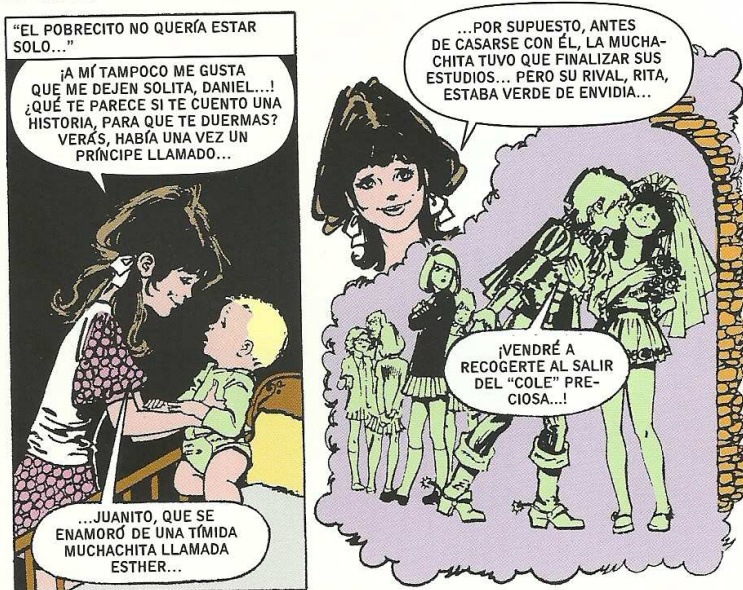


(Douglas y Campos, 2009: 9)

En todo caso, y aunque esta escisión se torne presente a lo largo de toda la obra a través de la estrategia mencionada, el lector implícito no dispone de información suficiente para determinar el periodo de tiempo que distancia a la voz narradora homodiegética en focalización en la niña protagonista en viaje de la voz narradora homodiegética en focalización en la niña protagonista que ya ha recorrido el viaje y, en todo caso, la obra se abre en una unidad de voces que podemos comprobar en las imágenes recogidas en la página anterior, observando en la primera viñeta, una voz narradora homodiegética en focalización interior en la niña protagonista en viaje cuya presentación de sí misma apela directamente a un lector implícito femenino: “Hola, chicas”; uso verbal del presente y el lenguaje visual del bocadillo. En algunas de las siguientes viñetas advertimos la inserción del cartucho y, en este ejemplo concreto y de manera excepcional, manteniendo todavía la unidad entre protagonista y narradora a través de ese uso común del presente que se escindirá con posterioridad a esta presentación: “Y cuando he terminado el reparto, suelo ir al estante del parque, a hablar con los patos”. Ofreciéndonos el discurso narrativo la ilusión de fusión de voces entre narradora-protagonista, voz contemporánea al lector y que relata en el momento de la acción, una ilusión inicial que prevalece a lo largo de la obra y que, incluso, ya escindidas las voces, persiste la sensación de brecha mínima, es decir, la voz narradora se mantiene muy próxima a la voz protagonista y ese pasado desde el que relata parece tratarse de un pasado cercano. Por otro lado, y en esta presentación, ya se señalan los motivos de confrontación yo/mundo de esta heroína que se tornarán obsesiva autorreferencia textual a lo largo de toda la obra, el deseo de ser considerada una adulta, su preocupación por la estética, su baja autoestima reflejada en un concepto sobre sí misma que la lleva a considerarse fea, subrayada por la analogía implícita que se establece entre esta protagonista y la referencia intertextual al cuento del *Patito Feo*, analogía que se tornará referente intertextual explícito en otras ocasiones: “¡Soy el patito feo de mi familia, no cabe duda!” (Douglas y Campos, 2009: 78); una timidez que le dificulta relacionarse, muy especialmente, con el género masculino, a diferencia de Rita: “En realidad, yo envidiaba secretamente a Rita. Nunca se avergüenza de charlar con los chicos.” (Douglas y Campos, 2009: 87); amiga y rival de la cual envidia Esther la atracción que ejerce sobre el género opuesto: “Rita es mi mejor amiga, pero a veces la odio. ¡Es capaz de atraer a los chicos hasta sin estar delante!” (Douglas y Campos, 2009: 78). Y es que

la confrontación yo/mundo principal de esta heroína será la necesidad que requiere de atención por parte de Juanito, personaje que ya es presentado por esa apertura inicial de obra ejemplificada, un chico al que ella desea tener acceso, pero que sin embargo y como él mismo manifiesta a partir del estilo directo y el significado directo de la palabra, no tiene intención de “echarse novia” porque sus objetivos y prioridades se encuentran relacionadas con el fútbol como carrera profesional: “no me interesa echarme novia por ahora... ¡mi mayor ilusión es fichar por un equipo de primera división!” (Douglas y Campos, 2009: 64); una obsesiva autorreferencia textual, la dependencia erótica, de cierto grado masoquista por esa imposibilidad de unión que le genera inquietud a Esther, que remite a los amantes separados y convierte a Juanito en el amor platónico de la niña protagonista y en su máximo objeto de deseo. Una dependencia erótica subrayada por el hecho de que no sólo es un rasgo característico de la confrontación yo/mundo individual de Esther sino común a la mayoría de los personajes femeninos relevantes que conforman esta obra y como así lo manifiesta la constante preocupación de su amiga Rita por los chicos en una diálogo que esta mantiene con Esther: “¿Es que sólo vamos a saber hablar de chicos?” –le pregunta la niña protagonista a su amiga. “¿Y de qué quieres hablar? ¿Del tiempo?” (Douglas y Campos, 2009: 13) –le contesta Rita en una frivolidad irónica. Su hermana Carol también sufre de esta dependencia, cambiando habitualmente de novio y manteniendo relaciones tortuosas de acercamiento y alejamiento con los mismos, de hecho, el discurso narrativo, cediéndole la palabra a este personaje, lo expresa de manera explícita y a través del significado directo de la palabra, confirmándose que el mayor deseo de Carol reside en encontrar un novio nuevo: “Mi nueva resolución para el año nuevo será tener ¡novio nuevo!” (Douglas y Campos, 2009: 55). Los impulsos eróticos de la madre de Esther tampoco son omitidos por el discurso narrativo, así como el concepto de los amantes separados y las dificultades de unión entre ambos provocadas, de manera relevante, por la actitud de Esther. En la presentación ya ejemplificada, en la descripción que la niña protagonista realiza sobre sí misma advertimos la importancia que le concede a su orfandad paterna: “mi papá murió hace ya algún tiempo”. Cathy, la madre de la niña protagonista, después de la muerte del padre de Esther vuelve a enamorarse de otro hombre, el tío Ted y la niña protagonista se resiste a esta unión en autorreferencia textual porque como ella misma expresa a través del significado de la

palabra: “¡No podría soportar que ocupase el puesto de mi padre!” (Douglas y Campos, 2009: 22). Advertimos, en esta enunciación, una incapacidad por parte de la niña protagonista de aceptar la muerte de su padre o la separación definitiva en una necesidad de concepto de reconciliación con el padre, aunque en el caso que nos ocupa, de carácter imposible y, por tanto, de naturaleza nuevamente platónica; así como una erotización del concepto a través no solo de la figura materna, sino también de la “fidelidad”, en el sentido erótico, que le exige a su madre, apreciándose un cierto reflejo de posibles conflictos edípicos por resolver.



Al margen de esta presentación citada en la que ya se apuntan los conflictos yo/mundo que preocupan a la heroína de esta obra y siguiendo con el análisis referente a la importancia de la memoria, alteración de conciencia o dualidad de identidades de la

protagonista, hay que advertir en este fragmento que ejemplificamos (Douglas y Campos, 2009: 28) en el que Esther “sueña despierta”, contándole un cuento al bebé que cuida, y relatándose a sí misma en ese cuento, liberando sus deseos más íntimos y desdoblándose entre voz narradora y voz protagonista en referencia metaficcional, así como esa dualidad entre la Esther que sueña despierta y la Esther soñada por ella misma y que el discurso narrativo apoya a través de un lenguaje visual en el que dentro de una misma imagen encontramos, jugando con la ilusión de profundidad, a la Esther relatada en un primer plano y a la Esther que relata en un segundo plano.

En el contenido de este breve relato metadieético encontramos, una vez más, esa constante autorreferencia textual acerca de la necesidad de atención de la heroína por parte de Juanito, así como sus objetivos de matrimonio relacionados con una transcendencia que se proyecta en la dependencia de “el otro” desde una perspectiva de

dependencia erótica, el hecho explícito de que antes de casarse con su amor platónico deba “finalizar sus estudios”, en el caso que nos ocupa y por su contenido vacío, solo contribuye a subrayar esa transcendencia de la heroína vinculada a la dependencia erótica, siendo que el discurso narrativo no especifica el nivel o naturaleza de esos “estudios” ni la utilidad o el uso que se les dará en un futuro, la auto-exigencia de “terminar los estudios” parece provenir de un ideal social más que de una motivación propia, a diferencia de Juanito, que como ya hemos ejemplificado, su transcendencia radica en convertir su pasión por el fútbol en carrera profesional.

Esta disociación de identidades también es apreciable en esos juegos compartidos entre Rita y Esther en los que la primera insta a la segunda a hacer “como si”. En el caso que nos ocupa no se trata de esa inserción intertextual que hace referencia al género del teatro y que ya hemos observado en otras obras analizadas como es el caso de *Mujercitas*; la herencia cultural y la brecha entre los personajes “ficticiales” y los personajes “reales” es mucho menor en el caso de *Esther y su mundo* dado que no se trata tanto de la representación de obras teatrales como de la teatralidad implícita dentro del juego simbólico libre innato en el ser humano: sin guión previo, ni público, ni espacios diferenciados, ni director escénico o importancia del resultado. La disociación, por tanto, entre el personaje “ficcional” y el personaje “real” resulta mucho menor que en el teatro, tratándose de un regreso a esa teatralidad primigenia e innata en el ser humano, cuya identificación por parte del lector implícito también se dará, por tanto, de manera más directa, dado que todo adolescente, en algún momento de su vida y aunque no haya asistido al teatro o representado una función teatral, tiene experiencias en el juego simbólico libre, haciendo “como si”. A través de este juego, y de manera universal, el niño se relaciona con su entorno, aprende a dar sentido a la realidad que le circunda y se ejercita en los roles que su sociedad determinada ha convencionalizado. En el primer juego simbólico representado por estas dos amigas, Rita invita a Esther a fingir que son ricas y a entrar en los almacenes donde trabaja Carol, probándose trajes y mirando bisutería como si realmente pudieran comprarla: “¡Fingiremos que salvamos la vida de David Cassidy y que, en premio, nos dio un montón de dinero...!” (Douglas y Campos, 2009: 14). En el ejemplo citado observamos la inserción intertextual a un ídolo entre los adolescentes de la década de los 70: David Cassidy, cantante y actor

americano, aunque probablemente el lector implícito al que nos referimos en esta investigación no sea capaz de realizar la asociación.

En el segundo juego simbólico que representan estas dos amigas y para “dejar atrás esta monótona vida” (Douglas y Campos, 2009: 86), Rita insta esta vez a Esther a ponerse unas gafas de sol y hacerles creer a dos chicos que son extranjeras y se encuentran filialmente relacionadas con un millonario propietario de una boutique. Este “peligroso juego” (Douglas y Campos, 2009: 87), como Esther lo define, el juego simbólico, a través del cual construimos una identidad diferente a la inmediata mediante la imaginación, no solo se da por el significado directo de la palabra, sino también a partir de las consecuencias negativas que supone mentir o imaginarse “otro”. En el primer juego simbólico, el detective de los almacenes confunde la identidad de Esther con una ladrona y, en el segundo, ambas amigas terminarán incomunicadas en el cobertizo de un campo de golf, y encerradas por los chicos a los que han engañado, que esperan recibir un rescate económico por sus rehenes. Y, sin embargo, el riesgo de este juego se desdramatiza a través de la resolución feliz y, muy especialmente, la frivolidad: En el primero de los casos la verdadera identidad de Esther es confirmada por Carol, dependiente de los almacenes y que se encontraba trabajando allí en ese momento; en el segundo de los casos, ambas amigas logran escapar sin excesivas complicaciones. Y, en todo caso, ese supuesto peligro por el que transitan tanto Rita como Esther, no llega a capas profundas, no existe transcendencia por parte de las heroínas ni apreciable transformación o despertar significativo a la conciencia, un falso umbral iniciático y, si no falso, al menos sí vacío, dado que no implica un desplazamiento psíquico. La frivolidad se encuentra subrayada a partir de la adopción sin crítica del ideal social que el juego simbólico de estas adolescentes refleja, experimentando ambas el rol, en autorreferencia textual, de mujeres ricas. Sobre la motivación personal que las lleva a encontrar en este “estado de riqueza” la transcendencia, así como el camino individual a través del cual conquistarán ese estado, se omite, a diferencia de otros textos ya analizados como el de *Mujercitas*. En *Esther y su mundo*, podríamos encontrar una relación, aunque de carácter estrictamente externo y hasta cierto punto subliminal, entre ese “estado de riqueza” y el acceso a complementos, trajes y bisutería, que les permitiría a estos personajes la exhibición de ornamentos facilitadores del encuentro de pareja, hallándonos una vez más, ante la obsesión de varios de los personajes femeninos que

conforman este universo ficcional: la dependencia erótica. En todo caso, y a diferencia de *Mujercitas*, en el texto de *Esther y su mundo* no encontramos la relación indisoluble entre la triada iniciación sexual-matrimonio-patrimonio como modo de subsistencia o supervivencia para la mujer, aunque sin desvincularse del todo, hallamos el comportamiento de mujeres obsesionadas por atraer a hombres como modo de transcendencia, proyectado en la dependencia erótica, así como el ideal de belleza dentro de sistemas capitalistas, asociado al valor económico de los ornamentos que la mujer exhibe, pudiendo por tanto la mujer con poder adquisitivo, comprar una belleza facilitadora del encuentro de pareja; un ideal de belleza que estos personajes absorben y que en ningún caso se evalúa, a diferencia de *Mujercitas*. A la resolución feliz y carácter frívolo de la experiencia supuestamente iniciática, añadiremos como desdramatización de ese “juego peligroso”, el significado directo tanto de la palabra como el de la imagen, que contribuyen a guiar al lector hacia el significado unívoco, así como un ritmo frenético en la acción, que le obstaculiza al lector habitar espacios de soledad o riesgo por tiempo prolongado y realizar una experiencia lectora de carácter digresivo.

Existe, sin embargo, una tímida excepción a este respecto en el episodio en el que Esther descubre a Juanito y Rita patinando juntos, el impacto de esta visión activa en ella los celos y la alteración de su conciencia se encuentra subrayada por el accidente que sufre mientras mantiene una discusión sobre este tema con su amiga, impidiéndole esta alteración percibir su realidad más inmediata y siendo atropellada por un coche. El discurso narrativo subraya la importancia de este hecho, y la pérdida de conciencia de Esther en el accidente, con la interrupción de la habitual voz narradora homodiegética de la protagonista que es sustituida por la voz narradora homodiegética en focalización interior en Rita, convirtiendo a este personaje en instancia narrativa.

Esta estrategia discursiva, la ausencia excepcional y absoluta de Esther tanto como narradora como protagonista, esa “forma” de silencio construida a partir de este recurso, genera la sensación en el lector implícito de conmoción relevante, de transformación que alcanza incluso a un discurso narrativo que interrumpe su usual modo de comunicación con el lector, sustituyendo la voz narradora homodiegética de Esther por la de Rita.



(Douglas y Campos, 2009: 61)

En cierto modo, al lector implícito se le separa de su habitual guía, abandonándolo en el mundo ficcional que hasta entonces recorría junto a Esther, esta sensación de confusión se encuentra subrayada por una nueva voz narradora homodiegética en focalización interior en Rita que reconoce no ser capaz de ofrecerle información suficiente al lector sobre las consecuencias del accidente de Esther: “¡Dios mío! ¿Qué le sucederá?”. El discurso narrativo muestra su voluntad, a través de este recurso, de generar inquietud e intriga en el lector, mostrándole a una protagonista en estado inconsciente, una transformación de conciencia con riesgo real de muerte y cuya resolución dilata el discurso narrativo, ralentizando la aparición de Esther que, definitivamente, se produce.

En la viñeta que presentamos a continuación observamos, efectivamente, el peligro transitado por Esther y la transformación física sufrida a través de esas vendas que muestra la imagen y que cubren su cabeza, así como un texto que incide en la conmoción, la pérdida de memoria y fluctuación de conciencia: “¿Dónde estoy? ¿Qué me ha ocurrido?” (Douglas y Campos, 2009: 63) Este impacto y este viaje iniciático de riesgo real, despierta a Esther a una conciencia en la que se reconcilia con su padrastro



tras descubrir que ha sido Ted el que la ha estado velando durante toda la noche:

“Y por primera vez, sentí que podía decir aquella palabra... ¡Oh... papá!” (Douglas y Campos, 2009: 63). Probablemente esta sea la

única, de todas las aventuras vividas por Esther en esta obra, en la que realmente llegue a apreciarse una transformación de conciencia significativa, subrayándose la importancia del concepto reconciliación con el padre pero, aunque ciertamente la relación mejora, no será una transformación definitiva y, en realidad, el discurso narrativo seguirá reflejando una cierta reticencia por parte de Esther para aceptar a su nuevo padre: “Lo que más me molestaba era que me hubieran reñido por portarme como una niña. ¡Si por lo menos hubiera sido mi verdadero padre...!” (Douglas y Campos, 2009: 90)



Estamos observando cómo los impulsos eróticos son tratados de manera explícita en esta obra y experimentados tanto por parte de la heroína como por otros personajes que conforman el discurso narrativo, con respecto a los impulsos tanáticos, tampoco son omitidos, y los advertimos en esta regresión a un estado anterior a la conciencia que supone el estado de coma de Esther, espacio de riesgo mortal, con posibles consecuencias mortales; así como también advertimos impulsos sádicos experimentados tanto por parte de la heroína como

por otros personajes que conforman esta obra. Citamos como ejemplos significativos el fragmento en el que Doreen, personaje femenino agresor, y que aparece en la viñeta que presentamos (Douglas y Campos, 2009: 63), le pregunta a Esther acerca de la veracidad de los rumores sobre el proyecto de matrimonio entre su madre y un policía, comentando el grupito de amigas de Doreen, con el objetivo de herir a Esther, que el policía: “te hará la vida imposible y espionará todos tus movimientos” (Douglas y Campos, 2009: 63). A través de este comentario, Esther se siente agredida y, por tanto, en peligro o amenaza siendo el impulso de agresión su respuesta ante el temor, como modo de supervivencia, y que podemos apreciar desde el significado directo del texto y la imagen.

En otro fragmento de la obra, y también relacionado con la autorreferencia textual acerca del matrimonio de la madre de Esther y la resistencia de la niña a que este se dé,

Cathy y su hija mantienen una pelea en la que la hija le reprocha a su madre haberse olvidado de su padre, exigiéndole “fidelidad sexual” a su memoria. Esther, en alguna medida, se convierte en la guardiana de una memoria inalterable, sin desvíos, proyectada en una figura antropomórfica masculina, muy similar a la fidelidad monoteísta, mostrándole a su madre, como aparece en la imagen, la fotografía de su padre.



(Douglas y Campos, 2009: 26)

Su madre, ante esta exigencia, se siente acorralada, para Cathy no parece suficiente una transcendencia proyectada en la dependencia erótica platónica y sintiéndose en peligro y como respuesta ante el temor y modo de supervivencia, agrade a su hija, convirtiéndose de este modo para la heroína, y de manera explícita, en una ayudante femenina agresora que, como el discurso narrativo recoge en focalización interior en Cathy y a través del recurso del monólogo interior, dejando escuchar de manera directa sus pensamientos más profundos, se dirá a sí misma: "... pero no se puede vivir tan solo de recuerdos, hija mía... ¿Cómo hacer para que lo comprendas? (Douglas y Campos, 2009: 12). Observándose de este modo que el desvío de la memoria, y en este caso concreto, parece más bien provocado por la actitud de la madre, rebelándose ante las exigencias de Esther que, por otro lado y en alguna medida, pudieran ser exigencias de carácter social vinculado a la fidelidad femenina y subrayándose tanto la autorreferencia textual acerca de la dependencia erótica como de la necesidad de reconciliación con el padre vinculado a una imagen ideal.

Con respecto a los espacios simbólicos que suponen una regresión a espacios vinculados a las “fantasías intrauterinas”, ya hemos observado esa regresión simbólica de Esther hacia un estado anterior a la conciencia, próxima al sueño, estado de letargo o coma; aunque los espacios que la heroína recorre de manera habitual son de naturaleza “realista”, espacios cotidianos y urbanos en los que el lector juvenil contemporánea podrá sentirse reconocido e identificado de manera directa, pero cuyo valor evocador se encuentra debilitado, aunque sí podemos apreciarlos de manera algo más intensa, en el fragmento en el que Esther intenta huir de los almacenes donde trabaja su hermana Carol, perdiéndose en una habitación a oscuras y llena de maniqués.



(Douglas y Campos, 2009: 29)

Observamos en la imagen que todos los maniqués son masculinos y activándose, en alguna medida, esa emoción de lo siniestro que supone, como nos indica Freud, la confusión de lógica primitiva o infantil, y de los primeros años de juego del ser humano en los que “no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados.” (Freud, 1974: 2493)

Y de hecho, Esther incluso llega a hablar con estos maniqués antes de percibir la inermidad de los mismos, convirtiéndose este *regressus ad uterum* en un espacio-inquietante.

O ese otro fragmento en el que Esther, buscando ornamentos con los que decorar el árbol de Navidad, sube al desván, un lugar oscuro y repleto de memoria donde rebuscando en un baúl, percibimos el valor evocador, y es allí donde se produce una regresión próxima a las “fantasías intrauterinas” como espacio-refugio, que la lleva a un *flash-back* de su infancia, cuando todavía vivía con su padre y celebraban juntos las Navidades: “... aquellas maravillosas veladas pasadas con papá...”



(Douglas y Campos, 2009: 53)

En todo caso, esa rapidez en el ritmo narrativo es una de las estrategias a partir de las cuales se debilita la evocación de estos espacios simbólicos, obstaculizándole, tanto a protagonista como a lector, el tiempo para la contemplación o la experiencia lectora digresiva.

En el caso de *Esther y su mundo* los elementos intertextuales relacionados con nuestros primeros ritos iniciáticos de adolescencia vinculados al monomito de Campbell no son especialmente significativos, ciertamente la heroína sale con frecuencia de su mundo conocido y familiar recorriendo una serie de aventuras, sin embargo ya hemos apreciado que ese ingreso a un espacio desconocido y simbólico de transformación asociado a las “fantasías intrauterinas” se encuentra debilitado a favor de espacios de carácter “realista”, del mismo modo que el regreso feliz al hogar asociado a un conocimiento adquirido que infiere en el despertar a la conciencia, se encuentra frivolidado y raramente se aprecian transformaciones de conciencia significativas, siendo más bien Esther un personaje que podríamos definir como plano o estereotipado.

Con respecto a elementos intertextuales vinculados a una herencia directa de la LIJ ya hemos señalado el cuento del *Patito Feo* donde podríamos establecer analogías entre la heroína y el héroe de este cuento de animales.

Apreciamos elementos intertextuales vinculados a la novela de aventuras donde la acción es predominante y adquiere, como hemos advertido, un ritmo narrativo rápido que obstaculiza la digresión reflexiva del lector implícito a favor de la acción exterior de

la heroína, sin embargo y a pesar de que el discurso narrativo no profundice en los procesos psicológicos de la niña protagonista, lo cierto es que la emoción que provoca la acción de la aventura es atendida de manera constante, habitualmente a partir del significado directo de la palabra, aunque también a través de diferentes estrategias que remiten a recursos propios de la novela psicoanalítica o la novela lírica de autoformación.

Uno de estos recursos consiste, lo hemos analizado, en la identificación entre la voz narradora y la de la heroína donde el dominio textual es el de la subjetividad a través de la rememoración autobiográfica y la subjetividad de este yo protagonista, tratándose de un relato autobiográfico que, en todo caso, y como hemos señalado, concede importancia a la aventura exterior del héroe mediante un narrador visual que atiende de manera constante a la misma, sin olvidar reflejar las emociones que provoca la aventura por el narrador textual o la voz narradora homodiegética de Esther que, sin embargo, no llega a detenerse en sus propios procesos psicológicos y manifiesta habitualmente sus emociones a partir de un significado directo de la palabra que obstaculiza la digresión reflexiva del lector implícito.

El discurso interior narrativizado, en ocasiones, se desvía del significado directo de la palabra, mínimamente, a partir de diferentes expresiones idiomáticas que aportan al discurso una cierta lógica absurda que aumentan la subjetividad del discurso y le aportan un cierto distanciamiento humorístico: “¡Sólo quiero hablar con mi hermana, que me ha dejado más plantada que un nabo!” (Douglas y Campos, 2009: 76)

El discurso narrativo también muestra las emociones de Esther a partir del monólogo citado que aparece frecuentemente delimitado dentro del cartucho y entrecomillado, o dentro de un bocadillo en forma de nube, recurso visual habitual en el cómic que refleja los pensamientos de los personajes, como en la viñeta que mostramos en la siguiente página a la izquierda.

Esta sensación de monólogo interior intensifica su grado de subjetividad en aquellas ocasiones en las que el discurso narrativo recoge primeros planos de la voz narradora homodiegética, contribuyendo a mostrar los rasgos expresivos del personaje que acompañan su estado de ánimo y, muy especialmente, acercando visualmente la heroína



(Douglas y Campos, 2009: 77)



(Douglas y Campos, 2009: 81)

al lector y generándose un espacio de intimidad y complicidad subrayado por una voz narradora que apela de manera directa al lector, como en la viñeta que mostramos a la derecha: “imaginaos lo que sentí cuando Carol me dio la noticia.”; o esas exclamaciones de emoción o preguntas retóricas enunciadas por la voz narradora homodiegética que apelan de manera indirecta al lector, acentuándose el tono confesional del discurso y aproximándose a la técnica del escucha o interlocutor entre heroína y lector implícito.



(Douglas y Campos, 2009: 38)

En realidad, las apelaciones directas al lector son muy frecuentes, aportándole ese tono confesional al discurso narrativo que busca la complicidad con un lector implícito específicamente femenino, y que ya encontrábamos en esa presentación inicial que abre el discurso narrativo y ya ejemplificada anteriormente: “Hola, chicas...” En otras ocasiones, esas apelaciones directas al lector también contribuyen a

generar suspense, especialmente relevante al respecto resulta el final del primer capítulo, cuando Esther entra a casa y un narrador visual muestra a su madre lánguidamente tumbada en el sofá, como mostrados en la imagen de la página anterior, en posición dramática, insinuando un conflicto que confirma la voz narradora homodiegética en focalización interior en la niña protagonista de información limitada, próxima al yo testigo, sin ser capaz de ofrecer mayor información al lector que la extraída de la percepción inmediata y en el momento presente de la acción: “¡Aquello era demasiado! ¡También había complicaciones en casa! ¿Qué habría ocurrido?”. Esa posterior apelación directa al lector con la que finaliza este capítulo: “Leed el próximo capítulo y lo sabréis...”, ofrece la sensación de unidad entre la voz narradora homodiegética en focalización interior en la niña protagonista en viaje y la niña protagonista que ya ha recorrido el viaje que insta de manera directa al lector a continuar la lectura, interrumpiendo el relato y omitiendo la información esclarecedora sobre la naturaleza del conflicto, invitando al lector a generar hipótesis y provocando sensación de intriga.

Las emociones del resto de personajes que conforman el discurso narrativo raramente son reflejadas por la voz narradora homodiegética de Esther, ya hemos observado que la focalización habitual de la voz narradora de esta obra es interior en la niña protagonista, con la consecuente dificultad que presenta, acorde con la coherencia textual, para penetrar en la psique del resto de personajes que conforman el universo ficcional y asociándose a esa perspectiva de yo testigo limitada por su percepción sensorial en el momento de la acción.

Sin embargo, esta dificultad que muestra la voz narradora homodiegética de Esther se encuentra compensada por la multitud de diálogos que aparecen en esta obra y, a través de ellos, los personajes que conforman este universo ficcional manifiestan de manera directa sus emociones, con la particularidad derivada del cómic y el lenguaje visual que este discurso restituido supone, apareciendo delimitado dentro de un bocadillo donde el narrador desaparece por completo y las palabras de los personajes llegan al lector de forma directa, sin ningún tipo de introducción, de forma análoga al discurso inmediato del lenguaje escrito ya analizado en las obras objeto de estudio para esta tesis.

Por otro lado, aunque excepcionalmente, esta focalización interior en la niña protagonista puede tornarse focalización interior variable en otros personajes, desde la coherencia discursiva de un narrador visual que, análogamente a la voz narradora heterodiegética de otras obras analizadas en esta investigación, ostenta una omnisciencia capaz de focalización interior variable y penetración en la psique de los personajes que conforman el universo ficcional. Este sería el caso ya analizado en el que la voz narradora homodiegética en focalización interior en Esther varía su focalización interior en Rita, convirtiendo a este personaje en instancia narrativa y, aunque de manera más breve y no tan significativa, extensible a otros personajes como Cathy, que después de mantener una discusión con su hija acerca de la autorreferencia textual sobre su futuro matrimonio con tío Ted, observa desde la ventana cómo Esther sale de casa para encontrarse con su amiga Rita y sus pensamientos son reflejados por el discurso narrativo a partir de la inserción de un bocado en forma de nube que genera la sensación de monólogo interior, como ya hemos ejemplificado anteriormente, recordémoslo: “... pero no se puede vivir tan solo de recuerdos, hija mía... ¿Cómo hacer para que lo comprendas?”

Existe una inserción intertextual referente a diferentes rituales pertenecientes al mundo cristiano como es la preparación del árbol de Navidad, aunque desde una perspectiva desacralizada y en convivencia con otro tipo de rituales más próximos al mundo pagano como es el día de San Valentín y, en ningún caso, el discurso narrativo adopta referentes intertextuales específicos del discurso bíblico.

Inserción intertextual referente al teatro, concretamente a la representación con polichinelas sobre la que volveremos más adelante, así como una cierta aproximación a la comedia de enredo. La comedia de enredo utiliza unas estrategias similares a la comedia de situación, ya analizada en otras obras como *Heidi*, ambas provenientes del género teatral, solo que en la comedia de enredo el contenido romántico cobra especial relevancia y, en el caso que nos ocupa, el distanciamiento humorístico no es explícito, aunque pueda venir provocado por la confusión. En realidad, la confusión sería el objetivo primordial de estos fragmentos, donde se subraya el carácter de una heroína que sufre sus aventuras movida por la accidentalidad o un destino fatal y donde la

autorreferencia textual sobre la necesidad de reconocimiento por parte del género masculino se torna de elevada importancia.

Con respecto a elementos intertextuales extensibles a otras disciplinas artísticas encontramos referencias a la música rock como es el caso de David Cassidy, ya señalado, o la mención a “Los Sweet”, banda de rock británica que comenzó su andadura musical a finales de los años 60; en todo caso es poco probable que el lector juvenil contemplado en nuestro estudio hubiera sido capaz de realizar las asociaciones necesarias para que se dé el juego intertextual; sin embargo resultan altamente significativas las referencias intertextuales al mundo del cine, siendo que, como recurso metaficcional, en uno de los capítulos analizados se recoge el rodaje de una película en la que Carol es la protagonista femenina y en otro fragmento de la obra Esther compara sus propias experiencias con la vivencia de una película: “¡Atiza! ¡Es como una película!” (Douglas y Campos, 2009: 73)

En el caso que nos ocupa, las prolepsis o analepsis no son de relevancia significativa, aunque debemos advertir el carácter retrospectivo que implica esta autobiografía y, por tanto, la analepsis inherente que supone este relato. Con respecto a las autorreferencias textuales, sin embargo, son múltiples y especialmente relevantes las relacionadas con la necesidad, por parte de la heroína, de reconocimiento masculino desde una perspectiva erótica así como su incapacidad para superar la muerte-separación definitiva del padre y su inconformidad con respecto a las segundas nupcias de su madre, subrayándose los conflictos yo/mundo, desde la autorreferencia textual, que deberá transcender esta heroína con respecto al concepto de los amantes separados y el de la reconciliación con el padre.

2 *La palabra y el estilo del discurso narrativo*

En *Esther y su mundo* la palabra adquiere, habitualmente, un significado directo que guía al lector en una experiencia lectora sin desvíos, salvo la mínima excepción de las expresiones idiomáticas ya señaladas; y se utiliza un lenguaje coloquial desde una función más comunicativa que poética que el lector podrá identificar y en el que podrá identificarse sin apenas desplazamiento y que nuevamente dirige hacia el sentido

directo. Una palabra “realista” acorde con el mundo de carácter “realista” que la obra propone, en cierta medida una palabra frívola, pragmática o utilitarista en su función comunicativa y de significado directo que no se permite regresiones hacia un origen mítico ni le permite al lector digresiones profundas o amplios desplazamientos; sin atender, por tanto, a ese concepto de verdad oculto en la palabra o en el discurso narrativo.

A pesar de que *Esther y su mundo* sea una obra que tiende al género autobiográfico y, por tanto, la palabra se conforme en la vía a partir de la cual se produce la retrospectiva, la reevaluación del pasado y el despertar a la conciencia de la heroína, este hecho no cobra la relevancia de otras obras analizadas en este trabajo como sería el caso de *Paulina, Veva y el Mar* o, muy especialmente, *Bella y Oscura*. Podríamos considerar que, en el caso que nos ocupa, esta estrategia le facilita a la obra su tono confesional y esa técnica del escucha o interlocutor entre heroína y lector, sin embargo, el discurso narrativo no llega a dotar a la palabra de una energía transformadora significativa, y a pesar de la característica inherente al género autobiográfico en el que la palabra se conforma en el vehículo a través del cual la heroína se rememora y se relata, no podemos considerar vinculaciones significativas al concepto *Künstlerroman*.

3 *Cesión de la autoridad*

En el caso que nos ocupa, la tendencia de la voz narradora hacia la homodiegeticidad es explícita dado que esta se encuentra en focalización interior en la niña protagonista de la historia, estableciéndose identificaciones entre la voz narradora, el héroe ficcional y el lector implícito con un consecuente debilitamiento de la autoridad y redistribución de jerarquías que esto supone.

Por otro lado, esta voz narradora homodiegética se encuentra escindida entre la voz narradora que ya ha recorrido el viaje y la de la niña protagonista que se encuentra en viaje, oscilando esta voz del yo protagonista al yo testigo en su función de observadora y, por tanto, de información limitada.

Como ya hemos señalado, esta focalización bajo la perspectiva de yo testigo de información limitada a la percepción sensorial en el momento de la acción es una

estrategia que contribuye a generar intriga en el lector y una identificación entre este, la voz narradora y la heroína ficcional, creando la ilusión de diferentes descubrimientos al unísono. Son varios los ejemplos que podríamos citar al respecto y elegimos el fragmento en el que Esther sale a la calle sola y en la noche, en busca de su padrastro que se retrasa en la llegada al hogar de manera inhabitual. En este paseo solitario y nocturno por las calles vacías y oscuras en busca de su padrastro, Esther se sume en una serie de pensamientos inquietantes con respecto a las dificultades en las que podría encontrarse tío Ted: “¿Y si estuviera en dificultades?” (Douglas y Campos, 2009: 76); a esta preocupación se le añade el suspense de unos pasos que siguen a Esther: “Intenté calmarme y convencerme de que solo se trataba de alguien que seguía mi mismo camino, pero ¡qué va! No logré serenarme y cada vez estaba más asustada” (Douglas y Campos, 2009: 77), de forma inmediata descubrimos que la identidad del persecutor es la de un chico que le gusta a Esther, con el que entra a una cafetería a tomar algo y poco tiempo después de estar conversando ambos, y de manera casual, aparece en la misma cafetería su padrastro, resolviéndose felizmente la breve tensión provocada por esta omisión de información por parte de una voz narradora en focalización interior en la niña protagonista en viaje desde una perspectiva de yo testigo de información limitada a la observación y, por tanto, con cesión de autoridad.

Esta perspectiva de información limitada, en ciertas ocasiones se encuentra subrayada por la desacreditación como guía del mundo ficcional que propone, en aquellos fragmentos en los que la voz narradora genera una serie de hipótesis que posteriormente se confirman como falsas. Son varios los ejemplos que podemos citar al respecto, elegimos el fragmento en el que Juanito llega a la casa de Esther con la intención de que esta le haga un favor, antes de escuchar la naturaleza de este favor, ella genera la hipótesis de que le va a pedir salir, motivo por el cual deja al muchacho en la puerta con la excusa de tener que limpiar una alfombra, pero con la promesa de regresar en seguida y atenderlo, sin embargo, Esther sube rápidamente las escaleras hacia su cuarto para acicalarse y cuando baja, Juanito ya se ha ido a casa de Rita para que le ayude con los deberes, siendo este el favor que quería pedirle. (Douglas y Campos, 2009: 46)

Ya hemos observado las constantes apelaciones, tanto explícitas como implícitas, de esta voz narradora homodiegética, alejándose de la omnisciencia, ofreciendo la ilusión

de voz contemporánea al lector al que dirige sus emociones o dudas, ofreciendo al discurso un tono de autobiografía confesional o testimonial y buscando la complicidad de un lector específicamente femenino en una técnica próxima al escucha o interlocutor.

En el caso de *Esther y su mundo* ya hemos apreciado la convivencia de diferentes instancias narrativas, especialmente relevante resulta esa variación de focalización de la voz narradora homodiegética de Esther a la de Rita; aunque también resulta relevante la convivencia de un narrador textual y un narrador visual, adoptando este último una función análoga al narrador heterodiegético omnisciente, capaz de focalización interior variable que se introduce en la psique de los personajes que conforman el universo ficcional, reflejándola a partir del lenguaje visual del bocadillo o bocadillo en forma de nube en una estrategia análoga al monólogo o monólogo interior donde se ofrece la ilusión de desaparición del narrador que es sustituido por el personaje y sus palabras llegan al lector de forma directa en la sensación de reproducción fiel de sus pensamientos íntimos, como ya hemos ejemplificado anteriormente.

Con respecto a la multiplicación de actantes héroes, identificamos a Esther como protagonista, no sólo por la vinculación que se establece a partir del significado directo de la palabra en el título de esta obra, *Esther y su mundo*, sino también por la voz narradora homodiegética que la señala como actante protagónico de la historia, aunque como ya hemos ejemplificado, su habitual focalización en yo testigo, del mismo modo que la convivencia de un narrador visual, atienden a otros personajes como Carol, la madre de Esther o, muy especialmente Rita, con la que comparte varias de sus aventuras así como el discurso narrativo le llega a conceder espacio como instancia narrativa, cediéndole autoridad y protagonismo.

La ambivalencia con respecto al papel heroína-ayudante, resulta ambigua en algunas ocasiones, acompañando a su hermana Carol en ciertos momentos en los que requiere de una “carabina”, como ella misma se define: “¡Lo que pasa es que me estás usando de carabina, nena!” (Douglas y Campos, 2009: 30); aunque la actuación de Esther más destacable como ayudante es la referida a su abuela, por tratarse de una iniciativa personal y la transformación que supone esta ayuda en la conciencia de la anciana, salvándola de la muerte: Francis Lucas, la abuela paterna de Esther, se encuentra en su lecho de muerte y quiere ver a su nieta: “¡La abuelita se está muriendo y quiere verte!”

(Douglas y Campos, 2009: 80), en sus delirios Francis recuerda las actuaciones de los polichinelas que ella y su nieta veían juntas: “Los... polichinelas... ¡Te gustaban tanto! ¡Pero ahora ya no estarán!” (Douglas y Campos, 2009: 82). Esther desea salvar a su abuela de la muerte, como refleja el significado directo de la palabra: “¡Pobre abuelita! ¡Tengo que hacer algo para impedir que muera!” (Douglas y Campos, 2009: 82) y con esta intención sale a la calle en medio de una tormenta y sola, intentando recordar y encontrar el lugar donde actuaban los polichinelas, produciéndose una regresión hacia la memoria compartida entre abuela y nieta, hacia la infancia de esta última, en la que el espacio refleja el estado psicológico de la heroína, generándose una sensación de riesgo que se acentúa por la activación, en alguna medida, de un *regressus ad uterum* vinculado a lo siniestro en ese límite impreciso entre el ser viviente y el objeto inanimado que supone la figura del polichinela. Finalmente, aunque no sin ciertos obstáculos, Esther consigue el retorno al lugar donde se realizaban las representaciones y convence al titiritero de que actúe para su abuela y de este modo, y como el mismo médico que atiende a la anciana diagnóstica a través del significado directo de la palabra, le devuelve a su abuela la ilusión por vivir: “¡Su abuelita se recuperará! Había perdido la ilusión de vivir desde que falleció aquella amiga suya que padecía la misma enfermedad. Pero usted le ha devuelto la esperanza... ¡Y el coraje de luchar!” (Douglas y Campos, 2009: 84).

Con respecto a la multiplicación de ayudantes, encontramos a su amiga Rita, instándola a esos juegos simbólicos ya señalados y recorriendo aventuras juntas en las que se ofrecen ayuda mutua; su hermana Carol en ese episodio ya señalado en el que la confunden con una ladrona y es Carol quien descubre la verdadera identidad de Esther ante el detective de los almacenes donde trabaja; y muy especialmente tío Ted: él es quien convence a la madre de Rita para que la libere de su castigo y le permita asistir al cumpleaños de Esther (Douglas y Campos, 2009: 19-20), el que la vela la noche de ese accidente en el que la niña protagonista cae en coma y el que desvela la verdadera identidad de su hijastra en otro episodio en el que Esther vuelve a ser confundida con una ladrona.

En el caso de *Esther y su mundo* es complicado establecer si existe una limitación derivada de su género. En principio, y de manera “puramente” explícita, a excepción de algunos comentarios aislados como el hecho de que las chicas no sepan chutar: “Las chicas no sabéis chutar” (Douglas y Campos, 2009: 97); o el que le corresponda a los chicos arreglar averías de coches: “¡cualquier otro chico, en tu lugar, hubiera sabido arreglar esta avería” (Douglas y Campos, 2009: 96), lo cierto es que no se da una limitación explícita de la heroína en su transcendencia derivada por su género. Sin embargo, el universo de *Esther y su mundo* es un universo predominante femenino que busca un lector juvenil femenino, como podemos advertir en esas apelaciones directas al lector implícito. Del discurso narrativo se infiere el ideal social de este género, así como preocupaciones propiamente femeninas: las mujeres ansían ser bellas y alcanzar un poder adquisitivo que les permita la compra de artículos que las embellezcan para trascender su confrontación yo/mundo, íntimamente relacionada a un despertar sexual en el que aparece la dependencia del amor erótico sin reevaluación, y siendo común a varios personajes femeninos, como ya hemos señalado anteriormente, a diferencia de otros personajes masculinos como Juanito que no proyectan su transcendencia en “el otro”, sino en iniciativas propias.

Otra de las confrontaciones yo/mundo de Esther proviene de una timidez que le dificulta relacionarse con el género masculino, y aunque esta timidez no sea común a otros personajes femeninos, observamos nuevamente una relación en esta confrontación yo/mundo como obstáculo para alcanzar una transcendencia dependiente del amor erótico que sí parece vinculada exclusivamente a su género.

Una tercera confrontación yo/mundo radica en su incapacidad para aceptar el matrimonio de su madre, lo que manifiesta una dificultad para admitir la muerte de su padre o la separación definitiva de este, llevándonos al concepto de necesidad de reconciliación con el padre erotizada a través de la figura materna y la exigencia de la niña protagonista a su madre de “fidelidad” sexual a su memoria.

Observamos, por tanto, los conceptos de los amantes separados y la necesidad de reconciliación con el padre altamente relevantes en la confrontación yo/mundo de esta

heroína, así como la importancia que se le concede a la aceptación masculina en la transcendencia de las heroína y los personajes femeninos de esta obra.

La necesidad de transcendencia proyectada en la dependencia del amor erótico es tan elevada en la obra que nos ocupa, que el concepto de soltería relativo a la mujer adquiere connotaciones negativas, como refleja explícitamente Esther definiendo despectivamente como “solterona” a Doreen Snyder, un personaje femenino agresor: “Para colmo, tuvo que pasar por allí la indeseable solterona de Doreen Snyder” (Douglas y Campos, 2009: 96); el temor a la soltería, como obstáculo que amenaza a la transcendencia femenina, no solo se encuentra proyectado simbólicamente en esa “figura negativa” que supone Doreen, sino que es manifestado de manera explícita por el significado directo de la palabra en un fragmento de la obra en el que Esther, conversando con Rita, le transmite su inquietud por el estado de soltera: “amigas... ¡y solteronas, al paso que vamos!” (Douglas y Campos, 2009: 64). En *Esther y su mundo*, lo estamos analizando, la soltería es presentada como un estado frustrante o estado “inacabado” para la transcendencia de la heroína a través del significado directo de la palabra y de las fluidas asociaciones que establecemos entre ese actante femenino agresor donde se proyectan los miedos de la heroína, sin embargo no existe mayor profundización al respecto, la amenaza de la soltería parece darse “per se” desde el comienzo de la iniciación sexual y en adolescentes de trece años, a diferencia de *Mujercitas*, en el que el texto refleja los procesos psicológicos de los personajes que les llevan a temer este concepto, asociados a una iniciación sexual vinculada al matrimonio, y la institución del matrimonio como una de las pocas formas de subsistencia económica para la mujer, e incluso y a pesar de esta dificultad, el texto de *Mujercitas* ofrece la posibilidad de la soltería como un “mal menor” a un matrimonio por conveniencia.

En el caso que nos ocupa, el “demiurgo” que llama a las aventuras parece provenir de un destino fatal o como la propia niña protagonista lo define, un “horrible destino”: “Al día siguiente seguía reflexionando sobre mi horrible destino” (Douglas y Campos, 2009: 45); así como la llamada a la aventura también puede venir condicionada por la voluntad de diferentes miembros de su colectividad y raramente por la voluntad propia de la protagonista, conformándose en una heroína de cierto carácter conformista al

estilo de la novela griega, y cuya naturaleza ya señalábamos en el capítulo dedicado a *Veva y el Mar*, donde el héroe sufre las aventuras como un juguete del destino o la accidentalidad y, en cierta medida trivial, como refleja Rodríguez Fontela recogiendo reflexiones de Carlos García Gual: “Son tremendamente triviales, y corren perdidos buscando sólo... la felicidad” (Rodríguez Fontela, 1996: 105). Ese conformismo del héroe novelesco griego parece considerarse un “espejo en que se reconoce la mentalidad ensoñadora y escapista del público lector” (Rodríguez Fontela, 1996: 105) y, por tanto, un reflejo también del tipo del lector implícito que esta obra persigue.

En la obra que nos ocupa no llega a producirse el espejo de las tres generaciones, aunque sí aparecen tanto la figura materna como la figura de la abuela paterna; y ambas, aunque de manera superflua, por el significado directo de la acción o el de la palabra, en ciertas ocasiones podríamos considerar que se constituyen como ayudantes agresoras. Ya hemos analizado la “figura negativa” de la madre o actante agresor en la desobediencia a las exigencias de Esther por mantener fidelidad sexual a la memoria de su difunto esposo, llegando a agredir a la niña protagonista físicamente como una acción provocada por la amenaza que esta exigencia supone para ella, así como ese monólogo interior en el que el texto recoge los procesos psicológicos de la “figura negativa”: “no se puede vivir tan solo de recuerdos”.



El conocimiento que esta ayudante agresora parece transferirle a la heroína, radica en la necesidad de una transcendencia vinculada a la dependencia del amor erótico “real” y no en esa dependencia del amor erótico “platónico” que profesa Esther, intentando alcanzar el concepto de los amantes separados a través de un joven que no le corresponde o la necesidad de reencuentro o reconciliación con un padre muerto. Por otro lado, su abuela parece una ayudante agresora como guardiana de la memoria, normas de comportamiento social y protocolo contra las que Esther parece atentar, aunque por ignorancia, observándose un distanciamiento generacional en el que muy probablemente

(Douglas y Campos, 2009: 91)

el lector juvenil podrá sentirse identificado de manera inmediata: “No irás a salir así a la calle, ¿verdad hija? [...] ¿Quieres bajar un poco el volumen del tocadiscos? ¡Aquí no hay quien pare!” (Douglas y Campos, 2009: 85). Todo ello desde un significado directo de la palabra en el que no llega a profundizarse.

.Por otro lado, ya lo hemos observado, Rita se conformará como una de las ayudantes agresoras más destacables para la niña protagonista, por la amistad que le une a Esther y las aventuras que recorren juntas, aunque por otro lado, será la causante de ese accidente de riesgo mortal para la heroína que la hará caer en un estado de letargo y cuyo despertar a la conciencia la llevará a una transformación perceptible e inhabitual en las aventuras que recorre esta heroína, reconciliándose con el tío Ted, su padrastro. Recordamos que este accidente viene provocado por los celos y la rivalidad que existe entre Rita y Esther en referencia a la necesidad de reconocimiento por el género masculino, y del discurso narrativo parece desprenderse que de este actante ayudante agresor, la niña protagonista deberá adquirir el conocimiento de relacionarse sin timidez con los chicos.

Con respecto al concepto de reconciliación con el padre y separación de los amantes ya hemos justificado a lo largo del análisis de esta obra su elevada importancia, así como la fusión de conceptos.

Tío Ted es un ayudante fundamentalmente positivo, ya lo hemos analizado anteriormente, sin embargo puede vincularse al actante agresor como “usurpador” del puesto de su padre y a través de esta agresión podría reflejarse un cierto conflicto edípico, así como una dependencia erótica o romántica de carácter platónico que la heroína deberá superar para alcanzar la transcendencia.

En esta obra no existen seres huidizos tan destacables como en otros textos analizados para esta investigación, hemos observado que el discurso narrativo se aleja de la magia en una marcada voluntad por reflejar un universo ficcional “realista”, así como parece temer ofrecerle al lector implícito prolongados espacios de inquietud o pérdida de sentido, tendiendo a una palabra y a una imagen que guían desde el significado directo.

De todos modos, el ser huidizo más destacable en *Esther y su mundo* sería Bill Lucas, el difunto padre de Esther, el cual es mencionado desde el inicio de la obra y al que el

texto regresa en constante autorreferencia textual, aunque de él apenas se sabe nada, excepto que murió, y el lenguaje visual dilata su presentación como personaje, así como la permite tan solo en dos viñetas: en la primera de ellas, la hemos señalado anteriormente, enmarcado en una foto que Esther le muestra a su madre en un intento por hacerla sentir culpable de infidelidad sexual a la memoria de su verdadero padre; la segunda viñeta supone un *flash-back*, también señalado, en el que Esther ingresando en el desván y buscando en un baúl objetos con los que decorar el árbol de Navidad recuerda esas Nochebuenas vividas en familia junto a su padre.

CAPÍTULO 4

Tabla I: La memoria (I)

La memoria	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	<i>Mujercitas</i>	<i>Heidi</i>	<i>El mago de Oz</i>	<i>Los Cinco</i>	<i>Paulina</i>	<i>Pippa Mediaslargas</i>	<i>Esther y su mundo</i>	<i>Veva y el Mar</i>	<i>Bella y Oscura</i>	<i>Caperucita en Manhattan</i>
Anagnórisis	----	(X)	X	----	X	X	X	----	X	X	X
Confusión o desdoblamiento de identidad	X	X	X	X	----	X	X	X	X	X	X
Impulsos sádicos de la heroína	X	X	----	X	----	----	X	X	----	(X)	----
Impulsos sádicos proyectados en otros personajes	X	X	X	X	X	----	X	X	----	X	X
Impulsos sádicos proyectados simbólicamente	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Impulsos eróticos de la heroína	----	X	----	----	----	----	----	X	----	X	X
Impulsos eróticos proyectados en otros personajes	(X)	X	----	X	----	X	----	X	X	X	X
Impulsos eróticos proyectados simbólicamente	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

CAPÍTULO 4: ESTUDIO EVOLUTIVO SEGÚN LOS PRESUPUESTOS ESTABLECIDOS

En este capítulo, y tras los datos que arroja nuestra investigación, realizamos un estudio evolutivo de las obras objeto de estudio seleccionadas, según los presupuestos y categorías de análisis establecidas en la introducción de este trabajo y justificadas a lo largo de toda nuestra investigación, así como según los objetivos determinados en nuestro diseño de tesis.

La memoria (I)

Hemos observado la importancia de la memoria, dentro de obras tendentes a la novela lírica de autoformación, como camino fundamental de indagación y vía principal a partir de la cual adquirir una conciencia individual, con respecto tanto al héroe en lo que a aventura ficcional se refiere como al lector en lo que a “aventura” o experiencia lectora significa y donde el regreso al origen, como modo de comprenderlo y dominarlo, retrospección o regresión tanto individual como cultural se torna altamente significativa. Sin embargo, y tras el análisis de los datos mostrados en la tabla I y II, sorprende encontrar este recurso, en principio novedoso, en todas y cada una de las obras analizadas, simplemente se trataría, por tanto, de una estrategia amplificada en el caso de la novela lírica de autoformación.

La anagnórisis, modo regresivo a través del cual la heroína alcanza la conciencia o identidad mediante los secretos descubiertos en la aventura y pertenecientes a su colectividad más inmediata, con lo que esto conlleva de vinculaciones intrínsecas a la adquisición de una conciencia individual en relación a un imaginario colectivo es característica común en las tres obras más contemporáneas objeto de nuestro estudio y tendentes a la novela lírica de autoformación y, sin embargo, tras el análisis de las obras seleccionadas, y como se puede apreciar en la tabla I, observamos esta características como denominador común en ocho de las once obras analizadas: *Mujercitas*, *Heidi*, *Los Cinco*, *Paulina*, *Pippa Mediaslargas*, *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. De estas ocho obras en dos de ellas: *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, las heroínas muestran una voluntad significativa por

alejarse de la siniestra repetición y desviarse de los caminos heredados en un proceso de adquisición de conciencia que subraya la individualidad en detrimento del colectivo. En el caso de *Paulina y Veva y el Mar* encontramos indicios acerca del desvío que estas heroínas muestran, aunque en menor medida, siendo Paulina una niña protagónica que respeta ciertas repeticiones rituales y, más que desviarse de ellas, parece proponerse ampliarlas a un colectivo mayor, abrirlas a la exogamia y hacerlas extensibles a capas sociales sin acceso, en todo caso no pasa desapercibido el desvío a la repetición fatal que supone una adaptación a este nuevo orden, aunque la individualidad de Paulina se torna confusa, viene provocada por un deseo de seguir una memoria sagrada de la que su comunidad más inmediata parece haberse desviado y reside en su propósito de ampliar el colectivo; en el caso de Veva la adquisición de conciencia se encuentra íntimamente relacionada a la aventura común que comparte con su abuela, en detrimento de su individualidad. En *Los Cinco*, el proceso de anagnórisis se produce gracias a la repetición fiel de las acciones realizadas por los antepasados de Jorgina, esas repeticiones que adquieren connotación ritual serán la que lleven a la heroína al descubrimiento de un tesoro que le pertenece por herencia, aunque la oposición paterna y la transgresión a este tipo de autoridad la desvíe de la norma establecida por su colectividad más inmediata, no deja de ser su anagnórisis producto de la reactualización, sin desvíos, de una memoria colectiva, aunque algo más atemporal o primitiva.

El caso más ambiguo es el de *Mujercitas*, lo cierto es que la memoria cultural cumple un papel fundamental en la adquisición de conciencia de estas cuatro niñas que se produce a partir de la iniciación en el arte; Amy y Jo llegan incluso a manifestar su deseo de convertirse en artista y esta última heroína se realizará como escritora profesional durante el transcurso de la obra. El proceso de anagnórisis, por tanto, no pertenece a su ámbito familiar más inmediato, sino que podríamos entender que se trata de una anagnórisis cultural donde la memoria cultural del colectivo forma e influye en la construcción de sus identidades en un viaje rememorativo a través del arte y, por tanto, la ficción. La individualidad, en este aspecto, se encuentra supeditada a la cultura, siendo que el ser humano se considera una construcción cultural y, sin embargo, es también esta memoria, esta ficción en la que se forma el individuo la que le posibilita nuevas perspectivas y diversas maneras de construir realidades más propias, desviándolo de la siniestra repetición. El texto parece animar a una individualidad,

aunque moderada, donde se establezcan pactos que logren adaptar los deseos individuales a las normas colectivas.

En el caso de *Heidi*, el desvío a la memoria que le transfiere su abuelo, vinculada al impulso animal y la individualidad, no viene provocado por voluntad propia sino condicionado por circunstancias externas, aunque llega a producirse, y de este modo la niña protagonista adquirirá un conocimiento conciliador entre su esencia animal y cultural que le transferirá a su abuelo, convirtiéndose en su ayudante y rompiendo, aunque desde una tendencia pasiva, con la amenaza de repetición fatal. El texto, del mismo modo que en *Mujercitas*, parece animar a una individualidad, aunque moderada y, en el caso que nos ocupa, controlada a favor de una colectividad de índole sagrada.

Por otro lado, encontramos relaciones entre Alicia, Heidi y Pippa por el hecho de que la individualidad de estas tres heroínas se encuentra subrayada a través de la misma estrategia: las tres son seres cuya lógica “individual” se enfrenta a la lógica del mundo en el que irrumpen, la primera una niña de características “salvajes” en un universo “civilizado”; la segunda una niña de características “realistas” en un universo “extraordinario” y la tercera una niña de características “extraordinarias” en un universo “realista”; sin embargo, en estas dos últimas, y a diferencia de Heidi, se omite o debilita el condicionamiento afectivo como modo de adquisición de la conciencia. La influencia de la colectividad es altamente relevante en Heidi, y en Pippa, aunque su influencia disminuye notablemente, es mayor que en Alicia, las aventuras que Pippa vive, en ocasiones, son aventuras también comunes a sus amigos Tommy y Annika y en su proceso de anagnórisis, no pasa desapercibido el hecho de que se alcance con el descubrimiento de la camisa de dormir de su padre y que, en un proceso de simbiosis, se le revele su deseo de ser pirata, del mismo modo que lo fue su padre. Sin embargo, la anagnórisis no es producto de una repetición fiel de la memoria colectiva, sino que se encuentra estrechamente vinculada al éxito que supone la adaptación de su mundo interior al exterior en el que, por otra parte, el discurso narrativo parece reflejar la angustia que le provoca a Pippa la inadaptación. En *Alicia en el País de las Maravillas* la anagnórisis se omite, así como cualquier referencia a los lazos afectivos que esta niña protagonista mantiene con su colectividad, no existe en su aventura ningún tipo de condicionamiento en referencia a este aspecto.

En *El mago de Oz*, la anagnórisis, con su proyección simbólica y poder evocador, se desvanece, la necesidad de colectividad no precisa de reevaluación, es una necesidad derivada del significado directo de la palabra, o dicho de otro modo, “per se”. Una búsqueda constante en la aventura de Dorothy que el discurso narrativo subraya a partir de la autorreferencia textual.

En el caso de *Esther y su Mundo*, la anagnórisis de la heroína tampoco aparece como estrategia significativa, aunque sí una cierta memoria familiar proyectada en la figura de su difunto padre a la que la niña protagonista exige fidelidad. Desde esta perspectiva podría entenderse que Esther se convierte en una guardiana sin desvíos, y movida por la afectividad, de la memoria colectiva.

Bajo esta perspectiva, encontramos por tanto, el descubrimiento de una conciencia individual a través de un proceso de anagnórisis mediante el cual a la heroína se le revela el conocimiento oculto que porta su colectividad más inmediata como una característica común a la contemporaneidad literaria de la LIJ dentro de obras tendentes a la novela lírica de autoformación que, en realidad, parece herencia de obras LIJ anteriores que ya muestran este rasgo común. Ese proceso de desocultamiento como modo de acceso a la verdad o a la identidad individual de la heroína, le facilita al discurso narrativo generar intriga en el lector implícito juvenil y una cierta complicidad o identificación con la heroína junto a la cual irá descubriendo una serie de secretos. Por otro lado, el hecho de que esa individualidad de la heroína se conforme a través de un conocimiento oculto que porta su colectividad más inmediata, resulta coherente con teorías que advierten de la importancia e influencia del contexto social en la construcción de conciencia individual y una idea que es atendida de modo relevante por la novela lírica de autoformación perteneciente a LIJ y que, sin embargo, ya se aprecia en obras LIJ anteriores.

Por otro lado, la confusión o desdoblamiento de identidades, con lo que esto conlleva en relación a un carácter ficcional de la memoria o la percepción y, por tanto, inaprensibilidad de la verdad, fluctuación o construcción en constante movimiento de la conciencia y la identidad es explícita en las tres obras más actuales analizadas y tendentes a la novela lírica de autoformación y, sin embargo, una vez más encontramos claros esbozos de esta estrategia en todas las obras analizadas, salvo en *Los Cinco*, como

apreciamos en la tabla I. En el caso de *El mago de Oz*, lo cierto es que la confusión de identidades de Dorothy viene más bien provocada por una confusión en las apariencias que por una confusión de la memoria. En todo caso, la percepción queda reflejada como relativa y la identidad se abre a un carácter ficcional.

En el caso de *Mujercitas*, las protagonistas muestran una dual identidad: la “real” y la “ficcional”, ellas juegan a ser “como si”, con el impulso que este juego simbólico le ofrece al individuo hacia la transformación, pero no podríamos considerarlo una confusión exactamente, dado que la dualidad de identidades no viene provocada por la memoria de manera directa, sino por la imaginación y siempre desde una perspectiva “realista” en la que el discurso narrativo no le permite a estos dos mundos grados de permeabilidad inverosímiles o extraordinarios, a diferencia de *Caperucita en Manhattan*, ofreciendo la sensación de que la verdad sí es objetiva y aprensible, aunque abriendo brechas hacia una verdad con posibilidad de cambio. Del mismo modo, en el caso de *Heidi*, la dualidad no vendría tanto provocada por la fusión de una identidad “real” y otra “ficcional” sino por la dicotomía entre la identidad consciente e inconsciente dentro de una verosimilitud de carácter “realista” que parece reflejar un concepto de verdad cognoscible, aunque con ciertas brechas abiertas. En el caso de *Paulina, Esther y su mundo, Veva y el Mar y Bella y Oscura*, la escisión de identidades se encuentra explícitamente reflejada a través de la restrospección autobiográfica y el desdoblamiento que esto supone entre narrador y protagonista, aunque sin duda esta estrategia alcanza, en el caso de *Bella y Oscura*, una confusión de identidad provocada por el carácter ficcional de la memoria y una construcción de conciencia en constante devenir, mucho mayor que en las obras de *Paulina, Esther y su mundo* o *Veva y el Mar*, acorde también con el concepto de verdad que se desprende de estos textos: Aunque Susana crea que Paulina miente, esta considera que su tía se equivoca y manifiesta explícitamente no hacerlo “casi” nunca. Es decir, la verdad se considera un concepto cognoscible, aunque pudiera tener diferentes perspectivas. El concepto de verdad parece sagrado en el caso de *Los Cinco*, un concepto sagrado que, no sin cierto sentimiento de culpa o “disculpado”, se transgrede en el caso de *Veva y el Mar*. En el caso de *Esther y su mundo* también se miente, a través de esos juegos simbólicos o esos “juegos peligrosos”, aunque ya hemos analizado la trivialidad de los mismos en lo que a

transcendencia de la heroína se refiere y la falta de profundización en el concepto de verdad o desocultamiento de la verdad.

Por todo lo analizado concluimos que la memoria como vía de descubrimiento de una identidad “secreta” o inaprensible por su constante fluctuación y devenir en detrimento de la conciencia conclusa, inmóvil y aprensible es una característica atendida dentro de obras LIJ, aunque exista una cuestión de gradación más acusada en la LIJ actual tendente a la novela lírica de autoformación que a otras obras LIJ anteriores.

Por otro lado, esa memoria de carácter ficcional o inaprensible a la que se llega a partir de procesos regresivos y digresivos es una estrategia discursiva común en la LIJ, aunque una cuestión de gradación, que busca un lector implícito juvenil activo en la construcción de sentidos y en la experiencia lectora personal.

Hasta ahora hemos atendido a la regresión por parte de discursos narrativos pertenecientes a la LIJ de una memoria colectiva, un imaginario colectivo que podríamos entender como gen cultural; y a continuación incluiremos esas regresiones por parte del discurso narrativo pertenecientes a la LIJ de una memoria genética o biológica, un gen “biológico”, valga la redundancia, en el que se produce un camino de retroceso que supera la cultura y sobrepasa sus límites para alcanzar el caos y encontrarnos con nuestro origen animal anterior a la civilización. Un grado de regresión al que ya invitan los cuentos populares, según investigaciones psicoanalíticas que han ido apareciendo a lo largo de nuestra investigación, como un modo de ensayo, dentro de la ficción, a través del cual el lector adolescente aprende a localizar y gestionar sus impulsos animales o “indómitos” identificado con una heroína que descubre su naturaleza animal y aprende a dominarla en su rito iniciático de inserción social como ser adulto.

Con respecto a la posibilidad de ensayo por parte del lector implícito juvenil de sus impulsos sádicos, observamos en la tabla I que exponemos a este respecto que, efectivamente, son proyectados, al menos de manera simbólica, por parte de todos los discursos narrativos analizados. En una cuestión de gradación que determinamos según esos impulsos sádicos sean proyectados en otros personajes y, en su grado máximo, experimentados por la propia heroína, observamos en las obras LIJ más contemporáneas

y tendentes a la novela lírica de autoformación, una cierta reticencia por parte de estos discursos de permiso a su heroína para la exploración de impulsos sádicos que son omitidos tanto en el caso de *Veva y el mar* como el de *Caperucita en Manhattan*, y en *Bella y Oscura*, aunque Baba experimenta impulsos sádicos, se encuentran ciertamente debilitados: en el fragmento en el que la niña protagonista intenta ayudar a su primo Chico que es extorsionado por el Buga, manifiesta que “enseguida se arrepintió de haber hablado”, siendo un impulso que se reprime sin llegar a desarrollarse y que supone para Baba un despertar sexual relacionado con el abuso. Por otro lado Baba, aunque en alguna medida es responsable de la muerte de su padre y la de Airelia, se trata de una responsabilidad involuntaria, dado que la transferencia a Airelai del conocimiento relacionado con el lugar oculto donde se encuentra el dinero de la familia, será la que provoque estas dos muertes.

Una reticencia observamos, en todo caso, que no solo es propia de obras LIJ más actuales sino que también apreciamos en otras obras LIJ anteriores como *Los Cinco*, *Paulina* o *Heidi*, aunque en esta última obra el impulso sádico se proyecta de manera rotunda y evidente en uno de los ayudantes de mayor autoridad para la niña protagonista, dado que el abuelo de Heidi se alistará en el ejército y correrá el rumor de que llegó a asesinar, no en la guerra, que podría en cierto modo suponer una justificación de supervivencia, sino en una pelea.

Sin embargo esta reserva que estamos observando convive con otros textos LIJ anteriores a la contemporaneidad que no omiten espacios de ensayo para la gestión de los impulsos sádicos de un lector implícito juvenil que se identificará con la niña protagonista. Los discursos narrativos que permiten a su heroína la exploración de estos impulsos de manera relevante son *El mago de Oz*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Pippa Mediaslargas*, *Mujercitas* y *Esther y su mundo*; llegando Dorothy a convertirse en una heroína asesina y Alicia, del mismo modo que Jo o Pippa, llegando a atentar contra vidas ajenas aunque no se produzcan las consecuencias fatales del sadismo. En *Esther y su mundo*, también encontramos impulsos sádicos o agresores experimentados de manera explícita por parte de la niña protagonista, aunque tampoco lleguen a sus consecuencias finales y la rapidez en la acción, así como la triviliadad de la aventura

dificulta considerablemente la exploración y la gestión de este impulso por parte del lector implícito juvenil.

Por todo ello concluimos que, al menos en el periodo de tiempo objeto de nuestro estudio y a través de las obras analizadas, existe un denominador común acerca de la intención de los discursos narrativos por ofrecerle al lector implícito juvenil espacios de ensayo ficcional de sus impulsos sádicos, herencia de una literatura popular. Sin embargo, estos textos se muestran más o menos reticentes, conviviendo discursos que amplían o angostan estos espacios dependiendo de la protección, acerca de sensaciones de angustia o ciertos temas, que se pretenda ejercer sobre el lector y siendo, curiosamente, las obras contemporáneas analizadas tendentes a la novela lírica de autoformación las más cautelosas a este respecto, por otra parte impulsos innatos en la naturaleza animal de la que también participa el lector juvenil de todos los tiempos, y a los que deberá enfrentarse y aprender a gestionar en su vida real y en su inserción social como ser adulto.

Con respecto a los impulsos eróticos observamos en la tabla I que, efectivamente y al menos de manera simbólica, son atendidos por todos los textos analizados sin embargo, y de forma inversamente proporcional a la atención prestada por los impulsos sádicos, el despertar sexual de la heroína alcanza espacios mayores de ensayo en obras LIJ contemporáneas tendentes a la novela lírica de autoformación que en etapas anteriores de la LIJ. Concluyendo, de este modo y según la información que los datos arrojan, que los temas tabú son cambiantes dentro de la LIJ según el contexto social y la época histórica en los que se originan, considerándose la iniciación sexual de la adolescente y la gestión de sus impulsos eróticos más relevante en la actualidad que en obras LIJ anteriores.

Tabla II: La memoria (II)

Elementos intertextuales	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	<i>Mujercitas</i>	<i>Heidi</i>	<i>El mago de Oz</i>	<i>Los Cinco</i>	<i>Paulina</i>	<i>Pippa Mediaslargas</i>	<i>Esther y su mundo</i>	<i>Veva y el Mar</i>	<i>Bella y Oscura</i>	<i>Caperucita en Manhattan</i>
Monomito de Campbell	X	X	(X)	X	X	(X)	(X)	----	X	(X)	(X)
“Fantasías intrauterinas”:											
Espacio angustioso	X	X	X	X	X	X	X	X	----	X	X
Espacio acogedor	X	X	X	X	----	X	X	X	X	X	X
Ausencia o debilitamiento de espacios relacionados con las “fantasías intrauterinas”	----	----	----	----	----	----	----	(X)	X	----	----
Transcendencia individual	X	X	X	X	X	X	X	----	X	X	X
Transcendencia colectiva	----	X	X	X	X	X	----	----	X	X	X
Transcendencia vinculada al ascenso económico	----	(X)	X	----	X	----	----	----	(X)	----	(X)
Transcendencia vinculada al descenso económico	----	----	----	----	----	X	----	----	----	----	(X)
Importancia de la acción.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
La novela lírica e importancia de los procesos psicológicos de los personajes a través de:											
Espacios	X	(X)	X	X	X	X	X	(X)	(X)	X	X
Sueños o estados de alteración de la conciencia	X	(X)	X	X	----	X	X	X	X	X	X
“escucha o interlocutor”	X	X	X	X	----	X	(X)	X	X	X	X

Monólogos	X	X	X	(X)	X	(X)	(X)	X	(X)	X	X
Protagonista “extraordinaria”	X	----	----	X	----	----	X	----	X	X	X
Protagonista “normalizada”	X	X	X	X	X	X	----	X	X	X	X
Universo ficcional “extraordinario”	X	----	----	X	----	----	----	----	----	X	X
Universo ficcional “realista”	----	X	X	----	X	X	X	X	X	X	X
Ayudantes de mayor autoridad “extraordinarios”	X	(X)	(X)	X	----	(X)	----	----	----	X	X
Ayudantes de mayor autoridad “normalizados”	----	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Intertextualidad referente a diferentes géneros literarios	X	X	X	X	----	X	X	X	X	X	X
Intertextualidad referente a otras disciplinas artísticas	----	X	(X)	X	----	----	----	X	----	X	X
Prolepsis iniciales como estrategia discursiva significativa y analepsis finales	X	X	(X)	X	----	(X)	----	----	----	X	X
Elementos repetitivos significativos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

La memoria (II)

La intertextualidad, reflexiona Antonio Mendoza, designa “la relación que los diferentes enunciados literarios tienen entre sí. Todo enunciado se relaciona con otros anteriores, lo que da lugar a las relaciones intertextuales o dialógicas” (Mendoza, 2004: 201). De este modo, los elementos intertextuales suponen un regreso al origen literario y artístico del que es heredero un texto, descubriendo las fuentes ficcionales de las que parte, activando la memoria del lector implícito al que se dirige y formándolo en la memoria colectiva a la que desea vincularlo. Las obras con voluntad regresiva hacia el origen de la literatura tienen un gran valor desde la perspectiva educativa y son básicas en la formación literaria, se trata del “objetivo educativo de identificar y señalar conexiones y enlaces causales entre las producciones culturales” –como nos indica Mendoza– “apunta al *feed-back* cultural que contiene y genera la literatura” (Mendoza, 2004: 201).

En todas las obras analizadas encontramos la estructura del monomito de Campbell, como “trama básica” no solo coincidente en los textos investigados, sino común a la LIJ: “toda la literatura para niños es similar al monomito y todos sus personajes son una forma elaborada del héroe mítico.” (Nikolajeva, 2002: 64). Esta característica LIJ es herencia de nuestras primeras narraciones y nuestros primeros ritos iniciáticos donde el héroe se aleja de lo conocido, ingresa en un espacio desconocido y simbólico de transformación y regresa felizmente al hogar con el conocimiento adquirido. El caso menos nítido lo representa *Esther y su mundo*, como queda reflejado en la tabla II, donde de manera externa sí podemos apreciar alejamientos del hogar y aventuras en espacios desconocidos, así como regresos al hogar, aunque por la trivialidad de estas aventuras, que en ningún caso, o excepcionalmente, suponen un cambio de conciencia en la heroína, no podemos concluir que se respete su estructura a un nivel profundo.

Esta estructura ofrece una alteración en la linealidad temporal convencional a favor de un concepto más primitivo del tiempo vinculado a lo cíclico y acorde con la novela lírica de autoformación, que sin embargo, observamos, no es propio de ella sino herencia del origen de nuestros primeros ritos iniciáticos y narraciones primigenias.

A pesar de este relativo respeto a esta estructura mítica, existen ciertas transgresiones a la misma que indican diferentes voluntades de los discursos narrativos.

En *Alicia en el País de las Maravillas*, del mismo modo que en *Los Cinco* o *Veva y el Mar*, más que de una alteración a la estructura original se trata de una duplicación o desdoblamiento. En el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* no sólo encontramos el regreso de la niña de un espacio “extraordinario” a su espacio conocido y “real” sino que, despertando de un sueño, también regresa de un tiempo psíquico o interior a un tiempo “real” o convencionalmente establecido, lo que contribuye a subrayar la alteración y relatividad del tiempo. En el caso de *Los Cinco* y *Veva y el Mar* los héroes pierden individualidad a favor del colectivo, la estructura se respeta, pero la separación-aventura y regreso, se encuentra duplicada o multiplicada.

En el caso de *Mujercitas*, existe una pérdida de individualidad a favor de la colectividad que se encuentra subrayada por la multiplicación de las heroínas que conforman un colectivo familiar y recorren una aventura común: el deseo de reencuentro con el padre, la supervivencia y el cuidado mutuo hasta su llegada. Sin embargo, y del mismo modo que *Alicia en el País de las Maravillas*, al desplazamiento exterior le acompaña un desplazamiento interior, esas “cargas” u obstáculos personales que tendrán que vencer para alcanzar una transcendencia de carácter individual. Por tanto, la morfología del monomito de Campbell, aunque respetada, manifiesta unas alteraciones coherentes con un discurso narrativo que entiende al ser humano como construcción cultural, y al mismo tiempo, acepta la individualidad aunque moderada por los pactos que deberán establecerse entre los deseos individuales y las normas colectivas.

En el caso de *Caperucita en Manhattan*, la alteración temporal se encuentra subrayada por la interrupción de la última fase de esta estructura mítica: Sara se separa de su mundo familiar y conocido, experimenta una serie de aventuras y, adquirida su conciencia, se suspende la historia en un final abierto o inconcluso sin llegar el discurso narrativo a especificar un regreso, ofreciéndose una sensación de final sin fin. Tanto en el caso de *Heidi* como en el de *Paulina, Pippa Mediaslargas* y *Bella y Oscura*, el tiempo parece condensarse, realizando la heroína un viaje que parece tomar una dirección inversa a la convencional, ella viaja hacia el mundo desconocido de su colectividad más inmediata, su familia o la casa paterna, incidiendo en la necesidad de

estas heroínas del concepto reconciliación con el padre; y transgrediendo no solo la temporalidad lineal convencional sino incluso el concepto de temporalidad cíclica primitivo. Esta alteración, tanto la de la temporalidad lineal convencional, como la de temporalidad cíclica primitiva en una indagación hacia conceptos renovados, se encuentra subrayada en *Heidi*, por una duplicación del viaje: en su primer viaje iniciático, la medida temporal será natural y regida por las estaciones del año; en su segundo viaje iniciático, esta medida temporal será explícitamente interrumpida, en coherencia a un recorrido que se realiza dentro de un espacio urbano, marcando la dicotomía y explorando modos de conciliación. En *Pippa Mediaslargas* y *Bella y Oscura*, y coincidiendo con el recurso utilizado en *Caperucita en Manhattan*, tras la adquisición de la conciencia de estas dos heroínas, el discurso narrativo se interrumpe en una sensación de final sin fin.

Por todo ello concluimos que el monomito de Campbell, herencia de nuestros primeros ritos iniciáticos, del que también fuera heredero el cuento maravilloso, se aprecia en todas las obras analizadas, a excepción de *Esther y su mundo* que aun en este caso, llega a respetar la estructura, en alguna medida, aunque se aleja de la misma por la falta de profundidad o transcendencia de la aventura iniciática.

Por otro lado, el monomito de Campbell no solo supone una regresión al origen de nuestros primeros ritos iniciáticos sino también contribuye a la ruptura lineal y convencional del tiempo acercándose a un concepto del mismo anterior, cíclico y de lógica primitiva acorde con la voluntad experimental de la novela lírica de autoformación. Una exploración que, como advertimos, no solo es propia de ella sino común denominador de obras LIJ anteriores que, como en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* y *Mujercitas*, ya encuentran en los desplazamientos de la heroína un componente tanto exterior derivado de la acción como psíquico, derivado de la acción interior. Del mismo modo, esas transgresiones a la estructura del monomito de Campbell con el comienzo de un viaje en dirección inversa a la convencional, iniciándose el itinerario hacia un espacio familiar desconocido, con la idea de condensación del tiempo o activación del pasado en el presente que esta alteración supone, no solo es una estrategia de *Bella y Oscura*, sino también común a *Heidi*, *Paulina* o *Pippa Mediaslargas*. Por otro lado, la interrupción u omisión de la última

fase de esta estructura mítica que ofrecería una sensación de final sin fin o de tiempo eterno no es un recurso exclusivo de *Bella y Oscura* o *Caperucita en Manhattan*, sino una exploración que ya se aprecia en *Pippa Mediaslargas*.

Por lo que respecta a esos espacios simbólicos de transformación heredados de nuestros primeros ritos iniciáticos y nuestras primeras narraciones, vinculados a las “fantasías intrauterinas” y que el héroe deberá habitar en su aventura, encontramos referencias en todas las obras analizadas y, en todas ellas también, lo advertimos en la tabla II, se tornan ambivalentemente, espacio-refugio y espacio-angustioso, coherente con un despertar a la conciencia de heroína y lector que implica la dificultad y peligro en la transformación y el desplazamiento psicológico, abandonando espacios conocidos y familiares para apropiarse de territorios nuevos y desconocidos. Aunque ciertamente estos espacios evocadores del riesgo y placer en la conquista se encuentran debilitados en el caso de *Esther y su mundo* y *Veva y el Mar*: en ambos domina la voluntad del discurso narrativo por construir un mundo ficcional “realista” con el que el lector implícito se encontrará inmediatamente identificado dificultándole el encuentro con la connotación simbólica, por otro lado, la atención en la acción exterior de la heroína en detrimento de la acción interior, obstaculiza la atención y reflexión sobre los procesos psicológicos tanto de heroína como de lector. Por otro lado, esos espacios que habita la niña protagonista de *Veva y el Mar* se encuentran asociados de manera significativa como espacio acogedor: el mar, donde la ansiedad en los procesos de cambio o transformación se debilita en coherencia con un texto que, como advertíamos, protege a heroína y lector de emociones angustiosas. El caso opuesto lo supone *Los Cinco*, el discurso narrativo de esta obra también atiende a estos espacios simbólicos como espacio-refugio, aunque lo cierto es que habitualmente se tornan esencialmente angustiosos. Apreciamos en este debilitamiento, con respecto al placer o sensualidad de la transformación, un discurso coherente que evita los impulsos eróticos de su heroína, así como subraya la dificultad que le suponen los cambios.

Con respecto al carácter iniciático que implica el viaje, y en referencia al monomito de Campbell donde observamos una transcendencia individual de la heroína que culmina en el reconocimiento social, compartiendo el conocimiento adquirido en su aventura con la colectividad, lo observamos como una regresión a la iniciación primigenia del

adolescente en culturas primitivas común a las obras LIJ más contemporáneas y tendentes a la novela lírica de autoformación. Sin embargo podemos apreciarlo, según la tabla II y a través de los datos que arroja nuestra investigación, como una herencia adquirida y constante en obras LIJ de etapas anteriores. La transcendencia, o el despertar a la conciencia de la heroína se torna el objetivo final de todas las obras analizadas, salvo en el caso de *Esther y su mundo*, un texto que recordamos trivializa la aventura de la niña protagonista convirtiéndose en un personaje que podríamos calificar de plano, sin aparentes transformaciones significativas ni la adquisición aparente de aprendizaje ninguno, alejándose de este modo definitivamente de las novelas líricas de autoformación. Bajo esta perspectiva Alicia sería la heroína que menor valor le ofrece a la colectividad, siendo que su transcendencia no culmina en la transferencia de su conocimiento adquirido a la colectividad; en *Pippa Mediaslargas* recordamos que la individualidad de la heroína cobra sentido en su reconocimiento por la colectividad y que su confrontación yo/mundo se verá provocada por la incomunicación y la dificultad que le supone la adaptación de su mundo interior al exterior, sin embargo y a pesar de que se trate de una aventura habitualmente colectiva compartida entre Tommy, Annika y Pippa, lo cierto es que el carácter transcendente de esta aventura común se omite o debilita a través de una transcendencia que tan solo hace referencia a Pippa; tanto en *Heidi* como *El mago de Oz*, *Los Cinco*, *Paulina* y *Caperucita en Manhattan* el despertar a una conciencia individual se establece a partir del colectivo o cobra sentido en el mismo, pero no olvidamos rasgos de individualidad siendo que es a partir de la intervención directa de las heroínas como el colectivo logra trascender. En el caso de *Mujercitas* y *Bella y Oscura*, se trataría de una simbiosis de tendencia equitativa, las heroínas experimentan una transcendencia individual a través del colectivo, del mismo modo que su colectividad más inmediata también experimenta una transcendencia en la que las heroínas intervienen, aunque no de una manera tan explícita o unívoca como en las obras anteriormente señaladas; Veva experimenta una transcendencia individual, aunque muy vinculada a la intervención de su abuela, a pesar de que muestre una cierta desvinculación con respecto a la repetición fatal, así como su influencia en la transcendencia colectiva, aunque existente, no resulta realmente significativa, siendo por tanto una heroína supeditada a su colectivo.

Con respecto a la transcendencia vinculada a un ascenso económico, característica habitual en el cuento popular, más concretamente en el cuento de costumbres donde podríamos encontrar vestigios de sociedades primitivas donde la propiedad comenzaba a establecerse como sistema económico-político, lo encontramos reflejado, en algún modo, en todas las obras analizadas, salvo en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, donde la desvinculación es absoluta, sin realizarse ninguna referencia significativa a este respecto de manera nítida. Observamos, por otra parte, que se trata de dos textos escritos por hombres y, como comprobaremos en el apartado dedicado a “Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género”, la transcendencia vinculada a un poder adquisitivo negada al género femenino de manera directa y solo posible a través de la figura masculina, será tema recurrente en las obras objeto de nuestro estudio y quizá, por ello mismo, asunto importante para la mujer sobre el que reflexiona y trata en sus textos.

La transcendencia vinculada al ascenso económico de la heroína y la donación de ese poder adquisitivo a su colectividad es nítida en Heidi y Jorgina, sin ningún tipo de crítica o reevaluación con respecto a sistemas económicos basados en la propiedad.

Las heroínas que se desvinculan de este tipo de sistemas económicos convencionales como vía de transcendencia son Jo, Veva y Sara, aunque no de manera definitiva, dado que la proyección que se establece en figuras vinculadas a ellas de manera filial, como es el caso de Meg en *Mujercitas* o el de la abuela Genoveva en *Veva y el Mar*, evidencian una intención discursiva que, aunque se desvíe, muestra ciertos temores o reticencias hacia la construcción de nuevos órdenes económico-políticos. En el caso concreto de *Caperucita en Manhattan*, la desautorización del dinero como vía de transcendencia viene provocada por una fuerza de carácter sagrado y de una carga altamente vinculada a una doctrina cristiana ascética en que la pobreza se establece como vía de acceso a la transcendencia y proyectada en la figura de miss Lunatic. Aunque el texto parece dudar de su propia tesis, permitiéndole una transcendencia a la abuela de Sara proyectada en un ascenso económico a través del Dulce Lobo.

El caso de *Paulina* es ambiguo, se trata de un texto que invierte el proceso transcendente a partir de un descenso económico voluntario de la niña protagonista, ella también vinculada a una doctrina cristiana donde la plenitud se alcanza a través de votos

de pobreza y repartiendo las propiedades con los más desfavorecidos. En todo caso, y aunque en este texto siga vigente el concepto de propiedad como modo de transcendencia, no cabe duda de que se reevalúa e incluso se transgreden las leyes económicas del capitalismo, proponiéndose un reparto equitativo de la propiedad o una colectivización de las propiedades.

Las heroínas definitivamente desligadas de una transcendencia vinculada a la propiedad como vía de transcendencia, al margen de las ya señaladas Alicia y Dorothy serían Pippa y Baba. En el caso de *Pippa Mediaslargas* y *Bella y Oscura*, la problemática acerca de la propiedad se refleja, pero la plenitud de estas heroínas no se encuentra condicionada al poder adquisitivo. Pippa, y como ella misma se describe, es “más rica que un duende” (Lindgren, 1993: 71), posee un tesoro proveniente de aquel pasado que compartió con su padre en sus viajes a través del mar; una posesión que, en todo caso, le ofrece la oportunidad de participar en la vida de un sistema social basado en el poder adquisitivo que, por otra parte, se encuentra cuestionado por la lógica infantil de esta heroína que arroja una perspectiva absurda sobre sus normas de uso:

–¡Qué tonta! –dijo Tommy–. No te hemos dicho que compres el circo. Lo que cuesta es verlo.
–¡Cielos! –exclamó Pippa cerrando con fuerza los ojos–. ¿Es posible que se haya de pagar solo por ver? ¡Y yo que he estado viendo todos los días y a todas horas! ¡Cuánto dinero habré gastado ya! (Lindgren, 1993: 72)

En el ejemplo citado observamos una crítica acerca de la importancia que un sistema capitalista concede al dinero, así como el texto también refleja de manera explícita el rechazo o la relatividad que Pippa siente hacia el mismo, como es el capítulo en el que la niña protagonista le da a la taquillera del circo una moneda de oro para comprar sus entradas y esta le devuelve su cambio, “una cantidad considerable de monedas de plata. –¿Para qué quiero yo esas menudencias? –dijo Pippa despectivamente–. Quédese con ellas. En vez de cambio, prefiero mirarla a usted dos veces desde mi asiento.” (Lindgren, 1993: 73)

En el caso de Baba, que proviene de un universo ficcional desfavorecido, el modo de adquirir dinero supone una preocupación, así como el tesoro que esconde su familia se tornará autorreferencia textual obsesiva. Sin embargo, y a pesar de que el dinero influye como fuerza motora en el colectivo de la niña protagonista, y por tanto, en ella misma,

la lógica infantil que arroja Baba sobre esta “fuerza”, lo relativiza e incluso lo anula como vía imprescindible para su transcendencia:

No teníamos dinero. Poco antes éramos ricos pero ahora Segundo seguía sin aparecer y no teníamos dinero. La abuela había vendido o empeñado un reloj de oro y unos tenedores grandes y pesados, sobrecargados de arabescos, que parecían tridentes. Eso me dijo Airelai, que lo sabía todo. Pero aún así no teníamos dinero. (Montero, 1999: 68)

A partir de estas dos obras analizadas, observamos una crítica hacia sistemas económicos capitalistas y una “risa tabú” que desacraliza la autoridad del poder adquisitivo, aunque no olvidamos que si Pippa puede reírse de este sistema económico es porque ella pertenece al primer término privilegiado del binomio rico/pobre.

En el caso de *Esther y su mundo*, no se da transcendencia, o apenas se percibe, aunque esta se busca en la proyección en “el otro” y la dependencia del amor erótico. El poder adquisitivo se conforma como vía para conseguir ornamentos que embellezcan a la mujer y llamar la atención de los chicos que es el objetivo último de la heroína.

La acción exterior de la niña protagonista es un elemento de relevante importancia en todas las obras analizadas, incluso en aquellas donde el discurso narrativo también atiende a la acción interior de la heroína, revelando todas las obras analizadas ser herederas de la novela de aventuras y como queda reflejado en la tabla II.

Por otro lado descubrimos que las estrategias discursivas utilizadas en las novelas analizadas más tendentes a la novela lírica de autoformación, cuya función residiría en el seguimiento de los procesos psicológicos de las niñas protagonistas, con la consecuente participación digresiva y reflexiva que se requiere del lector implícito, así como técnicas vinculadas al psicoanálisis con este mismo objetivo, son estrategias que ya aparecen, aunque en un grado más moderado en, prácticamente, todas las obras objeto de esta investigación. Los espacios como modo de construir las emociones de la heroína se aprecian en todas las obras analizadas, aunque *Mujercitas*, *Esther y su mundo* y *Veva y el Mar*, tienden a reflejar espacios de carácter “realista” en detrimento de los simbólicos, en todo caso más acentuado este rasgo en las dos últimas obras que en la primera; la inserción de sueños también es una estrategia común a todas las obras analizadas, salvo en *Mujercitas*, *Los Cinco*, *PippaMediaslargas* y *Esther y su mundo* y

muy debilitada en el caso de *Paulina*. Sin embargo en *Mujercitas*, *Paulina*, *Pippa Mediaslargas* y *Esther y su mundo*, la omisión de esta estrategia se encuentra compensada por estados de alteración de la conciencia de las protagonistas, relevante a este respecto resulta el episodio en que Pippa y sus amigos suben al desván y se enfrentan a suspuestos fantasmas; menos nítido es el caso en el que Beth sufre de delirios provocados por las altas fiebres de la escarlatina, el discurso narrativo refleja esta alteración de conciencia de una manera externa y a partir del significado directo de la palabra, sin apenas interés por los procesos psicológicos de la heroína en ese estado. La técnica del escucha o interlocutor también aparece en todas las obras analizadas, salvo nuevamente en el caso de *Los Cinco* y, de manera muy debilitada en *Pippa Mediaslargas* donde no se llegan a alcanzar grados significativos, aunque la habitual inserción de relatos metadieéticos por parte de la voz intradieética de Pippa, de carácter absurdo y narrados tanto a sus amigos Tom y Annika como al lector implícito, en alguna medida se acercarían a esa voluntad del discurso narrativo por reflejar la técnica del “escucha o interlocutor” aunque sin el grado confesional que alcanzan otros textos analizados. Los monólogos citados son una estrategia discursiva que comparten todas las obras analizadas con una gradación de cantidad y subjetividad menor en *Heidi*, *Los Cinco*, *Paulina*, *Pippa Mediaslargas* y *Veva y el Mar*, aunque en alguna medida compensados en *Pippa Mediaslargas* por la mencionada inserción de múltiples relatos metadieéticos introducidos por su voz y en el caso de *Paulina* y *Veva y el Mar*, por una voz narradora homodieética que, en el caso de la primera obra, alcanza grados cotas de subjetividad en ciertos momentos.

De este modo y según los datos extraídos de nuestra investigación, podría establecerse que en todas la obras analizadas ya se producen ensayos con respecto al rastreo de los procesos psicológicos de las heroínas a través de los cuales se busca un lector implícito activo en una construcción de sentidos digresiva y reflexiva. El texto que con menor atención explora esta estrategia sería *Los Cinco* donde nuevamente encontramos que la acción exterior de la heroína domina sobre la acción interior.

Las autorreferencias textuales con respecto a la novela épica, en lo que concierne a la aparición de elementos “extraordinarios”, resultan denominador común en todas las obras analizadas, a excepción de *Los Cinco* y *Esther y su mundo*, coherente, por otra

parte, con el universo de carácter “realista” que proponen estas obras. En *Mujercitas*, *Heidi* y *Paulina* sorprende la incoherencia textual de obras que pretenden reflejar un universo también de carácter “realista” en el que sin embargo aparecen residuos de la novela épica a través de una sacralidad que no se conforma con manifestarse como concepto abstracto o preocupación humana, sino que se trata de una sacralidad personificada en la figura antropomórfica de un Dios masculino y omnipotente de doctrina cristiana que, a pesar de no aparecer como personaje en la obra, por otro lado don de invisibilidad propia de este Dios cristiano, este revela su existencia como ayudante “extraordinario” de alta autoridad e influencia en el despertar a la conciencia de estas heroínas. Por otra parte, y en el caso de *Mujercitas*, las estrategias metaficcionales que utiliza, en alguna medida, contribuyen a contaminar de “ficción” el mundo “real”, cumpliendo en alguna medida, esas referencias metaficcionales, el lugar que ocupan los elementos extraordinarios de otras obras, aunque siempre dentro de una perspectiva realista y sin permitir el discurso narrativo grados de permeabilidad inverosímiles entre ambos mundos, a excepción de ese Dios antropomórfico señalado, reflejándose una verdad objetiva y aprensible, aunque abierta a fugas hacia su posibilidad transformadora.

En un segundo bloque encontraríamos *Veva y el Mar*, la niña protagonista es habitante de un universo “realista” y los personajes principales de esta obra se encuentran “normalizados”, aunque ella alcanza grados “extraordinarios” de heroína épica por su dominio de la palabra con tan sólo nueve meses, una capacidad “extraordinaria” que se extiende a otros personajes secundarios como los niños amigos de Veva: Jordi y Manolo o Crac, el perro de tito Juan.

En un tercer bloque encontraríamos *Alicia en el País de las Maravillas*, *El mago de Oz*, *Pippa Mediaslargas*, *Caperucita en Manhattan* y *Bella y Oscura*. En estas dos últimas obras, especialmente en *Caperucita en Manhattan*, apreciamos la convivencia de un universo de carácter “realista” fusionándose con universos de carácter “ficcional” de herencia épica acorde con un concepto de verdad relativo del que la novela lírica de autoformación parece haberse apropiado, pero sin embargo concluimos por todo lo expuesto, que tan solo se trata de una herencia LIJ y una estrategia amplificada en la época contemporánea aunque nítidamente perceptible en textos como *Alicia en el País*

de las *Maravillas*, *El mago de Oz* o *Pippa Mediaslargas* e incluso esbozada de manera residual en textos con voluntad de reflejar universos “realistas” como es el caso de *Heidi*, *Paulina* o muy especialmente *Mujercitas*.

La intertextualidad referente a otros géneros literarios se encuentra en todas las obras analizadas, a excepción de *Los Cinco* que se limitaría a reflejar cierto simbolismo heredado de nuestros primeros ritos iniciáticos y la novela de aventuras.

La intertextualidad referente a otras disciplinas artísticas se encuentra en *El mago de Oz* en referencia al ilusionismo, de manera algo más debilitada en *Heidi*, a partir de la inserción intertextual de un fragmento que podría asociarse a la comedia de situación o vodevil y de manera mucho más explícita en *Mujercitas*, *Esther y su mundo*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. Observamos, a este respecto, una fuerte aproximación de *Mujercitas* como novela lírica de autoformación que considera la memoria cultural como constructora de la identidad humana e individual, del mismo modo en que lo hacen *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. En el caso de esta última obra hay que señalar la combinación de una intertextualidad de amplio desplazamiento hacia su origen literario con elementos intertextuales menos “legítimos” y más actuales, como el cine o el cómic, que pretende acercarse al lector juvenil a través de sus previsibles intereses y que comienza a perfilar lo que Gemma Llunch califica como “formas de los nuevos relatos” donde se produce un mestizaje entre diferentes modelos narrativos. “Son relatos que suman, reutilizan, copian y adaptan lo que consideran apto: desde la literatura de adultos más canónica a la más comercial, de las narrativas televisivas a las cinematográficas o cibernéticas.” (Llunch, 2010: 116).

Esther y su mundo se limita a una intertextualidad predominante actual, referida a la música y al cine, que busca la identificación directa a través de los previsibles intereses del lector implícito juvenil al que se dirige, un tipo de lectura “fácil” en la que el lector apenas encontrará dificultades de reencuentro con el sentido; pero los jóvenes, señala Teresa Colomer, “necesitan también un tipo de literatura que extienda su imaginación y sus habilidades perceptivas más allá de los límites actuales.” (Colomer, 1999: 28).

Las prolepsis iniciales anunciadoras que contribuyen a alterar la convencional linealidad temporal, así como a conformar la memoria del discurso narrativo al mismo tiempo que

generan complicidad e intriga, envolviendo el significado en la ilusión de secreto y requiriendo de un lector activo e implicado en una experiencia lectora tendente a la exploración o indagación, las encontramos significativamente tanto en *Bella y Oscura* como en *Caperucita en Manhattan* y también, aunque de manera algo más atenuada en *Alicia en el País de las Maravillas*, *Mujercitas* y *El mago de Oz*; esas analepsis finales con función similar a las prolepsis iniciales anunciadoras podemos encontrarlas de manera especialmente relevante tanto en *Heidi* como en *Paulina*, motivo por el cual, y para diferenciarlas de las prolepsis iniciales anunciadoras, las hemos señalado entre paréntesis en la tabla II.

Los elementos repetitivos se convierten en denominador común de todas las obras analizadas, sin embargo varían en intensidad e intenciones. Los elementos repetitivos significativos con una función similar a las prolepsis iniciales mencionadas se encontrarían en las mismas obras señaladas en el párrafo anterior, incluyendo en este *Pippa Mediaslargas*, con continuas autorreferencias textuales, en último término, prácticamente omitido este recurso se encontrarían *Los Cinco*, *Mujercitas*, *Esther y su mundo* y *Veva y el Mar* donde los elementos repetitivos se tornarían más bien como autorreferencias textuales con el objetivo de subrayar y guiar aquellos elementos del texto que el discurso desea destacar como importantes.

Tabla III: la palabra y el estilo del discurso narrativo

La palabra	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	<i>Mujercitas</i>	<i>Heidi</i>	<i>El mago de Oz</i>	<i>Los Cinco</i>	<i>Paulina</i>	<i>Pippa Mediaslargas</i>	<i>Esther y su mundo</i>	<i>Veva y el Mar</i>	<i>Bella y Oscura</i>	<i>Caperucita en Manhattan</i>
Significado directo de la palabra	---	X	X	---	X	X	---	X	X	---	X
Activación del origen mítico de la palabra	X	X	X	X	---	---	X	---	---	X	X
Discurso narrativo vinculado a lo sagrado	X	X	X	X	---	X	X	---	---	X	X
Discurso narrativo vinculado a un discurso cristiano	---	X	X	---	---	X	---	---	---	X	X
<i>El Künstlerroman</i>	X	X	X	---	---	X	X	---	X	X	X
El absurdo como desvío del significado directo	X	---	---	X	---	---	X	---	---	---	---
Discurso narrativo subjetivo como desvío del significado convencional	---	---	---	---	---	---	---	---	---	X	X
El absurdo como distanciamiento humorístico	X	(X)	(X)	X	---	---	X	---	---	---	---
“Risa tabú” o risa liberadora	X	X	X	X	X	X	X	---	X	X	X

La palabra y el estilo del discurso narrativo

El regreso al origen mítico de la palabra, con vinculaciones al conjuro o la palabra de asociaciones mágicas y capacidad transformadora, se encuentra reflejado en obras tendentes a la novela lírica de autoformación como modo de distanciar al lector implícito de significados directos, aproximarlos al poder creador de la palabra, instigar a la experiencia explorativa de la lectura y generar intriga en el descubrimiento de un conocimiento envuelto en un secreto que ya no solo se oculta en la propia historia sino en el mismo discurso narrativo. En la tabla III observamos que esta tendencia es constante en *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, aunque no solo propias de ellas, siendo también un recurso común a la mayoría de las obras objeto de nuestro estudio, salvo en el caso de *Los Cinco*, *Paulina*, *Esther y su mundo* o *Veva y el Mar* que atienden a una palabra de significado más directo y convencionalizando, guiando férreamente hacia un mensaje sin apenas posibilidad de desvíos y sin regresiones significativas a una palabra de connotaciones míticas y ulterior al lenguaje institucionalizado.

Coherente a este camino regresivo hacia el origen mítico de la palabra, estas mismas obras adoptan un discurso narrativo de connotaciones sagradas, bien por un discurso de carácter altamente críptico en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, bien por sus estructuras repetitivas de herencia oral y altamente relacionado con el ritual como es el caso de *El mago de Oz*, por la combinación de ambas estrategias como es el caso de *Pippa Mediaslargas* o bien por su lenguaje procedente de un discurso mítico como es el caso de *Bella y Oscura* o bíblico como es el caso de esta última obra o la de *Mujercitas*, *Heidi* y *Caperucita en Manhattan*. En este bloque también añadiremos la obra de *Paulina*, un texto que, aunque no de manera habitual, atiende a la función poética del lenguaje a través del animismo y, en ocasiones, transfiere el comentario didáctico a partir de parábolas o de estructuras sintácticas similares al refrán que remiten al origen de una literatura oral y sagrada, así como el mensaje se oculta en un lenguaje críptico.

Este discurso narrativo vinculado a lo sagrado se muestra discurso cristiano de manera explícita en las dos obras más contemporáneas de nuestro estudio: *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. Aunque en el caso de *Caperucita en Manhattan* las

referencias se producen por analogía, al mismo tiempo que este discurso convive con otro tipo de discursos sagrados, abriéndose a diferentes perspectivas; en el caso de *Bella y Oscura*, el discurso de doctrina cristiana no precisa de fidelidad, se dirige a él en nuevas versiones y reevaluaciones, del mismo modo que convive con otro tipo de sacralidad. En el caso de *Veva y el Mar*, las alusiones a la doctrina cristiana también se dan, aunque en este caso no se producen a través de un discurso sagrado, sino a partir del significado directo de la palabra, rituales que, por su grado de herejía, como la escena en la que Veva asiste junto a su abuela a misa e intenta comulgar sin la preparación previa ni el sacramento de la confesión, parecen ser reevaluados y desacralizados a través de la “risa tabú”.

En realidad, el discurso sagrado vinculado a un discurso cristiano podemos apreciarlo de manera explícita, como reflejamos en la tabla III, en cinco de las once obras seleccionadas: *Mujercitas*, *Heidi*, *Paulina*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. En las tres primeras obras, a diferencia de las dos obras más contemporáneas, se trata de un discurso reactualizado de manera fiel al original, a través de inserciones intertextuales o referencias en las que se regresa a una memoria que se transfiere sin cambios, sin reevaluación ni crítica, aunque la convivencia de un discurso ulterior en *Mujercitas*, próximo a los conjuros, la desvincula tímidamente del mismo. Así como el caso de *Paulina*, donde junto a esta inserción intertextual fiel a las Sagradas Escrituras, aparecen otras formas literarias, también de función didáctica y contenido espiritual, aunque ulterior a la doctrina cristiana como son las parábolas o los refranes.

En *Esther y su mundo* también se hace referencia a diferentes rituales de la religión cristiana, aunque como en el caso de *Veva y el Mar* a partir del significado directo de la palabra, en este caso sin reevaluación ni crítica, sin embargo se trata de una reactualización vacua, mimética, sin mensaje explícito, y es precisamente esta banalización la que desacraliza el ritual vaciándolo de contenido.

Concluimos, por tanto, que esa regresión de la palabra a su origen mítico y transformador, mágico o sagrado no solo es propia de la LIJ actual tendente a la novela lírica de autoformación, como en el caso de *Bella y Oscura*, sino una constante que podemos apreciar en diferentes obras LIJ anteriores como *Alicia en el País de las Maravillas*, *El mago de Oz* o *Pippa Mediaslargas*. En todo caso, también advertimos

obras actuales, como el caso de *Veva y el Mar* o *Esther y su mundo*, que se muestran temerosas ante regresiones excesivas de la palabra que pudieran hacer caer al lector implícito en la pérdida de sentido o desviarlo del mensaje que deberá inferir de la lectura, optando por un significado directo y convencional de la palabra al que el lector juvenil podrá llegar sin obstáculos ni angustia, una estrategia también acusada en una LIJ anterior como es el caso de *Los Cinco*. Por último resaltamos la convivencia de ambas estrategias en obras contemporáneas como *Caperucita en Manhattan*, donde al lector juvenil se le guía hacia el mensaje que el texto desea transmitir, aunque al mismo tiempo se le permiten ciertos desvíos dentro de un discurso ambiguo con el que podrá comunicarse desde diferentes niveles de dificultad, dependiendo de sus conocimientos y experiencias previas. Por otro lado, la convivencia de estas estrategias no sólo es una característica de la LIJ contemporánea tendente a la novela lírica de autoformación sino común a otras obras previas como *Mujercitas*, *Heidi* y aunque en menor medida, también *Paulina*.

Por otro lado, ya lo hemos mencionado, destaca dentro de las cuatro obras LIJ más contemporáneas analizadas, la coincidencia de elementos discursivos vinculados a una doctrina cristiana, aunque desde la apertura de perspectivas, reevaluación o desacralización y, sin embargo, esta estrategia ya aparece esbozada tanto en *Mujercitas* como en *Paulina*, así como la omisión de estos elementos cristianos es común a varias obras anteriores: *Alicia en el País de las Maravillas*, *El mago de Oz*, *Los Cinco* o *Pippa Mediaslargas*. En realidad, la única de las obras analizadas en la que la doctrina cristiana sería tratada sin apenas una apertura de perspectiva se encontraría en *Heidi*.

La palabra como energía capaz de ordenar el caos, vía de acceso al despertar de la conciencia y construcción de identidad en su vinculación, bajo esta perspectiva, al *Künstlerroman* se encuentra reflejada en un alto grado en *Mujercitas*, aunque sorprende que esta estrategia sea común a todas las obras analizadas, de manera más o menos explícita, a excepción de *El mago de Oz*, *Los Cinco* y *Esther y su mundo*, como queda reflejado en la tabla III. En todo caso, y ciertamente no de manera significativa, en este último texto no pasa desapercibido el hecho de que se trate de una autobiografía y por tanto, en cierto modo, el pasado y su reevaluación, es decir la memoria y su identidad se

construyan a través de la palabra; así como la referencia metaficcional en la que Esther compara sus propias aventuras con unas aventuras análogas al mundo del cine.

El discurso narrativo subjetivo como obstáculo de reencuentro con el sentido a partir del desvío del significado convencionalizado o más funcional de la palabra, tan sólo se encuentra reflejado de manera significativa en las dos obras más contemporáneas analizadas, e incluso en *Caperucita en Manhattan* se guía al lector juvenil y se le protege de posibles pérdidas de sentido a partir de la convivencia de este discurso narrativo subjetivo con un significado directo de la palabra. Sin embargo, sorprende observar que esta intención: desviar al lector de significados convencionales, no es un recurso propiedad exclusiva de la novela lírica de autoformación objeto de nuestro estudio, sino que pertenecen a una tradición LIJ, aunque a partir de una estrategia diferente, dado que el discurso narrativo subjetivo como desvío del significado se encuentra sustituido por el uso del absurdo como obstáculo de reencuentro con el significado, al mismo tiempo que se erige como energía impulsora, capaz de generar “extrañamiento” en el lector y su curiosidad, así como recurso desdramatizador de la angustia que pudiera ocasionar la pérdida de sentido en el lector implícito. Esta estrategia se encuentra reflejada de manera significativa en *Alicia en el País de las Maravillas*, *El mago de Oz* y *Pippa Mediaslargas* y, aunque tan solo de manera puntual, también en *Mujercitas* y *Heidi*.

Se trata de lo que Rodríguez Fontela señala como la “cultura popular de la risa” (Rodríguez Fontela, 1996: 41), dado que el humor se torna como un recurso indispensable en nuestras primeras manifestaciones literarias y particular característica tanto en el cuento de costumbres, con un argumento “muchas veces satírico y humorístico” (Rodríguez Almodóvar, 1983: 30), como en el cuento de animales, con dos ingredientes principales: “el hambre y el humor escatológico.” (Rodríguez Almodóvar, 1983: 34) El humor absurdo se presenta también como característica inherente al cancionero popular infantil: adivinanzas, burlas y trabalenguas o canciones escenificadas compuestas a partir de retahílas y como Ana Pelegrín reflexiona, “la retahíla es la poesía lúdica [...] La palabra acompaña al juego, convirtiéndose ella misma en juego, y es tratada como un juguete rítmico oral, dando paso a libres asociaciones fónicas.” (Pelegrín, 2008: 208)

Los textos más contemporáneos, como se refleja en la tabla III, se alejan de este humor absurdo que provoca el juego con el lenguaje que, como estamos analizando y María Victoria Sotomayor Sáez confirma, “ha sido siempre una de las más importantes fuentes de comicidad en la poesía, en el teatro (sobre todo en el teatro breve) y también en la narrativa.” (Sotomayor, 2006: 68-69)

Sin embargo, advertimos ciertos elementos residuales de esta “cultura popular de la risa” en la “risa tabú” como liberación y energía impulsora hacia el desvío de la norma y desdramatización de la posible angustia que el lector implícito pudiera sentir en la pérdida de sentido reflejada, aunque en diversos grados, en diez de las once obras analizadas, salvo en el texto de *Esther y su mundo* y a excepción de esas confusiones originadas por un destino fatal que domina la voluntad de la heroína y que podrían ser asociadas a la comedia de enredo.

Concluimos, por tanto, con respecto a este análisis dedicado a la estrategia del absurdo como distanciamiento tanto del significado convencional de la palabra como humorístico un recurso habitual dentro de obras LIJ anteriores a la contemporaneidad y en las que obras actuales tendentes a la novela lírica de autoformación, a pesar de guardar ciertos residuos apreciables a partir del uso puntual de la “risa tabú”, han ido perdiendo el tono humorístico de textos más primitivos a favor de un tono más circunspecto y sustituyendo los discursos narrativos absurdos por discursos narrativos subjetivos en la intención común por desviar al lector implícito juvenil del significado convencional. Una característica común a las obras dirigidas al lector juvenil actual donde como Sotomayor reflexiona, no es fácil hablar de obras humorísticas y “son muy pocas las que están planteadas en su totalidad desde esta perspectiva.” (Sotomayor Sáez, 2006:69)

Tabla IV: cesión de la autoridad

Cesión de la autoridad.	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	<i>Mujercitas</i>	<i>Heidi</i>	<i>El mago de Oz</i>	<i>Los Cinco</i>	<i>Paulina</i>	<i>Pippa Mediaslargas</i>	<i>Esther y su mundo</i>	<i>Veva y el Mar</i>	<i>Bella y Oscura</i>	<i>Caperucita en Manhattan</i>
Voces heterodieéticas	X	X	X	X	X	---	X	(X)	---	---	X
Voces homodieéticas	---	---	---	---	---	X	---	X	X	X	---
Tendencia a la información limitada o perspectiva del yo testigo	X	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X	X
Focalización interna	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Focalización interna variable	---	X	X	X	X	(X)	X	X	---	---	X
Omnisciencia selectiva variable	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	X
Inserción de relatos metadieéticos	X	X	X	X	X	X	X	(X)	X	X	X
Presencia significativa de diálogos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	---	X
Apreciaciones de tipo personal de la voz narradora heterodieética.	X	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X	X
Apelación al lector	X	X	---	X	X	X	X	X	X	(X)	X

Ambivalencia significativa de la heroína como actante ayudante	----	X	X	X	X	X	X	(X)	X	X	X
Ambivalencia significativa de los ayudantes como actantes héroes	----	X	X	X	X	X	X	(X)	X	X	X

Cesión de la autoridad

Hemos observado cómo las voces narradoras de las obras objeto de nuestro estudio que más se aproximan a las características de la novela lírica de autoformación tienden a la homodiegeticidad en una voluntad de cesión de autoridad y de identificación entre voz narradora-heroína-lector que facilite una digresión reflexiva en el lector implícito. A este respecto, las voces narradoras homodiegéticas serían, lógicamente, las más explícitas: *Paulina*, *Esther y su mundo*, *Veva y el Mar* y *Bella y Oscura*.

Dentro de las voces narradoras homodiegéticas analizadas, la que con mayor reticencia cede su autoridad sobre el discurso narrativo sería la de Paulina que, como hemos comprobado, puede incluso alcanzar una focalización interna variable, especialmente en los procesos psicológicos que se refieren a Nin. El caso más ambiguo lo establecería *Esther y su mundo*, en realidad la voz narradora homodiegética de Esther, la narradora textual, es una voz sin reticencia a ceder su autoridad, encontrándose en focalización interna y en perspectiva de yo testigo, sin embargo es el discurso narrativo el que parece resistirse a la cesión de esta autoridad introduciendo un narrador visual con funciones similares a las de una voz narradora heterodiegética omnisciente y donde, desde su perspectiva, el discurso narrativo puede adoptar tanto una focalización exterior como focalización interna variable.

Dentro de las voces narradoras heterodiegéticas, la que con mayor reticencia cede su autoridad sobre el discurso narrativo es la voz narradora heterodiegética de *Heidi*, su opinión se hace extensible y constante a lo largo de toda la obra como voz típica del cuento maravilloso de conocimiento total y absoluto sobre el mundo ficcional propuesto y desde una perspectiva omnisciente y omnipresente que la aleja de rasgos de homodiegeticidad y, por tanto, una perspectiva que contribuye a “invisibilizar” su presencia, tendiendo a una práctica de la autoridad silenciosa que incide en el lector de manera subliminal, incluso las apelaciones directas al lector, recurso común a todas las obras analizadas, son omitidas. Esta omnisciencia la lleva a una focalización cero capaz de oscilar de una focalización externa a una focalización interna o interna variable, aunque como estamos analizando, en habitual ejercicio de su dominio sobre el relato, y solo puntualmente desde una perspectiva de observadora o yo testigo.

Cuando opta por la focalización interna o interna variable, rastreando los procesos psicológicos de sus personajes, focalización habitual en este relato, lo hace a través, preferentemente, del discurso narrativizado o discurso traspuesto, lo que le permite resumir e interpretar, es decir controlar, las emociones de sus personajes; la inserción de relatos metadieéticos, salvo el introducido por Dete, no alcanzan cotas significativas en lo que respecta a una distribución de instancias narrativas, aunque compensatoriamente aparezca una abundancia de diálogos.

En el caso opuesto encontramos la voz narradora heterodieética de *Caperucita en Manhattan*, donde el discurso narrativo muestra estrategias discursivas con un alto grado de sospecha de homodiegeticidad, su omnisciencia selectiva variable le permite una focalización interna variable u omnisciencia selectiva variable en los personajes del universo ficcional que presenta y, habitualmente, se genera la ilusión de fusión de voces con estos personajes, así como una ilusión de inserción de relatos metadieéticos que distribuyen autoridad entre instancias narrativas. Por otro lado, su necesidad de mostrar su existencia es muy alta, si no como voz narradora homodieética, dado que no lo es, al menos sí intradieética, y son varias las estrategias que utiliza a este respecto, especialmente significativas resultan las apreciaciones de tipo personal que realiza o las apelaciones directas al lector que, por otra parte, contribuyen tanto a manifestar su presencia como la necesidad de presencia de lector implícito, generando su complicidad. Es también destacada su tendencia a la perspectiva de yo testigo de información limitada, lo que contribuye, una vez más, tanto a subrayar su presencia como voz intradieética, así como a la cesión de su autoridad omnisciente y a generar intriga en el lector implícito que descubrirá secretos al unísono y en el tiempo presente junto a la voz narradora y a la heroína. Por otro lado se encuentran los diálogos, a través de los cuales podemos conocer de manera directa las emociones y procesos psicológicos de los personajes que conforman este universo ficcional, cediendo la voz narradora su autoridad sobre el relato y particularmente relevante en el caso de la abuela Rebeca.

Sin embargo, todos estos recursos analizados en *Caperucita en Manhattan* como estrategias discursivas que abren hacia la sospecha de homodiegeticidad ya se encuentran presentes en otras obras LIJ anteriores y se pueden observar en la tabla IV.

Todas las obras analizadas muestran como estrategia común la adopción, por parte de la voz narradora, de una perspectiva del yo testigo de información limitada, en la búsqueda común por suscitar intriga en el lector y generar la complicidad que supone el descubrimiento común y en el momento presente por voz narradora-protagonista-lector; ligadas a la percepción momentánea y parcial de la observación directa, debilitando su autoridad sobre el mundo ficcional que presentan, así como las voces narradoras heterodieéticas, al mismo tiempo, subrayan su presencia abriendo sospechas de homodiegeticidad; *Heidi* no llegaría a omitir por completo esta estrategia, aunque su escaso uso, no alcanza el grado significativo de otros discursos narrativos analizados.

Con respecto a esa focalización interna de la voz narradora, común a textos contemporáneos de la LIJ vinculados a la novela lírica de autoformación que no sólo contribuyen a ceder autoridad sobre el discurso narrativo, sino también a subjetivizarlo, facilitando el rastreo de los procesos psicológicos de la heroína, es decir, la aventura interior en detrimento de la exterior, encontramos que se trata de una estrategia común no sólo a obras LIJ más actuales, sino una intención, en mayor o menor medida, coincidente en todas las obras analizadas.

Con respecto a esta estrategia, el uso más debilitado lo encontramos en las voces heterodieéticas de *El mago de Oz*, *Los Cinco* y *Pippa Mediaslargas* que pueden llegar a alcanzar una focalización interna cuando manifiestan su voluntad por seguir los procesos psicológicos de sus heroínas, pudiendo incluso abarcar una focalización interna variable, contribuyendo tanto a realizar un seguimiento de la psique de diferentes personajes como a encontrar indicios de una cierta apertura de perspectivas y una aproximación hacia la polimodalidad. Sin embargo, estos tres textos no logran las cotas de subjetividad de la omnisciencia selectiva de *Caperucita en Manhattan* y lo cierto es que la focalización habitual es la exterior, lo que lleva a un seguimiento de la acción en detrimento de los procesos psicológicos de los personajes, aunque tendente al yo testigo de información limitada que abre a la señalada sospecha de homodiegeticidad como observadora de esa acción.

En el caso tanto de *Mujercitas* como de *Caperucita en Manhattan*, nos encontramos con una voz narradora heterodieética con altos grados de omnisciencia o focalización cero que le permiten una caprichosa inconstancia en su focalización, oscilando de manera

habitual de la focalización exterior a la interior según sus objetivos, aunque también utilizando asiduamente, tanto en su focalización externa como interna, una tendencia a la perspectiva del yo testigo de información limitada, bien restringida a la percepción momentánea de la voz narradora o bien condicionada a la percepción del personaje. Observamos que esta oscilación ambigua es mayor en estas dos obras que en las anteriormente referidas, y le permite al discurso narrativo tanto un seguimiento de los procesos psicológicos de las heroínas más exhaustivo como un mayor mosaico de perspectivas, en todo caso, el grado de subjetividad alcanzado a través de la omnisciencia selectiva variable de *Caperucita en Manhattan* es superior al de la focalización interior variable de *Mujercitas*, aunque encontremos ya esbozada, de manera significativa, esta voluntad.

Alicia en el País de las Maravillas es la única voz narradora heterodiegética que no muestra una predilección por la focalización exterior u oscilación habitual de la focalización exterior a la interior o interior variable, fijando una perspectiva asiduamente constante en focalización interior en la niña protagonista, aunque persistiendo la perspectiva de información limitada del yo testigo y por lo tanto, ella también ligada a la percepción momentánea y parcial de la focalización directa que contribuye a generar suspense en el lector y a la ilusión de descubrimiento común entre voz narradora-protagonista y lector. Su focalización interna en Alicia, en todo caso, le permite una mayor fusión con la voz protagonista y un mayor seguimiento de sus procesos psicológicos, vinculándose de este modo a la perspectiva de las voces narradoras homodiegéticas de *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Paulina*, ellas también en tendente focalización interna invariable en las protagonistas en viaje y ellas también de información limitada tendente al yo testigo que contribuye a subrayar la intriga en el lector, ateniéndose a la información que posee el protagonista en el momento de la acción y sin ser capaz de penetrar en la psique de otros personajes, un objetivo que alcanzan en mayor grado *Bella y Oscura* y *Alicia en el País de las Maravillas* que *Veva y el Mar*, debido a que se presta mayor atención a la acción que a los procesos psicológicos o *Paulina*, debido a esa ya señalada reticencia por debilitar su autoridad, lo que la lleva a una inhabitual focalización yo testigo y a una focalización interna que, aunque de apariencia invariable, en ocasiones se toma la licencia literaria de penetrar en la psique de otros personajes. La polimodalidad, o ese mosaico de perspectivas que

consigue la focalización interna variable, o mucho más notable por su subjetividad, la omnisciencia selectiva variable, se encontraría compensado, en el caso de *Bella y Oscura*, por la múltiple inserción de relatos metadieéticos introducidos por diferentes voces que alcanzan una gran autoridad como instancias narrativas; en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, *Paulina y Veva* y *el Mar*, esta pluralidad se ofrecería a partir tanto de relatos metadieéticos introducidos por diferentes voces como por la presencia significativa de diálogos, aunque el efecto polimodal no alcance las cotas de *Bella y Oscura* o *Caperucita en Manhattan*.

La inserción de relatos metadieéticos es una estrategia utilizada en todas las obras analizadas, aunque ciertamente su cantidad varía considerablemente, siendo inhabituales en el caso de *Los Cinco* o *Heidi* y una constante en el caso de *Bella y Oscura*, como hemos señalado, lo que nos ofrece datos acerca de las voluntades de estas voces narradoras por compartir instancia narrativa. El caso de *Esther y su mundo* sería nuevamente el más ambiguo, aunque el narrador visual permitiría convivencias de voces a través de una estrategia similar a la inserción de relatos metadieéticos.

La presencia de diálogos es también habitual en todas las obras objeto de estudio, aunque su uso es menos significativo en el caso de *Bella y Oscura*, cuya estrategia tiende de manera reincidente, como venimos señalando, a la inserción de relatos metadieéticos por parte de múltiples personajes que conforman el universo ficcional, ofreciéndoles una alta autoridad como instancias narrativas.

Las apreciaciones de tipo personal por parte de las voces narradoras homodieéticas son comunes a todas ellas e incluso podríamos entenderlo como una exigencia de coherencia textual, aunque no es un recurso exclusivo de ellas. En realidad, todas las voces narradoras analizadas arrojan su opinión o sus hipótesis en una voluntad por descubrir su presencia; el caso menos significativo a este respecto sería el de *Heidi*, lo hemos analizado, una voz que en realidad arroja su opinión de manera constante a lo largo de toda la obra, aunque desde la “invisibilidad” propia de la voz narradora heterodieética convencional o la del cuento maravilloso que tiende a una práctica de la autoridad “silenciosa” u oculta.

Con respecto al uso de apelaciones directas al lector, con la consecuente delación de presencia y sospecha de homodiegeticidad que esta estrategia supone, así como la necesidad de interlocutor o lector implícito, generando su complicidad e implicación es común a todas las obras seleccionadas, aunque ambiguo en el caso de *Bella y Oscura*, que no llega a apelar de manera directa al lector, aunque sin embargo, a partir del alto tono confesional del discurso narrativo, muestra su necesidad de escucha o interlocutor y, una vez más, recurso omitido si no por completo, al menos sí significativamente en el caso de *Heidi*.

Gemma Lluch advierte que “no puede haber una obra no ideológica, que no transmita ninguna ideología” (Lluch, 2003: 34), y por todo lo señalado, considerando a la voz narradora como guía del lector en el mundo ficcional que se propone, observamos en las obras analizadas, imaginario colectivo de la España de finales del siglo XX, una convivencia de diferentes tipos de voz: desde las más convencionales, voces heterodiegéticas omniscientes con reticencia a ceder el control sobre el discurso narrativo como sería el caso de *Heidi*; hasta las más innovadoras, voces homodiegéticas con alta voluntad de cesión de autoridad y distribución de jerarquías sobre el discurso narrativo como sería el caso de *Bella y Oscura*; revelándose, de este modo, la convivencia de diferentes perspectivas y los diferentes conceptos sobre autoridad que los textos pretendieron transferirle a sus jóvenes lectores, lo que pudiera ser, en principio, un reflejo coherente de una época en la historia de España cuya sociedad también se encuentra adaptándose y modificando su propio concepto de autoridad. Sin embargo, Teresa Colomer y en referencia a la valoración moral de una obra, observa incluso en nuestros días, una convivencia en la LIJ actual de recursos tradicionales e innovadores en referencia a este objetivo: El narrador oral, esa voz que “se oye” y apela directamente al lector y que “puede proyectar en el personaje las reacciones de preocupación y empatía que presupone en los niños lectores” (Colomer, 1998: 294); también pervive el narrador tradicional que “hace saber a los niños destinatarios lo que deben pensar sobre la conducta moral de los personajes” (Colomer, 1998: 294), en convivencia con el narrador más innovador que resulta de la intensa atención que se le ofrece a la introspección psicológica y que ya no valora de manera explícita, sino a partir de la conciencia de los personajes con grados de fusión diversos, “el más acentuado sería reproducir simultáneamente el discurso mental con fórmulas cercanas

al monólogo interior” (Colomer, 1998: 295); o la presencia de otros personajes a los que se les transfiere el comentario didáctico y son “portavoces de los mensajes morales a través de su discurso.” (Colomer, 1998: 294) Es decir, y siguiendo reflexiones de Teresa Colomer, la LIJ imaginario colectivo de la España de finales del siglo XX se adapta a un concepto de autoridad diverso y ambivalente que se ajusta al reflejo de una sociedad transformando sus conceptos de autoridad y, al mismo tiempo, se ajusta y conforma las características de la actual LIJ.

Por otro lado hay que advertir, según los datos que arroja nuestro estudio, que las voces homodieéticas explícitas son más propias de la actual LIJ que la del pasado y, sin embargo, todos los textos analizados, en mayor o menor medida, presentan ciertas sospechas de homodiegeticidad, especialmente en la necesidad de las voces LIJ de todos los tiempos, o al menos del periodo de tiempo analizado en nuestra investigación, por hacerse “escuchar” o manifestar su presencia a partir de apreciaciones de tipo personal y apelaciones directas al lector que podrían suponer una herencia LIJ de nuestra literatura oral y un recurso que subraya la necesidad de interlocutor, generando su complicidad e implicación. Otra sospecha de homodiegeticidad común a todas las obras analizadas es la tendencia por la perspectiva del yo testigo de información limitada, más o menos constante según la obra, una estrategia que a pesar de ser más recurrente e intensa en la LIJ contemporánea, por esa propuesta de lectura más participativa, derivada de teorías las teorías de la recepción, siendo que el narrador no le ayuda al lector a seguir la historia, “sino que se coloca a su lado para contemplarla o para jugar juntos a construirla” (Colomer, 1998: 293); sin embargo, la LIJ anterior no se encuentra exenta del uso de esta estrategia como modo de envolver en misterio el discurso narrativo e incitar la curiosidad en el joven lector, así como su complicidad, dado que en el proceso de desocultamiento narrador-protagonista y lector exploran y descubren al unísono y en el momento presente.

Con respecto a la ambivalencia de la heroína como ella también actante ayudante y el de los ayudantes como mentores incompletos, ellos también actantes héroes en un viaje iniciático de transcendencia, encontramos una alta ambigüedad dentro de las tres obras más contemporáneas analizadas y tendentes a la novela lírica de autoformación: *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, ambigüación entre la heroína y sus

ayudantes en el que intervienen estrategias discursivas de identificación constante y compleja como la fusión de voces o simbiosis de carácter ritual próximo a la devoración que alcanzan nexos de unión de tipo psicológico y afectivo, así como una alta distribución de jerarquías. Sin embargo, esta estrategia no es exclusiva de la LIJ actual y, en realidad, se encuentra esbozada en todas las obras analizadas, como apreciamos en la tabla IV, a excepción de *Alicia en el País de las Maravillas*, en la que el discurso narrativo no muestra claves significativas con respecto a la ambigüación de estos actantes, un texto también coherente a la omisión de condicionantes en la aventura de la heroína, especialmente relevantes en lo referente al nulo grado de influencia de la afectividad de la colectividad sobre la heroína. Tampoco podemos establecer una ambivalencia significativa en el caso de *Esther y su mundo*, donde efectivamente apreciamos el protagonismo de la niña como heroína, así como una relativa ambivalencia en ciertas ocasiones, especialmente cuando salva a su abuela de la muerte; e incluso una multiplicación de ayudantes, ellos también con vidas o aventuras propias, sin embargo, la práctica omisión del carácter trascendente de la aventura trivializa la actuación y la función de los personajes dentro de la misma.

Pero como indicamos, salvo estas dos excepciones la ambigüedad señalada es notoria en todas las obras seleccionadas: en el caso de *Mujercitas*, *El mago de Oz*, *Los Cinco*, y *Pippa Mediaslargas*, la ambivalencia del actante héroe como ayudante o la de los ayudantes como actantes héroes viene provocada muy particularmente por la acción externa: la aventura compartida a partir de la cual se producen sinergias con las que vencer obstáculos o la donación de objetos protectores o mágicos donde el componente psicológico se encuentra debilitado y, en el caso de *Heidi* o *Paulina*, aunque el discurso narrativo no llegue a grados de profundidad simbióticos o de carácter ritual devorador, ya comienzan a perfilarse transferencias de índole psicológico bidireccionales entre heroínas y ayudantes que influyen en el despertar a la conciencia de ambos actantes.

En todo caso, y a pesar de esa ambigüedad existente en todas las obras analizadas con respecto a ayudantes o mentores incompletos que también requieren del recorrido de una aventura trascendente y, por tanto, con un consecuente debilitamiento de su autoridad como guías, recordamos que el mentor de la novela pedagógica es capaz de resolver los dilemas éticos de su discípulo, al mismo tiempo que remitiéndonos a

palabras de Mircea Eliade ya citadas anteriormente, la iniciación de la pubertad en el mundo primitivo supone la revelación de lo sagrado. Y, efectivamente, resulta sorprendente observar la vinculación del mentor con un conocimiento sagrado, en varias de las obras analizadas, que lo legitima como transmisor del comentario didáctico. Este es el caso de la señora Sesemann en *Heidi*, mentora modélica que parece haber culminado su viaje iniciático como heroína, próxima a lo sagrado por su vinculación a la transferencia de un comentario didáctico de doctrina cristiana, ella una mediadora entre un Dios cristiano y los hombres a la cual el discurso narrativo la convierte en autoridad de alta relevancia “per se”, a partir del significado directo de la palabra y el respeto y la fe que le profesan diversos personajes y la propia voz narradora heterodiegética, sin embargo y aunque exista la presencia de una mentora ideal por su vinculación a un Dios cristiano, la ambivalencia entre ayudante-héroe ya se presenta como estrategia por el contacto que Heidi mantiene con otros ayudantes que a su vez actúan como héroes incompletos, especialmente relevante al respecto sería el caso del abuelo de Heidi. En *Mujercitas*, existe una ambivalencia altamente significativa con respecto a la actuación ayudante-heroína entre las cuatro hermanas que podríamos considerar se encuentran en igualdad de condiciones con respecto a las “cargas” que deben superar y al conocimiento adquirido a través de sus experiencias vitales, sin embargo, la figura de la madre se convierte, del mismo modo que la señora Sesemann, en una mentora prácticamente modélica, con un grado de autoridad explícitamente manifestado por el discurso narrativo como superior, aunque tímidamente atenuado por encontrarse su prestigio proyectado más en una perfección espiritual que en una perfección acorde con el ideal social de índole material, sin embargo su comportamiento moralmente ideal, la convierten en una mentora por excelencia nuevamente próxima a la novela pedagógica y ligada a la doctrina cristiana. En *Paulina*, uno de los ayudantes de mayor autoridad es Nin y el discurso narrativo de esta obra, del mismo modo que en las dos obras anteriormente citadas, establece analogías entre este ayudante y el Niño Jesús, vinculándolo a un conocimiento sagrado de índole cristiana que lo avala como poseedor de un conocimiento superior al resto, sin embargo en este texto, ya podemos percibir una distribución de jerarquías más nítida que en las anteriormente citadas, siendo que la ambivalencia de este ayudante como mentor incompleto es clara, teniendo él mismo que recorrer un viaje iniciático que le lleve a la transcendencia, uniéndole a

Paulina una relación de amistad entre iguales, así como el hecho de su procedencia marginal, lo que supone un fracaso con respecto al ideal de “estatus social” o reconocimiento dentro de su colectividad y un alejamiento del mentor modélico. En *Pippa Mediaslargas* recordaremos su procedencia mítica y, por tanto, en contacto con un conocimiento sagrado que, en alguna medida legítima su autoridad, aunque esta ayudante para Tom y Annika, mantiene relaciones de amistad con sus neófitos en condición de igualdad jerárquica y también actúa de manera nítida como heroína inconclusa, debiendo recorrer un camino de superación personal cuyo obstáculo parece radicar en la dificultad de adaptar su mundo interno al externo, alejándose de este modo del ayudante como héroe concluso o mentor ideal, al mismo tiempo que distanciándose de una sacralidad vinculada a la doctrina cristiana. Miss Lunatic, en el caso de *Capercita en Manhattan*, del mismo modo que Airelai en *Bella y Oscura* son mentoras alejadas del ideal social por su pertenencia a un estrato social marginal, su estado inconcluso como heroínas o ayudantes modélicas es nítido: miss Lunatic se enfrenta a la incompreensión y soledad dentro del contexto social que habita y Airelai espera el regreso del hombre del que depende emocionalmente, así como los lazos que las unen a sus neófitas, que al mismo tiempo actúan como sus ayudantes, se basan en una relación de amistad, alejándose de este modo del mentor ideal. Sin embargo en ambas se mantiene una vinculación a un conocimiento sagrado que las erige como autoridad superior, en el caso de Miss Lunatic próxima a un ascetismo análogo a corrientes teológicas cristianas en convivencia con diferentes manifestaciones espirituales que ambiguan, enriquecen y evalúan la doctrina cristiana y en el caso de Airelai se trata de un conocimiento marcadamente pagano.

Por todo ello concluimos que el mentor de la novela pedagógica aparece reflejado en ciertas obras LIJ como en el caso de *Heidi* y en menor medida *Mujercitas*, aunque no es la tendencia, y en aquellas obras analizadas más contemporáneas y próximas a la novela lírica de autoformación pierde definitivamente su autoridad en la ambiguación de su actuación como ayudante de la heroína y héroe inconcluso que es guiado por su neófito. Por otro lado, ese mentor se encuentra asociado, en las obras objeto de nuestro estudio, a un ayudante vinculado a ritos primitivos por su proximidad a los dioses y portador de un conocimiento capaz de abrir a una revelación de índole sagrada. Una revelación sagrada que, en el caso que nos ocupa y en referencia a la LIJ observada, se encuentra

asociada específicamente a la doctrina cristiana en *Mujercitas*, *Heidi* y *Paulina*, aunque progresivamente se irá paganizando hasta llegar a discursos contemporáneos tendentes a la novela lírica de autoformación como los de *Bella y Oscura* o *Caperucita que en Manhattan* donde la presencia de un conocimiento primigenio asociado a una revelación sagrada persiste, aunque en una regresión ulterior a la doctrina cristiana en la que se introducen elementos paganos.

Tabla V: Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género

Heroínas analizadas desde la perspectiva de género	<i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	<i>Mujercitas</i>	<i>Heidi</i>	<i>El mago de Oz</i>	<i>Los Cinco</i>	<i>Paulina</i>	<i>Pippa Mediaslargas</i>	<i>Esther y su mundo</i>	<i>Veva y el Mar</i>	<i>Bella y Oscura</i>	<i>Caperucita en Manhattan</i>
Confrontación yo/mundo de la heroína limitada por el género	----	X	----	----	X	----	----	(X)	----	----	----
Confrontación yo/mundo proyectado en otro personaje femenino limitado por el género	----	----	----	----	----	X	X	(X)	X	----	----
La iniciación sexual:											
riesgo de dependencia del amor romántico concepto anulador relacionado significativamente a su género.	----	(X)	----	----	----	----	----	(X)	----	X	X
riesgo de dependencia del amor romántico concepto anulador de carácter universal	(X)	----	----	X	----	----	----	----	----	----	----
El “demiurgo” que llama a la aventura	Voluntad propia	El señor March, figura masculina	Dete, autoridad materna. El señor Sesemann, figura masculina “real”	Accidentalidad (fuerzas naturales) Voluntad propia (colectividad)	Autoridad paterna Colectividad	Accidentalidad (fuerzas que escapan al control humano)	Accidentalidad (fuerzas naturales) Voluntad propia vinculada a una figura masculina, su padre	Accidentalidad Colectividad	Colectividad (autoridad paterna y abuela) Tito Juan, figura masculina	Accidentalidad Colectividad Máximo, figura masculina	Aurelio, figura masculina “real” e “imaginada” Colectividad (abuela)

Concepto reconciliación con el padre	----	X	X	----	X	X	X	X	X	X	X
Concepto de los amantes separados	----	X	(X)	----	----	----	----	X	X	X	X
Seres huidizos	Reina de Corazones Todos, incluida Alicia	El señor March, figura masculina	El abuelo, figura masculina "realista" Heidi, la misma niña protagonista La señora Sesemann, figura femenina	El mago de Oz Las brujas del País de Oz	Jorgina, la misma niña protagonista	Nin, figura masculina realista vinculada a un Dios de doctrina cristiana Marta, figura femenina realista vinculada a una espiritualidad ulterior a la doctrina cristiana, aunque también participe de ella.	Pippa, la misma niña protagonista El padre de Pippa, figura masculina	Bill Lucas, figura masculina	Tito Juan, figura masculina	Máximo, figura masculina "realista" e "imaginada" Airelai, figura femenina Baba, la misma niña protagonista	Aurelio, figura masculina "realista" e "imaginada." Miss Lunatic, figura femenina
Figura negativa de la madre	----	----	----	----	----	----	----	X	(X)	----	X
Figura negativa de la madre "adoptiva"	----	----	X	(X)	----	X	----	----	X	X	----
Reflejo de las tres generaciones	----	(X)	----	----	----	(X)	----	(X)	X	X	X
Ausencia de la madre	X	----	X	X	X	X	X	----	X	X	----
Ayudante-agresor femenino de alta autoridad	(X)	(X)	(X)	(X)	----	(X)	----	X	X	X	X
Ausencia del padre	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Las heroínas analizadas desde la perspectiva de género

La confrontación yo/mundo de la heroína producida por una limitación de género explícita, tan sólo se encuentra en *Mujercitas* y en *Los Cinco*, como puede apreciarse en la tabla V, mostrando tanto Jo como Jorge dificultades para adaptarse a los roles que su sociedad les impone según su sexo. Sin embargo, la confrontación yo/mundo proyectada en otros personajes femeninos, de manera explícita, también puede percibirse en otras obras analizadas para esta investigación como *Pippa Mediaslargas* donde el obstáculo que Annika tendrá que superar es su miedo, un miedo adquirido por herencia cultural y que parece dirigirse de manera más significativa al género femenino. En el caso de *Paulina*, advertimos una división de roles con respecto a los géneros, así como una tendencia por vincular, dentro del binomio hombre/mujer, a este último término con el concepto de debilidad que, en realidad, parece reevaluarse a través de la confrontación que supone este concepto, vinculado al género femenino, con la fuerza o dureza que muestran ciertas mujeres “concretas” del contexto social que habita Paulina, en todo caso, esta división de géneros no supondrá para la niña protagonista un obstáculo explícito para su transcendencia y, sin embargo, encontramos, curiosamente, una cierta limitación yo/mundo con respecto a Nin vinculada a su género y en esa debilidad propia del niño que su sociedad ha determinado, arbitrariamente, no pertenecerle a su sexo. En el caso de *Veva y el Mar*, la confrontación yo/mundo limitada por el género de manera explícita se proyecta en la abuela Genoveva la cual, heredando los bienes de tito Juan, alcanza un estatus social que le aporta una cierta independencia, apreciando en la transcendencia de este personaje, una necesidad de la figura masculina. Y es que el poder adquisitivo como vía para alcanzar la transcendencia, no solo se da en *Veva y el Mar*, sino también, y como ya hemos señalado en el análisis que dedicamos a la memoria, en gran parte de las obras analizadas para esta investigación, probablemente una transcendencia heredera de la literatura popular que, sin embargo, alerta con respecto a la confrontación yo/mundo limitada por el género cuando esa vía de acceso al poder adquisitivo le es permitida a la mujer exclusivamente a través de la figura masculina. De este modo, la proyección en “el otro”, institucionalizada socialmente a través del matrimonio, sería la vía a través de la cual la mujer podría alcanzar su transcendencia como heroína, una problemática que, en realidad, ya se apunta en el caso

de *Veva y el Mar* a través de la ambigua relación que mantienen tito Juan y Genoveva, aunque en ningún caso podemos concluir que esta alerta se dé de manera tan significativa como en otros textos como es el caso de *Mujercitas*, dado que en este texto, según el tipo de relación sexual que la mujer decida establecer con el hombre, puede suponer una amenaza para el éxito de su transcendencia y el amor romántico parece erigirse como la vía más propicia de salvación y liberación del género femenino frente a un matrimonio por conveniencia que es donde reside el verdadero riesgo de fracaso en la aventura trascendente de la heroína, pareciendo difícil para el discurso narrativo imaginar una transcendencia de mujer independiente y autónoma, aunque ya se señale la posibilidad de la soltería, con cierto tono de “mal menor” a la tentación de caída en un matrimonio por conveniencia. En otros textos analizados, y a pesar de que la confrontación yo/mundo de la heroína, limitada por su género, no se dé de manera explícita, lo cierto es que también podemos apreciar una alerta en la dependencia erótica que parece heredada de esta limitación social en la que a la mujer se le negaba una transcendencia propia y se le exigía una necesidad de proyección en la figura masculina. En textos más contemporáneos como *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, aparece un discurso narrativo que, en gran medida, ha superado la amenaza de los matrimonios por conveniencia y su alerta reside, precisamente, en ese concepto de amor romántico cuya elección posiblemente fuera un acto de libertad de la mujer en el siglo XIX, pero a finales del XX se torna insuficiente y se previene de su amenaza mutilante o anuladora para la mujer.

En el caso de *Esther y su mundo*, no se contempla la necesidad de un matrimonio por conveniencia para la mujer, aunque el poder adquisitivo se percibe como una garantía para alcanzar el objetivo perseguido por la mayoría de los personajes femeninos de esta obra: encontrar pareja masculina. El dinero sería una vía a través de la cual atraer al género opuesto, comprando y exhibiendo ornamentos embellecedores y facilitadores de pareja. Esta dependencia de amor romántico o erótico en referencia al género femenino, no se encuentra ni justificada ni reevaluada, es una necesidad “per se” o inmanente y, de tal grado, que la soltería se establece como la amenaza que pudiera frustrar la transcendencia de la heroína, sin crítica ni reevaluación.

Por todo ello observamos que, en realidad, y a pesar de que la confrontación yo/mundo de la heroína limitada por el género sólo se dé de manera explícita en el caso de *Mujercitas* y en *Los Cinco*, de todos los textos se infiere, en alguna medida, algún tipo de limitación derivada del binomio hombre/mujer, a excepción de *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz* que, por otra parte, no pasa desapercibida la característica de que sean textos escritos por hombres y también en el caso de *Heidi*, un texto escrito por mujer y que, sin embargo, salvo la evocación derivada de algunos espacios simbólicos, apenas presta atención a la iniciación sexual de la niña protagonista y, por tanto, a su condición sexual, tan íntimamente unida socialmente a los roles de género.

Como Bardavío reflexiona, cuando un autor escribe, “cuando selecciona material novelable, lo que en realidad está haciendo es decirnos de algún modo cómo es él mismo” (Bardavío, 1989: 44), y por consiguiente, cómo percibe e influye en él la realidad que habita. En las obras seleccionadas observamos un universo protagónicamente femenino, aunque construido a partir de diferentes perspectivas que manifiestan el contexto que formó a estas escritoras y la postura que adoptan ante él. Ciplijauskaité, en referencia a la escritura femenina, encuentra varias etapas, siendo la “femenina”: “la que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal y como existe” (Ciplijauskaité, 1994: 15), la fase inicial, menos crítica y evolucionada. En segundo lugar se encontraría la escritura “feminista”, aquella “que se declara en rebeldía y polemiza” (Ciplijauskaité, 1994: 15), y dentro de esta escritura podríamos encuadrar nítidamente *Mujercitas* y *Los Cinco*. La última etapa de la escritura femenina, la más contemporánea, sería la que la investigadora denomina “de mujer”: “que se concentra en el auto-descubrimiento.” (Ciplijauskaité, 1994: 15), y a la que pertenecerían las obras seleccionadas más afines a la novela lírica de autoformación, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*. Las heroínas tanto de Rosa Montero como de Carmen Martín Gaité, siguiendo reflexiones de Elvira Luengo citadas en el capítulo II de esta investigación, rompen los modelos tradicionales del héroe. Heroínas que transgreden los límites literarios impuestos por sociedades patriarcales, aunque sin rabia ni sentimiento de culpa, recorriendo un camino de exploración en el despertar a una conciencia de mujer. Sin embargo, existen en estas obras todavía obstáculos residuales de sistemas

patriarcales en las que estas autoras se socializaron, dificultades que reflejan, de manera más o menos consciente, en sus textos.

Heidi, Paulina, Pippa Mediaslargas, Esther y su mundo y Veva y el Mar, serían de más compleja clasificación dado que oscilan entre diferentes tipos.

La iniciación sexual de las heroínas es tratada directamente o proyectada en otros personajes con alerta significativa acerca de la tentación de un matrimonio por conveniencia en el caso de *Mujercitas*, como ya hemos señalado; con alerta significativa acerca de la pasión, el deseo o el amor como emoción de energía negativa y riesgo de dependencia en relación con el género femenino en *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*; esta misma pasión, aunque como emoción de riesgo universal y no solo exclusiva de la mujer es tratada en *El mago de Oz*, y de manera mucho menos explícita en *Alicia en el País de las Maravillas* a través de la Reina de Corazones. En *Esther y su mundo* la iniciación sexual de la heroína es constante autorreferente textual, los personajes femeninos se encuentran obsesionados ante la idea de encontrar pareja masculina, una obsesión no reevaluada que ofrece la sensación de tendencia innata o natural en el género femenino. En *Veva y el Mar*, aunque pueda llegar a connotarse en alguna medida, a partir de la relación que mantienen tito Juan y Genoveva, lo hemos señalado, no llega a desarrollarse de manera significativa. En el caso de *Paulina* el impulso erótico se proyecta en las figuras de Lorenzo y Marta. En *Los Cinco* y a pesar de que la iniciación de Jorgina es una iniciación íntimamente relacionada con su género, lo cierto es que, como ya hemos analizado, la iniciación sexual se omite y consecuentemente los temas en relación a ella. En *Heidi* y *Pippa Mediaslargas* la omisión a este respecto es absoluta.

Con respecto a los universos ficcionales de tendencia patriarcal o matriarcal que construyen los textos, resulta sorprendente advertir, en todas las obras analizadas y como queda reflejado en la tabla V, la necesidad del concepto reconciliación con el padre, salvo en *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, recordarnos que textos escritos por hombres. La necesidad de reconciliación con el padre parece delatar ese conflicto interior de la heroína, en el que se identifica tanto la escritora como la lectora juvenil, por ser reconocida en sistemas patriarcales. También resulta sorprendente advertir la ambigüación del concepto reconciliación con el padre y el

concepto de los amantes separados que se atiende en las cuatro de las obras más contemporáneas: *Esther y su mundo*, *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, de lo cual podría inferirse la atención que se concede a la iniciación sexual de la heroína, una iniciación en la que no se omiten posibles obstáculos derivados de complejos edípicos que los discursos narrativos liberarían ofreciéndole a la joven adolescente espacios de ensayo. Sin embargo esta ambigüación ya aparece en textos anteriores como *Mujercitas* donde ambos conceptos conviven explícitamente en el mismo discurso narrativo y aunque no lleguen a la confusión, se comienzan a abrir aspectos relacionados con una iniciación sexual en la niña que pudiera encontrar obstáculos relacionados con el complejo de Edipo; y también en *Heidi* donde el concepto ambiguo entre reconciliación con el padre y el de los amantes separados se perfila, aunque muy tímidamente a partir de la figura del “depredador” proyectada en el abuelo.

Encontramos, de este modo, que este interés que parece novedoso dentro de la LIJ contemporánea, no lo es tanto y en realidad ya fue atendido en textos anteriores e, incluso, investigadores psicoanalistas como Bettelheim advierten en el cuento popular, la posible herencia por esta preocupación de la fase edípica en obras contemporáneas, una fase que el psicoanálisis considera ineludible en la maduración sexual de los niños y, por tanto, también de las niñas donde el cuento popular ofrecería a los jóvenes lectores posibilidades de ensayo ficcional para superar con éxito conflictos a los que deberán enfrentarse: “Una vez que los hayamos dominado, no tendremos por qué temer el encuentro con el lobo.” (Bettelheim, 2006: 244) Para este investigador, los cuentos populares recogen la posibilidad de gestión del complejo edípico, como es el caso de *Caperucita* en el que se puede observar que el padre está presente “de dos formas contrarias: como lobo, que es una externalización de los peligros que representan los sentimientos edípicos, y como cazador, que ejerce una función de protección y salvación.” (Bettelheim, 2006: 240) De este modo podemos concluir, que a pesar de que sean obras contemporáneas de la LIJ las únicas que parecen atreverse a darle figura al tabú del incesto, es en todo caso, un tema ya presente en nuestras primeras manifestaciones literarias, una preocupación ancestral del ser humano que la novela contemporánea retoma del pasado en ese viaje regresivo hacia nuestros primeros pactos ficcionales.

Por otro lado, a través de los diferentes “demiurgos” que impulsan a la aventura, reflejados en la tabla V, podremos establecer hacia dónde proyecta el texto esa energía de características creadoras y transformadoras, así como analizando los seres huidizos, también mostrados en la misma tabla, el texto nos ofrecerá quién se manifiesta como poseedor del conocimiento.

Los “demiurgos” que representan una figura masculina, con la implicación que esto conlleva de concepto relacionado con sistemas patriarcales, aparecen en las tres obras más contemporáneas: *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, siendo esos “demiurgos” también coincidentes como seres huidizos. El énfasis en un universo ficcional de tendencia patriarcal, por tanto, en textos LIJ contemporáneos, se torna de relevante importancia, aunque este mundo ficcional patriarcal se abre a reevaluación, sobre todo en *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, en la convivencia de un “demiurgo” también de carácter colectivo y en la adquisición de un conocimiento que también se encuentra proyectado en figuras femeninas. Sin embargo, los “demiurgos” y seres huidizos proyectados en figuras masculinas no son exclusivos de la LIJ contemporánea, pudiendo encontrarse en otras obras LIJ anteriores como *Mujercitas*, *Heidi* o *Pippa Mediaslargas*, con la consecuente atención que esta estrategia manifiesta por reflejar sociedades de tendencia patriarcal. Por último, esta preocupación también parece manifestarse, aunque de manera algo más debilitada en *El mago de Oz*, *Paulina* y *Esther y su mundo* donde el “demiurgo” que impulsa a la aventura no se relaciona de manera significativa a una figura masculina, aunque sí el ser huidizo: el mago de Oz, Nin y el padre de Esther respectivamente. En todo caso, hay que subrayar que en *El mago de Oz* resulta curioso advertir que el conocimiento se deposita en un falso ser huidizo, la magia del mago de Oz es una farsa y, en contraposición, se introducen figuras femeninas, brujas buenas y malas con poderes “reales”, seres huidizos “reales” a los que el propio Mago de Oz teme. Se trataría, entonces, de un falso patriarcado, sustentado en falsas creencias.

En último término, el texto con mayor desvinculación en referencia a sistemas patriarcales es *Alicia en el País de las Maravillas*, recordamos que el “demiurgo” que la impulsa a la aventura es su propia voluntad, se trata de la heroína menos condicionada y en el universo ficcional que este construye todos los personajes pueden ser considerados

como seres huidizos en los que se deposita el conocimiento, incluida la propia heroína. No existen claves significativas que delaten la existencia de un patriarcado, en todo caso se trataría de un matriarcado donde el conocimiento se deposita en la Reina de Corazones, la dual fuerza creadora que se encuentra en la imaginación o el deseo por su relación con la pasión desmedida o la furia.

Resulta curioso comprobar que son, precisamente, las únicas dos obras escritas por hombres que hemos atendido en esta investigación, las que menor interés manifiestan con respecto a la construcción de sistemas patriarcales ficcionales, sin duda este parece ser un tema de mayor preocupación en la mujer escritora que en el hombre escritor.

La excepción la supone el texto de *Los Cinco*, ni el “demiurgo” que impulsa a la aventura ni el conocimiento que debe adquirir la heroína es proyectado de manera explícita en una figura masculina. Del mismo modo que Jorgina rechaza su género, Enid Blyton parece combatir sociedades patriarcales ignorándolas u omitiéndolas, aunque esa transcendencia de la heroína, concluida a partir del concepto de reconciliación con el padre, delata, en alguna medida, el conflicto interior de la escritora y la necesidad de reconocimiento en sociedades patriarcales que es, a fin de cuentas, la que habitan tanto heroína como la mujer escritora inglesa del siglo XX.

La colectividad es el “demiurgo” que impulsa a la aventura en las cuatro obras más contemporáneas: *Esther y su mundo*, *Veva y el Mar*, *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, confirmando estos textos teorías acerca de la importancia del contexto social que el individuo habita en la construcción de su identidad; sin embargo no resulta una estrategia exclusiva de la LIJ más actual, siendo que esta estrategia también podemos apreciarla en *El mago de Oz* y *Los Cinco*. Por otro lado, la voluntad propia de la heroína como “demiurgo” que impulsa a la aventura es absoluta en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* e implícita o compartida con otros “demiurgos” en el caso de *El mago de Oz* y *Pippa Mediaslargas*, siendo las heroínas de estas obras, y bajo esta perspectiva, las menos condicionadas por su colectividad, una vez más advertimos que esta estrategia se encuentra compartida por dos textos escritos por hombres y quizá pudiera derivar de la cierta independencia o autonomía que las sociedades patriarcales le permite al género masculino.

Por otro lado, la ausencia o presencia como personaje “real” o exigua del padre es común a todas las obras analizadas, así como la ausencia o exigua presencia de la madre como personaje “real” es también común a todos los textos, como apreciamos en la tabla V, salvo en el caso de *Esther y su mundo* y *Caperucita en Manhattan* donde, en todo caso, la madre cumple una función de ayudante-agresor o “figura negativa”. La excepción se encontraría en *Mujercitas*, donde la presencia de la figura materna no solo es constante sino que además en ella se proyecta al mentor ideal y es a ella a la que se le transfiere gran parte del comentario didáctico.

Es curioso observar la coincidencia, en todos los textos analizados, con la única excepción de *Mujercitas* ya apreciada, que en el caso de que aparezca una madre o una madre “adoptiva”, todas ellas representen “figuras negativas” o actantes con cierto grado de agresión, más o menos acusado. En el caso de *Caperucita en Manhattan*, Vivian es una madre biológica y figura negativa en la que se proyectan los fantasmas de una sexualidad reprimida; en el caso de *Esther y su mundo*, Cathy también representa a la madre biológica y figura negativa en la que se proyectan los fantasmas de “infidelidad sexual” a la memoria paterna, y por tanto, en alguna medida, conflictos de carácter edípico; en el caso de *Bella y Oscura*, Amanda es una madre “adoptiva” y supone el modelo de mujer anulada por la dependencia erótica, sin voluntad propia. En *Veva y el Mar*, los escasos momentos en los que aparece la madre biológica de la niña protagonista, esta adopta un papel represor, aunque atenuado por la ausencia, siendo que es la abuela Genoveva la que acompañará a su nieta en la aventura iniciática, cumpliendo funciones de madre “adoptiva” y un actante que como guía o madre “adoptiva”, obstaculiza la transcendencia de Veva prohibiéndole la palabra. En el caso de *Paulina*, la tía Susana, madre “adoptiva” de la niña protagonista, representa una “figura positiva” desde un punto de vista social, aunque una “figura negativa” o ayudante agresor femenino por la actitud represiva de esta mujer como guardiana de un comportamiento y unas normas sociales establecidas que obstaculizan la transcendencia de la niña, tanto en lo que se refiere a su falta de autoestima y necesidad de reconocimiento social, como en cuanto se refiere a una transcendencia vinculada a la ruptura de clases sociales y asociada al binomio rico/pobre que Susana parece desear prolongar, aunque ella no represente un actante de máxima autoridad ni tampoco establezca con Paulina una estrecha relación afectiva, lo que le facilita a la heroína la

superación de este obstáculo. El caso de la tía Em, en *El mago de Oz*, sería el menos nítido. Ella representa claramente una “figura negativa” en el sentido de que en ella se proyecta la amenaza de Dorothy de convertirse en el ser triste que se ha convertido su tía, mimetizándose con el espacio gris que ambas habitan y, sin embargo, esta mimesis también se produce en su tío Henry, lo que debilita esta cuestión como una cuestión de género. En el caso de *Heidi*, la tía Dete cumpliría las funciones de madre “adoptiva” y abandonaría a Heidi por dos veces. El primer abandono se produce en la cabaña del abuelo, de manera simbólica podríamos entender que Dete representa a esa madrastra “rival” del cuento maravilloso que abandona a la niña por egoísmo en el bosque y bajo la amenaza del “depredador”; el segundo abandono se produce en la casa de los Sesemann: una Dete que se siente culpable regresa a la casa del abuelo para volver a abandonar a Heidi en un lugar en el que piensa podrá educarse y forjarse un futuro, aunque contra la voluntad de la niña protagonista y sin ofrecerle ningún tipo de afecto.

En todo caso, las ayudantes-agresoras femeninas de alta autoridad se tornan relevantes en las obras analizadas como portadoras simbólicas de un conocimiento transferido de carácter ambiguo, como apreciamos en la tabla V, a excepción de *Los Cinco* y *Pippa Mediaslargas*. En el caso de *Los Cinco*, no existe una figura negativa femenina ni una actante ayudante-agresora definida, se trata más bien de un concepto, Jorgina se muestra incómoda ante el rol que le exige su género, aunque de forma general, con lo que ello supone de indefinición o concreción con respecto al fantasma que debe superar y, por tanto, dificultad de lucha contra él mismo. En el caso de *Pippa Mediaslargas* no existe la representación significativa de un actante-agresor femenino.

En el caso de Esther, Veva, Baba y Sara, las novelas más contemporáneas, existe una clara relación afectiva que une a estas niñas protagonistas con sus ayudantes-agresoras, connotando una mayor vinculación de dependencia afectiva y, por tanto, mayor obstáculo de superación de esta herencia emocional. Esta estrategia podría parecer un rasgo de carácter contemporáneo y, sin embargo, ya se encuentra esbozada en otros textos anteriores y proyectados estos ayudantes-agresores femeninos, entre otros, en la Reina de Corazones, la tía March, la tía Dete o la señorita Rottenmeier, las brujas malvadas del País de Oz y la tía Susana que en la tabla expuesta anteriormente aparecen entre paréntesis dado que ciertamente la dependencia afectiva de las heroínas con sus

ayudantes-agresoras femeninas no es tan elevada. En el texto de *Mujercitas*, la tía March no es ni madre ni abuela directa, aunque sí un personaje que mantiene una vinculación filial y relativa afectividad con sus sobrinas-nietas aunque no de un grado tan marcado como en los textos más contemporáneos analizados, obstáculos en el viaje de transcendencia de las heroínas, transferidos de manera matrilineal o de línea sanguínea femenina, con lo que ello supone de herencia emocional y de dificultad de reevaluación del obstáculo por su carácter de dependencia afectiva, aunque una dependencia afectiva menos pronunciada, lo estamos analizando, que en textos más contemporáneos. La relación afectiva con sus ayudantes-agresoras femeninas, también se desvincula en el caso de *Heidi*, aunque no por completo su relación filial. Dete es su tía por línea materna, y en ella se proyecta el estereotipo de “madrastra” del cuento maravilloso, será impulsora de la aventura de Heidi abandonándola por egoísmo, rasgo de individualidad y por sentimientos de culpa, emoción provocada por el lazo social; y efectivamente, el conocimiento que Heidi deberá adquirir para su transcendencia radica en un conocimiento conciliador entre su esencia animal y cultural; por otro lado se encuentra la señorita Rottenmeier a la que no le unen ni relación filial ni afectiva, aunque será su educadora, y en ella se proyectan los fantasmas de la represión a los impulsos, fantasmas que Heidi deberá vencer para alcanzar el conocimiento señalado. Por otro lado, la ayuda que recibe de estos actantes oscila ambivalente de la naturaleza voluntaria a la involuntaria, con lo cual Heidi puede desvincularse, aunque no definitivamente, de lazos de gratitud o afectividad. En el caso de la tía Susana, el lazo que la une afectivamente a Paulina también se encuentra debilitado, aunque la relación filial no llega a desaparecer por completo. Por otro lado, el reflejo significativo de las tres generaciones, y en cierto modo coherente a estos obstáculos en la transcendencia de las heroínas, subrayados como obstáculo de herencia emocional y conocimiento de carácter matrilineal transmitido por mujeres pertenecientes al ámbito familiar de las heroínas, se produce, de manera significativa, en las tres novelas más contemporáneas y, como ya hemos adelantado, también se esboza en *Mujercitas*, a través de la tía March, abriendo hacia este tipo de estrategia discursiva contemporánea, así como en el caso de *Paulina* o el de *Esther y su mundo* a partir de la presencia de madres “adoptivas” o madres biológicas y las abuelas paternas, aunque no de manera tan acusada y explícita como en los tres textos más contemporáneos.

En el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, encontramos una proyección más arquetípica y definida como actantes agresores en la Reina de Corazones o las brujas malvadas del País de Oz, las niñas protagonistas no mantienen relaciones filiales o afectivas con estos personajes y la ayuda de estos actantes es más bien de naturaleza involuntaria, con lo cual se facilita la posibilidad de desvinculación definitiva de estos fantasmas y su superación. Observamos que en los dos textos escritos por hombre, el obstáculo que deberá superar la heroína para alcanzar su transcendencia no se encuentra proyectado en un actante ayudante-agresor de relación filial, alejándose de la transferencia de un conocimiento de carácter ambiguo y matrilineal, así como la amenaza que supone la dependencia afectiva para la heroína en su transcendencia.

María Nikolajeva, confirmando la necesaria orfandad de la heroína dentro de la literatura infantil, corrobora reflexiones de diferentes investigadores en esa necesidad heredada de nuestros primeros ritos iniciáticos en el que el crecimiento, adquisición del conocimiento y proceso madurativo del héroe viene acompañado por un alejamiento de su mundo infantil y conocido y, por tanto, también necesita desvinculación de la protección paterna.

El caso *in parentis* –que significa “que tiene padres”– es paradójicamente raro en la literatura infantil. Para iniciar el crecimiento físico, emocional y espiritual en el personaje, los autores de literatura para niñas eliminan a los padres ya sea de forma permanente, a través de la muerte, o de forma temporal, mediante ausencia física o emocional. (Nikolajeva, 2002: 206)

En el caso que nos ocupa, efectivamente esa ausencia o exigua presencia de figura paterna común en los textos analizados vendría a verificar que el despertar a la conciencia de la heroína es un proceso de maduración que requiere desprenderse de la protección que supone lo conocido para afrontar la transformación, un desplazamiento psíquico que el héroe deberá emprender en soledad, como lo es el viaje humano hacia el nacimiento o la muerte. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el vacío de la figura masculina paterna vendría a subrayar esa obsesiva necesidad que los textos analizados escritos por mujer manifiestan por el concepto de “reconciliación con el padre”. Y el hecho de que en el caso de que aparezca una madre, o una madre “adoptiva”, en los textos analizados representen “figuras negativas” o actantes con cierto grado de agresión, subraya la adquisición de un conocimiento cultural de transferencia matrilineal y carácter ambiguo en el sentido de que la repetición fatal de roles

femeninos generados en una tradición patriarcal, también puede suponer un obstáculo para la transcendencia individual de la heroína. Una repetición fatal que le será más difícil superar a la heroína cuanto mayor vinculación afectiva mantenga con la mujer o mujeres que le transfirieron esa tradición patriarcal en la que se socializaron, transmitiéndose de este modo una herencia cultural de elevada carga emocional. En esa rivalidad reflejada en la confusión de actantes vinculados a la figura materna, entre ayudantes y agresoras, que en alguna medida nos remite a las madrastras del cuento popular, del mismo modo que la necesidad de “reconciliación con el padre”, los textos analizados se muestran como espacios ficcionales de ensayo en la iniciación sexual tanto de la heroína como de la lectora adolescente, tratando de dar respuesta a la gestión de posibles conflictos edípicos.

CONCLUSIONES FINALES

Las obras seleccionadas, objeto de estudio para esta tesis, ¿pertenecen al imaginario colectivo de mujeres socializadas en España entre los años 1975-1996?

Sí, las obras seleccionadas como objeto de estudio para esta tesis, todas ellas aunque en diferente relevancia reflejada en los porcentajes de los gráficos III y IV y aportados en el Capítulo 1 de esta tesis, pertenecen al imaginario colectivo de mujeres con estudios universitarios y cuyo proceso de socialización se desarrolló en Aragón en un periodo de tiempo coincidente con el contexto histórico escogido, entendiendo a las 24 encuestadas como representantes de la memoria común de ese contexto histórico.

¿Mantienen rasgos análogos Veva y el Mar, Caperucita en Manhattan y Bella y Oscura con la novela lírica de autoformación? ¿Cuáles serían esos rasgos?

Sí, nuestra investigación confirma la existencia de analogías, en mayor o menor medida y como desarrollamos en el capítulo 2 de esta tesis, entre estos tres textos y la novela lírica de autoformación en referencia, de manera relevante: a la importancia que se le ofrece a la memoria; activación del origen mítico de la palabra en su tendencia por desviar al lector de significados directos y aproximaciones al *Künstlerroman*; altos grados de voluntad de los discursos narrativos por la cesión de su autoridad y la intención común de estas obras por reflejar universos protagónicamente femeninos en el despertar a la conciencia de mujer de sus heroínas que revelan, a partir de ciertas estrategias discursivas, conflictos y obstáculos que pueden presentársele a la joven lectora adolescente en su inserción social.

¿Son estos rasgos compartidos tan solo por los tres textos más contemporáneos o también son comunes al resto de las obras seleccionadas como objeto de estudio? ¿En qué medida estos rasgos son realmente innovadores y en qué medida suponen una conservación, asimilación o transformación con respecto a características tradicionales de la LIJ? ¿De qué modo el uso de estos recursos desvelan las intenciones con las que el texto pretende relacionarse con el joven lector y qué tipo de imaginario persigue transferirle?

1. Hemos observado la memoria, confirmando estudios de Rodríguez Fontela y Ciplijauskaitė, como un rasgo de especial relevancia dentro de la novela lírica de autoformación: camino de indagación, autodescubrimiento y adquisición de conciencia tanto para el autor como para el héroe ficcional y el lector. Sin embargo, y tras el análisis de textos LIJ anteriores a este género, advertimos la atención por la memoria como denominador común, cuya novedad radicaría en una cuestión de gradación:

1.1 La anagnórisis, modo regresivo a través del cual la heroína alcanza la conciencia o identidad mediante los secretos descubiertos en la aventura y pertenecientes a su colectividad, se torna recurso coincidente en la mayoría de los textos analizados, revelando estos discursos narrativos el hecho de que la adquisición de una conciencia individual se realiza en relación a un imaginario colectivo, en dependencia e interacción con el contexto que se habita. Bajo este concepto, lo que diferencia a estas obras radica en el grado de ocultamiento de esos secretos por descubrir, así como la actitud que la heroína muestra ante el proceso de descubrimiento y ante los secretos que le son manifestados, pudiendo tratarse de una reactualización fiel a la memoria del colectivo o desviada y personal. El proceso de desocultamiento, como modo de acceso a la verdad o a la identidad individual de la heroína, le facilita al discurso narrativo generar intriga en el lector implícito juvenil y una cierta complicidad o identificación con la heroína, y representa un rasgo que determina la voluntad del texto por construir heroínas activas en su aventura y lectores implicados en la exploración lectora, así como la búsqueda de lectores más o menos críticos ante el contexto que habitan. No pasa desapercibido el hecho de que, precisamente los textos analizados escritos por hombre sean los que menor atención presten a este recurso.

1.2 La conciencia escindida o inaprensible, de algún modo siempre secreta y por descubrir, fluctuante y en continua construcción a través de la memoria y de lo que sobre nosotros recordamos, implica un concepto de verdad o “realidad” relativo, liberando, tanto a la conciencia como la realidad que esa conciencia habita, de una carga inmovilista, lanzando puentes entre los límites establecidos entre realidad y ficción: del mismo modo que el ambiente o el contexto condiciona la identidad del héroe, así este también influye en la construcción del lugar que ocupa en una relación de simbiosis, como indica el investigador Gullón citado en nuestro marco teórico. Los textos con

voluntad de formar al lector juvenil en este tipo de conciencia, lo abren a la posibilidad de transformarse en héroe de su propia narración, así como a trascender, o modificar, la realidad que habita. Un rasgo propio de la novela lírica de autoformación, pero en absoluto exclusivo de ella dado que en las obras estudiadas observamos una tradición de la LIJ importante a este respecto, tratándose, una vez más, de una cuestión de gradación.

1.3 Íntimamente unida a la idea anteriormente señalada se encontraría el *Künstlerroman*, género que tan solo aparece de manera nítida en *Mujercitas* y, sin embargo, la palabra como energía capaz de ordenar el caos, instrumento a través del cual las heroínas se narran o relatan, acceden al despertar de su conciencia y construyen su realidad, se torna estrategia común en la mayoría de las obras analizadas, con la inherente cualidad simbólica o ficcional que la palabra conlleva.

1.4 La intertextualidad, recordando reflexiones de Antonio Mendoza recogidas en nuestro marco teórico, designa las relaciones que un texto mantiene con otros anteriores. De este modo, los elementos intertextuales suponen un regreso al origen literario y artístico del que es heredero un texto, descubriendo las fuentes ficcionales de las que parte y revelando el tipo de memoria cultural o colectiva que aspira transferir y con la que pretende formar a sus lectores. Las obras con voluntad regresiva hacia el origen de la literatura tienen un gran valor desde la perspectiva educativa, siendo que estas obras contienen el *feed-back* cultural que genera la literatura y el objetivo educativo radicaría en identificar esas conexiones entre las producciones culturales, ayudando al joven lector a dominar ese origen literario, formándolo y enriqueciendo su intertexto lector.

Sin embargo, existen diferentes niveles de desplazamiento hacia el origen literario y las obras LIJ tendentes a la novela lírica de autoformación se tornan idóneas desde la perspectiva educativa, dado que su recorrido es amplio, aunque no exclusivo de este género, siendo un rasgo común, en mayor o menor medida, a todas las obras analizadas y tratándose más bien de una cuestión de grados:

- El monomito de Campbell, confirmándose reflexiones de María Nikolajeva citadas anteriormente, aparece como herencia LIJ, siendo denominador común a todas las obras analizadas, salvo en *Esther y su Mundo*; revelando los discursos narrativos su vinculación a una estructura mítica que remite a los primeros ritos iniciáticos de la

humanidad, mostrando su voluntad por ser asociados a espacios de transformación o formación tanto de la heroína como del lector adolescente y que contribuye a señalar, en mayor o menor medida dependiendo de la obra analizada, la importancia del reconocimiento colectivo en la transcendencia de la heroína, así como colabora en la ruptura lineal y convencional del tiempo, regresando a un concepto del mismo cíclico y de lógica primitiva, acorde con la voluntad experimental de la novela lírica de autoformación.

- La importancia de la acción exterior de la heroína, herencia de las obras de aventuras, se torna una constante en todos los textos seleccionados, aunque en algunas de las obras se observa una convivencia por la atención prestada tanto a la acción exterior como a la interior de la heroína que desvelan la transformación de la historia de acción por una historia de conciencia, como indica Rodríguez Fontela, y descubren los diferentes grados de reflexión o digresión que se le proponen al lector juvenil, de mayor incidencia en las obras LIJ analizadas afines a la novela lírica de autoformación, aunque no exclusividad de este género.

- Los elementos o personajes “extraordinarios”, en mayor o menor medida, se dan como denominador común a todas las obras analizadas, salvo en *Los Cinco* y en *Esther y su mundo*, mostrándose como herencia LIJ que nos remite al origen mítico y sagrado de la literatura, al regreso de la novela épica. Sorprende que, incluso en textos con voluntad de reflejar un mundo ficcional “realista”, aparezcan residuos de la novela épica a través de la figura antropomórfica de un Dios masculino y cristiano, revelando el texto su voluntad por “normalizar” esta figura “extraordinaria” dentro del mundo “realista” propuesto y transferirle al lector una doctrina concreta en la apariencia de verdad o realidad objetiva sin apenas posibilidad de reevaluación. En todo caso, y aunque algunos de los textos analizados no muestren ningún tipo de vinculación a la doctrina cristiana, la mayoría de ellos atienden, de una manera más o menos explícita y, desde diferentes estrategias, aspectos de esta religión. Algunos de estos textos reactualizan rituales de la religión cristiana de un modo banal, mimético y sin mensaje explícito, otros transfieren el mensaje sagrado en apariencia de realidad objetiva sin apenas posibilidad crítica, como ya hemos señalado, otros invitan a la reevaluación a través de la “risa tabú”, o mostrando una variedad de elementos y discursos sagrados de carácter

paganos como es el animismo o lo son las parábolas, refranes o conjuros, ulteriores al cristianismo que conviven junto a este y abren a diferentes perspectivas de sacralidad, recurso altamente significativo en el caso de las dos novelas más contemporáneas y afines a la novela lírica de autoformación, aunque estrategia ya esbozada en obras LIJ anteriores a este género.

En relación a esta conclusión y a una intertextualidad relacionada con la épica, advertir como característica compartida por gran parte de las obras analizadas, ayudantes de relevante autoridad asociados a la sacralidad y que se aproximan a esta por medio de la religión cristiana, el paganismo o una ambivalencia entre ambos. Discursos narrativos que remiten a una herencia, dentro de la LIJ de todos los tiempos, de esos primeros ritos iniciáticos sobre los que reflexiona Mircea Eliade en los que la adquisición del conocimiento supone una revelación de lo sagrado y discursos narrativos que reflejan el mensaje que pretenden transmitir y el tipo de identidades que aspiran a formar, coherentes con una España de finales del siglo XX en cambio, pero de evidente tradición católica, y como toda tradición transferida, siguiendo apreciaciones de Gadamer recogidas en nuestro marco teórico, con poder sobre nuestra conducta, bien sea para aceptarla, reevaluarla o revelarnos.

- El grado de menor desplazamiento hacia ese origen literario señalado lo ofrece *Esther y su mundo*, aunque sí aparecen diferentes elementos intertextuales referidos a la música y al cine que buscan la identificación directa a través de los intereses del lector implícito juvenil al que se dirige, un tipo de lectura “fácil” en la que el lector apenas encontrará dificultades de reencuentro con el sentido, pero siguiendo reflexiones de Teresa Colomer citadas en el capítulo 4 de esta investigación, angosta su espacio imaginativo y habilidades perceptivas en lo inmediato. Sin embargo, en las obras LIJ analizadas tendentes a la novela lírica de autoformación, especialmente en *Caperucita en Manhattan*, encontramos esa combinación entre un mundo ficcional de “fácil” identificación con el lector juvenil y un alto grado de desplazamiento hacia el origen de la literatura, comenzando a surgir ya en la España de finales del siglo XX lo que Gemma Lluch califica como “formas de los nuevos relatos” donde se produce un mestizaje entre diferentes modelos narrativos, desde los más canonizados a los más comerciales, desde los más clásicos a los más actuales. Relatos, por tanto, en los que se

atiende tanto a los intereses inmediatos del lector juvenil como a su formación en la adquisición de la competencia literaria, alcanzando la dimensión emocional de la lectura y atendiendo a esos dos tipos de placeres, sobre los que se reflexiona en el capítulo 1 de esta investigación guiados por Marta Sanjuán, y que deben desarrollarse en la educación literaria: textos cercanos y significativos para el lector, con los que llegar al “placer de la catarsis” y textos que al mismo tiempo le permiten desvíos, recorridos amplios hacia el sentido y el “placer estético”.

- Las prolepsis, analepsis y elementos repetitivos como recurso que contribuye a conformar la memoria común entre texto y lector, generar complicidad e intriga, así como a guiar hacia el mensaje pretendido es una estrategia compartida, en mayor o menor medida, por todas las obras analizadas, aunque varían en intensidad e intenciones. Este recurso es utilizado por la LIJ anterior a la novela lírica de autoformación, especialmente, como modo de “recordar” el mensaje que el lector deberá inferir de su lectura; en cambio, en las novelas más contemporáneas como *Bella y Oscura* y *Caperucita en Manhattan*, el objetivo de este recurso incide, de manera relevante, en envolver el significado en la ilusión de secreto, buscando un lector implicado en la exploración de sentidos.

- La novela lírica de autoformación es un género que adopta técnicas de la novela psicoanalítica en su voluntad por indagar y explorar el inconsciente: inserción de sueños, alteración de la conciencia, técnica del “escucha o interlocutor”, el monólogo interior o los espacios asociados a las “fantasías intrauterinas”, concepto recogido por Freud y sobre el que reflexionan investigadores afines al psicoanálisis como José María Bardavío o María Ángeles Rodríguez Fontela, citados a lo largo de esta investigación. Recursos, sin embargo, no solo presentes en novelas LIJ contemporáneas tendentes a este género, sino una estrategia heredada de obras LIJ anteriores cuyos discursos, ya desde el cuento popular y como indica Bettelheim, pretendían liberar el inconsciente y ayudar al joven lector en la gestión de sus impulsos; tratándose por tanto de una técnica presente en la LIJ de todos los tiempos, aunque su innovación radicaría en su recurrencia e intensidad.

2 En las obras LIJ más contemporáneas y tendentes a la novela lírica de autoformación analizadas, encontramos la convivencia de textos preocupados por guiar

al lector y protegerlo de posibles pérdidas de sentido a partir del significado directo de la palabra, como es el caso de *Veva y el Mar*; textos cuya voluntad persigue el objetivo contrario: dejarlo caer en la pérdida de sentido a través de la ambigüedad de la palabra, como es el caso de *Bella y Oscura*; y textos que optan por combinar ambas estrategias, como es el caso de *Caperucita en Manhattan*. Sin embargo, y según los datos extraídos de nuestro análisis, la LIJ de todos los tiempos se ha mostrado ambivalente ante este recurso, el uso del significado directo o ambiguo de la palabra, independientemente de su contemporaneidad o afinidad con la novela lírica de autoformación, revelando el grado de autonomía que el discurso narrativo pretende formar en sus lectores y el grado de protección que ofrece ante la posible angustia que pudiera ocasionar en el lector la pérdida de sentido, con la consecuente uniformidad o diversidad que esto supone en la inferencia del mensaje y la limitación o libertad que esta estrategia ofrece en la experiencia lectora. Textos, todos los analizados, que pertenecen al imaginario colectivo de una España de finales del siglo XX en proceso de cambio y una transición que también puede observarse en la diversidad de textos que conviven con diferentes objetivos. Sin embargo, cabe destacar que la ambigüedad de la palabra en textos próximos a la novela lírica de autoformación son proporcionados a través de un discurso subjetivo, a diferencia de otras obras LIJ anteriores que utilizan la estrategia del absurdo como obstáculo de reencuentro con el sentido. La desvinculación del significado directo de la palabra a través del absurdo es un recurso que remite a nuestros primeros pactos ficcionales y al origen mítico de la palabra a través de estructuras repetitivas de herencia oral y un “encriptamiento” relacionado con lo secreto y lo ritual que activan la capacidad transformadora de la palabra. Un recurso frecuente en el cancionero popular infantil como son las adivinanzas, las burlas y trabalenguas o las canciones escenificadas. Este recurso genera en el lector un “extrañamiento” que suscita hacia la curiosidad e insta a la exploración, al mismo tiempo que consigue un distanciamiento humorístico y una consecuente desdramatización que la pérdida de sentido pudiera ocasionar en el lector juvenil.

Por tanto, íntimamente relacionada a la conclusión anteriormente expuesta y en vinculación al absurdo encontramos el humor. Rodríguez Almodóvar, como se reflexiona en el capítulo 4, encuentra el humor como un recurso indispensable en nuestras primeras manifestaciones literarias y particular característica tanto en el cuento

de costumbres como en el de animales y ese humor se halla reflejado en obras LIJ seleccionadas anteriores al género de la novela lírica de autoformación, según los datos arrojados por nuestro análisis, a través precisamente del absurdo o del juego con el lenguaje. El absurdo, el sinsentido sería una herencia LIJ inherentemente ligada a esas retahílas que componen el cancionero popular infantil, como indica Ana Pelegrín citada en el capítulo 4, sin embargo, esa “cultura popular de la risa” pierde relevancia en las obras LIJ analizadas más contemporáneas y tendentes a la novela lírica de autoformación. Ciertamente encontramos residuos apreciables a partir del uso puntual del juego sonoro del lenguaje en palabras como “baba” y “miranfú”, cuyo objetivo, por otro lado, no es tanto el distanciamiento humorístico como la activación del carácter mítico de la palabra próximo a los conjuros; así como el recurso, aunque también puntual, de la “risa tabú”; ambas estrategias, en todo caso, insuficientes para alcanzar las cotas de juego lúdico que supone el lenguaje y el humor absurdo generadas en obras LIJ anteriores a la novela lírica de autoformación, en las que disminuye el tono humorístico a favor de un tono más circunspecto y sustituye los discursos narrativos absurdos por discursos narrativos subjetivos. Una característica común a las obras dirigidas al lector juvenil actual donde, guiados por reflexiones de Sotomayor Sáez citadas en el capítulo 4, no es fácil hablar de obras humorísticas.

3 Observamos en las obras LIJ analizadas un protagónico mundo femenino, sin embargo, ante ese universo las escritoras adoptan diferentes perspectivas de escritura en los que se aprecia una sociedad dinámica y en cambio: la aceptación del contexto que habitan, la rebeldía ante él o la concentración en el auto-descubrimiento, perteneciendo esta última perspectiva a la etapa más evolucionada, hasta el momento, de la escritura femenina, según reflexiones de Ciplijauskaitė, en el que las heroínas, y como señala Elvira Luengo citada anteriormente, rompen con los modelos tradicionales. Un viaje de exploración hacia el despertar a una conciencia de mujer que recorren transgrediendo límites literarios socialmente establecidos, aunque sin rabia ni sentimiento de culpa. De hecho, salvo *Mujercitas* y *Los Cinco*, donde las heroínas muestran su insatisfacción de pertenencia al género femenino por las conductas determinadas y determinantes que la sociedad espera de ellas, en el resto de las obras analizadas no aparece de manera explícita una confrontación yo/mundo en lo que respecta a una limitación de la heroína provocada por su género. Sin embargo, todas las autoras de estos textos reflejan de

algún modo obstáculos residuales de sistemas patriarcales en los que ellas se socializaron, actitudes y comportamientos transferidos por herencia cultural y emocional en referencia a su género que el discurso narrativo muestra a través de diferentes estrategias:

3.1 Los “seres huidizos”, término inventado por Proust y adoptado por Genette para denominar aquellos personajes de personalidad misteriosa y ambigua, y a partir de los datos que arroja nuestra investigación, portadores del conocimiento que la heroína deberá alcanzar; así como los “demiurgos”, energía impulsora que lanza a la aventura, son proyectados en figuras masculinas por todos los textos analizados, en mayor o menor medida, como modo de construir universos ficcionales patriarcales en una traslación del universo real en el que fueron originados, mostrando una tendencia, más o menos consciente y crítica, por reflejar el orden patriarcal que habitan su heroínas, con la excepción de *Alicia en el País de las Maravillas*, una obra escrita por hombre que no presta relevante atención al género ni de “demiurgos” ni de seres huidizos, siendo la accidentalidad la energía impulsora a la aventura y múltiples los seres huidizos, independientemente de su sexo. En el caso de las tres obras analizadas más contemporáneas y afines a la novela lírica de autoformación, junto a esos “demiurgos” y seres huidizos de figura masculina, conviven otro tipo de “demiurgos” como la colectividad y la accidentalidad, así como la proyección de seres huidizos en figuras femeninas que abren al cambio y a la reevaluación de esos órdenes.

3.2 Observamos en todas las obras analizada la necesidad del concepto “reconciliación con el padre”, salvo en *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, recordamos que textos escritos por hombres que vienen a confirmar la conclusión de que esa necesidad de reconciliación con el padre delata un conflicto interior de la autora-heroína por ser reconocida en sociedades patriarcales y en el que también se podrá sentir identificada la lectora juvenil. A este respecto, la ausencia o exigua presencia de figura paterna común en los textos analizados y característica coincidente en la literatura infantil y juvenil, no solo viene a verificar reflexiones de diferentes investigadores recogidas a lo largo de esta investigación, como las de María Nikolajeva, que nos remiten tanto al cuento popular como a nuestros primeros ritos iniciáticos en esa necesidad de orfandad del héroe que deberá desvincularse de la protección de su

mundo familiar y conocido para adentrarse en un espacio desconocido en un proceso de desplazamiento psíquico que le lleve a la adquisición del despertar a su conciencia, sino que también, en el caso que nos ocupa y en los textos analizados, combinándose con el concepto de “reconciliación con el padre”, contribuye a subrayar esta necesidad.

3.3 Advertimos la ambigüedad entre el concepto “reconciliación con el padre” y el de “los amantes separados”, coincidente en las cuatro obras más actuales analizadas, de lo cual se infiere la atención que las escritoras contemporáneas le conceden a la iniciación sexual, tanto de la heroína como de la joven lectora a la que se pretende formar. Una iniciación en la que no se omiten posibles obstáculos derivados de complejos edípicos que los discursos narrativos liberan ofreciéndole a la adolescente espacios de ensayo. Sin embargo, y a pesar de que sean obras contemporáneas de la LIJ las únicas que parecen atreverse a darle figura al tabú del incesto, ya se encuentra reflejado, aunque más tímidamente en *Mujercitas* y *Heidi* y, en todo caso, recordando reflexiones de Bettelheim, un tema presente en el cuento popular donde el lector practica, a salvo en la ficción, la gestión de sus impulsos y el complejo edípico. Una preocupación que acompaña al ser humano de todos los tiempos y que la LIJ contemporánea parece rescatar.

3.4 Con respecto a la transcendencia vinculada a un ascenso económico, podemos observarlo como una característica heredada del cuento popular o, más concretamente, del cuento de costumbres, una variante del cuento popular que se origina en sociedades donde la propiedad comenzaba a establecerse como sistema económico-político y que nuestra cultura capitalista continua y desarrolla. En las obras seleccionadas, imaginario colectivo de la España de finales del siglo XX, conviven obras en las que la transcendencia de las heroínas se da a partir de su ascenso económico, sin ningún tipo de crítica o reevaluación, desprendiéndose de esta característica una aceptación de sistemas económicos basados en la propiedad; y obras en las que la heroína no trasciende directamente por medio de esta vía, produciéndose claves discursivas más o menos críticas hacia la propiedad, sin embargo parecen temer la desvinculación definitiva con respecto a este orden económico-político, proyectando la transcendencia vinculada a un ascenso económico en figuras asociadas a ellas de manera filial y/o afectiva. Las obras en las que el dinero es autorreferencia textual, aunque el acceso a la

plenitud no se vincula de manera directa ni a las heroínas ni a ninguno de los personajes, serían las que con mayor intensidad transgreden las leyes capitalistas o de propiedad. Observamos, por otro lado, en todos los discursos narrativos analizados una preocupación, más o menos constante y más o menos crítica, acerca del poder adquisitivo, salvo en el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, donde lo económico no presenta ningún tipo de rasgo significativo y advertimos que se trata de dos obras escritas por hombre. Y es que cuando la transcendencia proyectada en el ascenso económico se analiza desde la perspectiva de género, observamos una inquietante relación entre el ascenso económico de la heroína y la plenitud alcanzada en “el otro”. Los discursos narrativos más contemporáneos y afines a la novela lírica de autoformación, advierten del riesgo de “dependencia del amor romántico” como concepto anulador relacionado significativamente con su género, y sobre el que también reflexionan diferentes investigadoras, señaladas en capítulos anteriores y asociadas al feminismo como Simone de Beauvoir. ¿De dónde proviene este temor? Discursos narrativos analizados y anteriores a la novela lírica de autoformación nos dan la clave sobre la necesidad vital que la mujer de épocas pasadas ha requerido del hombre, ellas eran excluidas de trabajos que les proporcionaran una independencia económica, difícilmente podían sobrevivir con sus salarios y una de las pocas vías que tenían de independencia era, paradójicamente, a través de la dependencia masculina, proyectándose en el hombre: la proyección en “el otro” institucionalizada socialmente a través del matrimonio. La advertencia de riesgo en la “dependencia del amor romántico” que se da en las novelas analizadas más actuales, posiblemente provenga de una prevención de carácter universal a caer en una pasión descontrolada y relacionada con la gestión de los impulsos sexuales, pero en el caso de la mujer, ese temor se acentúa y se encuentra condicionado por un residuo de herencia emocional concerniente a nuestro género, siendo que nosotras hemos dependido económicamente del hombre, literalmente, para sobrevivir en sistemas patriarcales-capitalistas.

3.5 Todas las obras analizadas muestran ciertas claves a partir de las cuales liberan impulsos y le permiten al lector juvenil un ensayo ficcional en relación a la gestión sobre los mismos, tanto sádicos como eróticos. Sin embargo advertimos que la iniciación sexual de la heroína es observada con mayor atención en la LIJ actual que en la de épocas pasadas, inversamente proporcional a la consideración que se muestra por

los impulsos sádicos, cuyo espacio se angosta en relación a la LIJ anterior, siendo un reflejo de los temas tabú de cada contexto social, considerándose la iniciación sexual de la adolescente y la gestión de sus impulsos eróticos más relevante en la actualidad que en obras LIJ anteriores.

3.6 Observamos en todos los textos analizados, con la única excepción de *Mujercitas*, que en el caso de que aparezca una madre o una madre “adoptiva”, todas ellas representan “figuras negativas” y/o actantes con cierto grado de agresión, más o menos acusado. La ambigüedad entre ese actante ayudante y agresor proyectado en figuras maternas, biológicas o “adoptivas”, nos remite a la rivalidad entre madres e hijas del cuento popular y revela la voluntad de los textos analizados por ofrecer espacios de ensayo ficcionales relacionados con la iniciación sexual, tanto de la heroína como de la lectora juvenil, y posibles conflictos edípicos a los que se pretende dar respuesta. La innovación en las cuatro obras analizadas más actuales radica en el grado de ambigüedad que se proyecta en la figura materna como actante ayudante-agresor, así como la voluntad que muestran estos discursos narrativos por subrayar la afectividad que une a hijas-neófitas y madres ayudantes-agresoras, acentuada por la técnica de las tres generaciones sobre la que reflexiona Ciplijauskaitė, recurso común a las obras analizadas afines a la novela lírica de autoformación, que de manera especular refleja por contraste diferentes modelos femeninos, intensifica sus vínculos e incorpora un nuevo componente a la tradicional rivalidad literaria entre madres e hijas: la carga emocional con la que a la heroína le es transmitida, por vía matrilineal, una herencia cultural. Esa carga emocional se advierte como uno de los mayores obstáculos, tanto por parte de la heroína como de la lectora contemporánea, de no caer en esa repetición fatal, sobre la que reflexiona Freud en relación a lo siniestro, de estereotipos femeninos culturales gestados en sistemas patriarcales. El hecho de que en *Alicia en el País de las Maravillas* y *El mago de Oz*, dos obras escritas por hombre, presenten actantes femeninos nítidamente agresores y los desvinculen por completo de relaciones filiales o afectivas con las heroínas, revelan la falta de preocupación o ignorancia que para ellos supone la carga emocional como obstáculo para romper límites impuestos por la tradición y, más concretamente en el caso que nos ocupa, la carga emocional como obstáculo para las jóvenes por liberarse de estereotipos femeninos de diseño patriarcal; así como también este nuevo componente literario, aunque ya perfilado por obras LIJ

anteriores escritas por mujer, manifiesta la relevancia que la sociedad española de finales del siglo XX ya le concedía a la afectividad como elemento inherente e influyente en la transmisión del conocimiento, educación y formación del adolescente, acorde con teorías actuales sobre la dimensión emocional en la educación literaria.

¿En qué medida varían las características que identifican la voz narradora de los tres textos presupuestos como próximos a la novela lírica y el resto de obras objeto de estudio y qué tipo de pactos establece con su lector?

En las obras objeto de estudio, imaginario colectivo de la España de finales del siglo XX, observamos una convivencia de textos donde aparecen diferentes voces narradoras, tanto heterodieéticas como homodieéticas, manifestando diferentes voluntades por mantener o ceder el control sobre el mundo ficcional que presentan; revelándose, de este modo, la convivencia de diferentes perspectivas y los diferentes conceptos sobre autoridad que los textos pretenden transferirle a sus jóvenes lectores, no solo reflejo coherente de una época en la historia de España cuya sociedad también se encuentra adaptándose y modificando su propio concepto de autoridad, sino también y como Teresa Colomer señala y citamos en el capítulo 4 de esta investigación en referencia a la valoración moral de una obra, una característica propia de la LIJ actual en la que conviven diferentes narradores, desde los más tradicionales a los más innovadores, transfiriendo la LIJ contemporánea conceptos de autoridad diversos, ambivalentes y, en ocasiones, contradictorios.

Las voces homodieéticas explícitas son propias de la actual LIJ, en esa voluntad de cesión de autoridad propia de la novela lírica de autoformación, así como de identificación entre voz narradora-heroína y lector que facilite la digresión reflexiva en el lector implícito. Sin embargo, todos los textos analizados, en mayor o menor medida, manifiestan ciertas sospechas de homodiegeticidad: apreciaciones de tipo personal, apelaciones directas al lector o la tendencia, más o menos constante según la obra, por la perspectiva del yo testigo de información limitada. Los dos primeros recursos, voluntad de la voz narradora por hacerse “escuchar” y hacerse presente es una herencia LIJ de nuestra literatura oral y un recurso que subraya la necesidad de interlocutor, generando su curiosidad e implicación. El tercer recurso, la perspectiva del yo testigo,

aparenta innovación por ajustarse a un concepto de lectura más participativa, derivado de teorías de la recepción, que cede autoridad sobre el texto ofreciéndole al lector la posibilidad de la exploración lectora. Sin embargo, esta estrategia también resulta común a todas las obras LIJ analizadas, aunque su constancia sea propia de la contemporaneidad, mostrando la LIJ de todos los tiempos su herencia de carácter sagrado: nuestros primeros ritos iniciáticos y la novela épica o de aventuras donde el héroe deberá encontrar la verdad a partir de un proceso de desocultación, y según como Gadamer indica, la verdad y la desocultación mantienen relaciones etimológicas.

Por otro lado, la LIJ contemporánea tendente a la novela lírica de autoformación muestra preferencia por la focalización interna en la protagonista, estrategia rentable en el rastreo exhaustivo de los procesos psicológicos de la heroína subrayado por el monólogo interior, sin embargo esta estrategia la encontramos como denominador común en todas las obras analizadas. Lo cierto es que la LIJ anterior a la novela lírica de autoformación tiende a prestarle mayor atención a la acción exterior del héroe en detrimento a la interior y aunque utilice esta estrategia, no lo hace con la alta atención que muestra la LIJ contemporánea por el mundo interior de su heroína y, sin embargo, le resulta facilitadora de una identificación más afectiva entre protagonista y lector, así como a posicionarse en la perspectiva del yo testigo.

La inserción de relatos metadieгéticos, así como la focalización interna variable son recursos que facilitan la polimodalidad y la variedad de perspectivas, y ambas estrategias ya aparecen en obras anteriores a la novela lírica de autoformación, aunque su recurrencia e interiorización es más propia de la contemporaneidad.

¿En qué medida varían los rasgos de los ayudantes de los tres textos presupuestos como próximos a la novela lírica de autoformación y el resto de obras objeto de estudio? Y, en consecuencia, ¿cómo varía el modelo social a seguir y cuáles son las relaciones que mantienen con la heroína?

Con respecto a los mentores ideales de la novela pedagógica, hay que advertir que apenas aparecen en las obras seleccionadas de manera significativa, salvo en *Heidi* y a través de la señora Sesemann. La práctica totalidad de los guías de estas heroínas se muestran como mentores imperfectos o héroes inconclusos, ellos también en viaje

iniciático de transcendencia. De hecho, en la mayoría de las obras analizadas, se percibe una ambivalencia por parte de los actantes héroes-ayudantes: los guías ayudan a la heroína, pero en ocasiones es también la heroína la que guía a sus ayudantes con la consecuente confusión del papel protagónico y el debilitamiento de la autoridad del guía sobre la heroína, distribuyendo jerarquías y aproximándose a una ayuda entre “iguales”. La estrategia innovadora radicaría, dentro de la LIJ más contemporánea y afín con la novela lírica de autoformación, en la intensidad con que se atiende a esta ambigüedad entre actantes y la elevada carga sinérgica que se produce entre ambos, interviniendo estrategias discursivas de identificación constante, compleja fusión de voces o simbiosis de carácter ritual que alcanzan nexos de unión de tipo psicológico y, muy especialmente, afectivo. Revelándose la afectividad, sobre todo en la LIJ más contemporánea, como una característica de relevante importancia en la transferencia de un conocimiento que no solo se atiende como herencia cultural sino también como herencia emocional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alas, Leopoldo (1987). *La Regenta. Volumen I*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Alas, Leopoldo (1988). *La Regenta. Volumen II*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Álvarez, Blanca (2011). *La verdadera historia de los cuentos populares*. Madrid: Ediciones Morata.
- Bachelard, Gaston (1942). *El agua y los sueños*. DF México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1965). *La poética del espacio*. DF México: Fondo de Cultura Económica.
- Bardavío, José María (1988). *Fantasías uterinas en la literatura norteamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Baum, L. Frank (2009). *El mago de Oz*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beauvoir, Simone de (2000). *El segundo sexo. Volumen I. Los hechos y los mitos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Beauvoir, Simone de (2001). *El segundo sexo. Volumen II. Los hechos y los mitos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bettelheim, Bruno (2006). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Blesa, Túa (2010). *Gimferrerías*. Zaragoza: Editorial Eclipsados.
- Blyton, Enid (2009). *Los Cinco y el tesoro de la isla*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Campbell, Joseph (1984). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Carrol, Lewis; Gardner, Martin (1999). *Alicia Anotada*. Madrid: Ediciones Akal.

Cerrillo, Pedro C. (2008). “Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles” en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.) *La palabra y la memoria. (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 135-163.

Ciplijauskaitė, Biruté (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Colomer, Teresa (1998). *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

Colomer, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis Educación.

Colomer, Teresa (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

Colomer, Teresa (2009). “Entre la literatura y las pantallas: el auge de la fantasía épica” en Teresa Colomer (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, d’IRIF, pp. 197-219.

Díaz Armas, Jesús (2006). “Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración” en María Victoria Sotomayor Sáez (coord.) *Personajes y temáticas en la Literatura Juvenil. Aulas de verano*. Ministerio de Educación y Ciencia. Instituto Superior de Formación del Profesorado, pp. 73-98.

Díaz-Plaja, Ana (2009). “Entre libros: la construcción de un itinerario lector propio en la adolescencia” en Teresa Colomer (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, d’IRIF, pp. 119-150.

Díaz-Plaja, Ana (2011). *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Douglas, Phillip y Campos, Purita (2009). *Esther y su mundo. Volumen I*. Barcelona: Ediciones Glénat España.

- Dueñas, José Domingo y Tabernero, Rosa (2004). “La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras” en Marta Sanjuán (coord.). *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura. 13*. Zaragoza: ICE Universidad de Zaragoza, pp. 221-294
- Eliade, Mircea (2007). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Freire, Espido (2001). *Irlanda*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Freud, Sigmund (1974). *Obras Completas. Tomo VII*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund (1984). *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, Hans-George (1995). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Morales, Adelaida (1995). *La tía Águeda*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Grimm, Wilhelm Carl y Jacob Ludwig (1985). *Cuentos de niños y del hogar. Volumen II*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Grimm, Wilhelm Carla y Jacob Ludwig (1987). *Cuentos de niños y del hogar. Volumen I*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Gullón, Ricardo (1984). *La novela lírica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hale, Frederick (2006). “The gospel of reconciliation and healing in the Alps: Johanna Spyri’s Heidi reconsidered” en: <http://www.koersjournal.org.za/index.php/koers/article/viewFile/249/215> (último acceso 13/01/2015).

Hernández, Isabel (2000). “El Bildungsroman de Johanna Spyri” en María Victoria Sotomayor (coord.) *Lazarillo* nº 1. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, pp. 69-78.

Janer Manila, Gabriel (2002). *Infancias soñadas y otros ensayos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

Jung, Carl Gustav (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Ediciones Siruela.

Kurtz, Carmen (1983). *Veva y el Mar*. Barcelona: Editorial Noguer.

Laforet, Carmen (1999). *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino.

Larrosa, Jorge (1996). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Editorial Laertes.

La Santa Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas.

Lindgren, Astrid (1994). *Pippa Mediaslargas*. Barcelona: Editorial Juventud.

LLuch, Gemma (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Lluch, Gemma (2010). “Las nuevas lecturas deslocalizadas de la escuela” en Gemma Lluch (coord.). *Las lecturas de los jóvenes. Un nuevo lector para un nuevo siglo*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 105-135.

Luengo Gascón, Elvira (2011). “Los libros de oro de Carmen Martín Gaité: de *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault a *Caperucita en Manhattan*.” en Túa Blesa (coord.) *Pensamiento Literario Español del siglo XX nº 5*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 102-123.

Margallo, Ana María (2009). “Entre la lectura juvenil y adulta: el papel de los best-sellers” en Teresa Colomer (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, d’IRIF, pp. 221-238.

Marina, José Antonio (2007). *Anatomía del Miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Martín Gaité, Carmen (1999). *Desde la ventana*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Martín Gaité, Carmen (2005). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Matute, Ana María (1978). *Paulina*. Barcelona: Editorial Lumen.
- May Alcott, Louisa (2010). *Mujercitas*. Madrid: Grupo Anaya.
- Mendoza, Antonio (2004). *La educación literaria, bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Mendoza, Antonio (2006). “Intertexto lector y literatura infantil” en Rosa Tabernero, José D. Dueñas y José Luis Jiménez (coords.). *Contar en Aragón*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 11-33.
- Michael, Ende (2004). *Momo*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Moix, Ana María (2002). *Julia*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Montero, Rosa (1999). *Bella y Oscura*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Montes, Graciela (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México D.F: Fondo de Cultura Económico.
- Morduchowicz, Roxana (2010). “La generación multimedia” en Gemma Lluch (coord.). *Las lecturas de los jóvenes. Un nuevo lector para un nuevo siglo*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 59-84.
- Nikolajeva, María (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Olid, Isabel (2009). “Entre chicos y chicas: la fuerza de los estereotipos la nueva *chick lit* para adolescentes” en Teresa Colomer (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, d'IRIF, pp. 169-184.
- Pardo Bazán, Emilia (1999). *La madre Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pau, María de la (2002). *Las mujeres que hay en mí*. Barcelona: Editorial Planeta.

Pelegrín, Ana (2008). “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido” en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.) *La palabra y la memoria. (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 207-233.

Perrault, Charles (1983). *Cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Lumen.

Pinkola Estés, Clarissa (2002). *Mujeres que corren con los lobos*. Madrid: Suma de Letras.

Platón (1995). *El banquete*. Madrid: Alianza Editorial.

Quino (2011). *Mafalda, todas las tiras*. Barcelona: Random House Mondadori.

Rodari, Gianni (1984). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Rodríguez Almodóvar, Antonio (1984). *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Ediciones Generales Anaya.

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Kassel: Edición Reichenberger/Universidad de Oviedo.

Rosenblatt, Louise M (2002). *La literatura como exploración*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Rousseau, Jean-Jacques (1990). *Emilio o de la educación*. Madrid: Editorial EDAF.

Sanjuán Álvarez, Marta (2013). *La dimensión emocional en la educación literaria*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Silva-Díaz, M^a C (2009). “Entre el escrito y uno mismo: realismo juvenil y construcción de identidades” en Teresa Colomer (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, d’IRIF, pp. 185-195.

Sotomayor Sáez, María Victoria (2006). “Fantasía y humor para adolescentes” en María Victoria Sotomayor Sáez (coord.) *Personajes y temáticas en la Literatura Juvenil. Aulas de verano*. Ministerio de Educación y Ciencia. Instituto Superior de Formación del Profesorado, pp. 53-72.

Spyri, Johanna (2012). *Heidi*. Barcelona: Editorial Juventud.

Taberero Sala, Rosa (2006). “Leer mirando. El libro-álbum en la promoción de hábitos lectores. Claves para una poética de su lectura”, en *Literatura Infantil y Matices. I Encuentro Internacional de Estudio y Debate*. Tarazona: Fundación Tarazona Monumental, pp. 9-44.

Tusquets, Esther (1999). *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vadillo Buenfil, Carlos Javier (2012). *El Bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra: 1940-1960* en: https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/660405/vadillo_buenfil_carlos_javier.pdf?sequence=1 (último acceso 01/02/2015)

Werner, Lisbeth (1982). *Puck y el misterio de las 60 coronas.12*. Barcelona: Ediciones Toray.

West, Jerry (2011). *Los felices Hollister*. Barcelona: RBA Libros.

Woolf, Virginia (2001). *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Zapata Ruiz, Teresa (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis “Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad”. A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre:

Teléfono o dirección de contacto:

Fecha de nacimiento:

Lugar de nacimiento:

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:

Nivel de estudios:

Profesión:

Nivel de estudios del padre:

Nivel de estudios de la madre:

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			
Alicia en el país de las maravillas			
Mujercitas			
Heidi			
Los Cinco			
Paulina			
Pippa Mediaslargas			
Esther y su mundo			
Veva y el Mar			
Caperucita en Manhattan			
Bella y Oscura			

A

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: M. Paz

Teléfono o dirección de contacto:

Fecha de nacimiento: 5-8-63

Lugar de nacimiento: Belver de Cinca

Lugar de residencia entre

los 12 y 16 años: Belver de Cinca (HU)

Nivel de estudios: Licenciatura

Profesión: profesora

Nivel de estudios del padre: Primarios

Nivel de estudios de la madre:

Primarios

1.

¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente)
Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Las primeras obras de estas características de las que tengo memoria son *Mujercitas* (que no incluía *Aquellas mujercitas*) y *Una muchacha anticuada*. De esta última no recuerdo ni el autor o autora, ni el argumento. Sólo recuerdo que me gustó muchísimo y que mis primos, todos chicos y mayores que yo, se burlaba de esta lectura. Seguramente leí algún relato más de este tipo, generalmente de la editorial Bruguera, pero soy incapaz de citar

títulos. Creo que estas novelas las compraba yo misma cuando iba con mis padres a Lérica o a Zaragoza.

En mi memoria, paso ya al instituto y en aquella época de los 14-15 años leí varias obras de Carmen Martín Gaité. Recuerdo especialmente *Entre visillos*, aunque es probable que la recuerde con mayor nitidez porque posteriormente la he leído varias veces. También leí relatos de Ana M^a Matute. Alguna de estas obras nos las recomendaban en el instituto y, después, yo misma iba pasando de unas obras a otras y de unas autoras a otras.

Por esta misma época, quizás un poco más adelante, pero no más allá de los 16, descubrí a Galdós. Leí todas las obras que encontré: *Marianela, Tristana, Tormento*. ¿Cómo descubrí a Galdós? Gracias a una adaptación teatral que de *Marianela* hizo un grupo de aficionados al teatro en mi pueblo. Supongo que la representación no debía de ser muy buena, pero a mí me emocionó aquella historia de amor desgraciada, hasta tal punto, que continué con Galdós todo el verano.

También en aquellos años estuvieron de moda unas novelas cuya protagonista era siempre una adolescente con problemas propios de la edad: *Sara T.* era una, otra puede ser que se titulara *Nacida inocente*. Leí al menos estas dos, pero no me gustaban demasiado. A algunas de mis amigas poco lectoras sí les gustaban, pero a las más lectoras, no. Y no era por prejuicios de ningún tipo, pues creo que nuestros conocimientos literarios no daban para eso. Simplemente no nos gustaban, nos parecían repetitivas y simples.

Y hasta aquí llega lo que recuerdo.

2.

¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			
Alicia en el país de las maravillas			x
Mujercitas		x	
Heidi			
Los Cinco		x	
Paulina			
Pippa Mediaslargas			

Esther y su mundo			
Veva y el mar			
Caperucita en Manhattan			x
Bella y Oscura			

B

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: OLGA

Nivel de estudios: LICENCIADA FILOLOGÍA
HISPÁNICA

Teléfono o dirección de contacto: 056

Profesión: EN PARO

Fecha de nacimiento: 22/10/64

Nivel de estudios del padre: ESCUELA
ELEMENTAL

Lugar de nacimiento: CASPE

Nivel de estudios de la madre: ESCUELA
ELEMENTAL

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
CASPE

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Durante mi infancia, en mi casa no había libros. Recuerdo haber tenido toda una serie de cuentos troquelados en color entre los que había cuentos clásicos (Caperucita, Blanca Nieves, La ratita presumida, La cenicienta, La bella durmiente, El sastrecillo valiente, Barba azul, La cerillera) y otros que incluían la moralina social y religiosa de la época. Los troquelados me gustaban especialmente porque el texto era rimado y me recordaba a los romances que me enseñaba mi abuela (Gerineldo, Las tres moras, etc.) En la tapa colgaba un pequeño objeto que hacía alusión al cuento (unas tijeras de plástico en El sastrecillo valiente, un lazo en La ratita presumida, un plumero en La ardilla hacendosa, un pito en El guardia Ramón). Los cuentos clásicos ya los conocía porque los escuchábamos por la radio local, en versiones interpretadas por el cuadro de actores de radiotelevisión española y en el parvulario nos los contaba la maestra. Mis preferidos eran La ardilla hacendosa y El guardia Ramón. La ardilla era una ama de casa perfecta, siempre todo limpio y en su sitio; tenía conocimientos de enfermería y la relación con su marido era perfecta. Su vecina doña coneja era todo lo contrario, descuidada y haragana, se pasaba el día espionando a los vecinos e iba de un lugar a otro con chismes. Un buen día, ambas escuchan por radio que quien llegase primero a la emisora con un plumero ganaría una motocicleta y la hacendosa ardilla, aún cuando se entretiene a curar a una pobre paloma herida, consigue llegar antes que doña coneja. Por supuesto es un cuento que deja muy claro no sólo el rol que debía jugar la mujer en la sociedad, también el modo de desempeñarlo. Supongo que si de niña me gustaba tanto era porque en la ardilla veía a mi madre

como modelo de mujer. Del guardia urbano Ramón recuerdo su carácter bondadoso. Siempre ayudando a los demás, reprendiendo a los niños que tiraban pieles de plátano al suelo o que maltrataban los árboles del parque. Al final del cuento, no recuerdo muy bien si a causa de una enfermedad o de un accidente, está en la cama y todo el vecindario le lleva un montón de regalos. En casa y en la escuela nos machacaban con la idea de que debíamos ser buenas niñas, no decir mentiras, ser muy obedientes y hacer sin rechistar todos los recados. Creo que en el cuento del guardia veía confirmadas y envueltas en papel de regalo todas las recompensas que nos prometían por portarnos bien. El cuento de Barba azul me daba muchísimo miedo. Todas sus mujeres habían tenido un final horrible movidas por la curiosidad. Durante mucho tiempo guardé en el estuche del colegio la llavecita que colgaba del cuento y con la que se abría la puerta de la mazmorra donde colgaban todas ellas degolladas.

Me he preguntado muchas veces cómo me han influido estos cuentos. Yo no era una niña modelo en algunos aspectos. Sacaba muy buenas notas, era de las primeras de la clase y tenía una enorme curiosidad por todo, pero en los boletines ponían siempre en observaciones que era rebelde, desobediente y contestona. En casa, solían castigarme a menudo porque le replicaba a mi madre y porque no conseguía llegar nunca a la hora de la cena (en el pueblo, casi sin coches, disfrutábamos de gran libertad jugando por las calles y por los campos). Supongo que si guardo un recuerdo tan nítido de esos cuentos es porque constituían un refuerzo en positivo y en negativo del modelo a seguir.

A partir de los diez años empecé a leer los tebeos de mi hermano, cinco años mayor que yo.: El Jabato, El capitán Trueno y unos apaisados sobre la Segunda Guerra Mundial. Tuvimos toda la colección completa porque se los regaló un conocido algo mayor que él que ya había dejado de leer tebeos. Me encantaban las aventuras de El Jabato y El capitán Trueno y me identificaba con el personaje de Crispín, un jovencito vestido siempre con el mismo traje amarillo y listo como el hambre. También leí mucho tebeo nacional: Pumby, DDT, y otros que no recuerdo los nombres. Entre los personajes me gustaban Mortadelo y Filemón, Anacleto agente secreto, Zipi y Zape, El botones Sacarino y Carpanta. No sé cómo, porque mis padres no nos compraban nunca tebeos ni libros, tuvimos en casa algunos números de Lucky Luke, en tapa dura, algunos clásicos juveniles en cómic: La cabaña del tío Tom, La isla del tesoro (estos me gustaban mucho), y unos tebeos con protagonista femenina, Esther, de la que no me acuerdo de nada.

Sobre los doce años, me regalaron mi primer libro por mi cumpleaños: Sissi, emperatriz, de la editorial Bruguera. No recuerdo nada en especial. En la misma colección, me regalaron Heidi, que ya conocía porque había visto la serie, y Mujercitas, mi preferida. Puesto que yo sólo tenía un hermano varón, que se dedicaba a hacerme rabiar constantemente, aquel ambiente de camaradería entre ellas, me pareció espléndido. De todas las hermanas, el personaje que más me gustaba era Jo. A mí hermano, por aquellos años, le habían regalado Aventuras de tres rusos y tres ingleses, editado por Bruguera, que también leí, y Las mil y una noches. Recuerdo que las tapas eran de tela de color rojo. Supongo que era una edición abreviada, tenía ilustraciones y me encantó. Lo releí dos o tres veces. Me entusiasmaban aquellas historias ambientadas en lugares tan lejanos y aquella muchacha que sabía tantas historias.

Aunque no se trata de una lectura, si que me gustaría anotar que el personaje femenino que más influyó a partir de los diez años fue Pipi Calzaslargas. No me perdía un capítulo. Gracias a Pipi conseguí rechazar todos los mensajes del mundo adulto. Vivía sola, sin horarios, vestía de un modo muy divertido y hacía lo que le daba la real gana. Sentía el mismo asombro que aquellos dos hermanos, no recuerdo ni sus nombres, que llevaban vidas tan ordenadas como la mía, aunque su status económico y social fuese tan diferente. Quería ser como Pipi. No tener que ducharme, ir despeinada, poder mancharme la ropa jugando, comer lo que me apeteciera y sobre todo no tener que rendir cuentas a nadie.

A los catorce años nos cambiamos de casa y mi nuevo vecino, un chico algo mayor que yo, tenía una colección muy abultada de héroes de la Marvel que me regaló: El capitán América, Los cuatro

fantásticos, Spiderman, Los vengadores y algún superhéroe más que no recuerdo. Por supuesto las historias que más me gustaban eran las de Los cuatro fantásticos. Constituían una familia diferente integrada por Reed, el hombre elástico, Sue, la mujer invisible (estaban casados), el hermano de Sue, la antorcha humana y un amigo de la familia, la Cosa, de aspecto pétreo. Sue y Reed tenían hijos y compaginaban su papel de padres con el de superhéroes. Sue era inteligente, físicamente atractiva y contaba con superpoderes que la hacían diferente a cualquier mujer.

En octavo de EGB, catorce años, llegó al cole una profesora joven que nos propuso nuestra primera lectura seria, *Réquiem por un campesino español*, de Sender. Con aquel libro, que me sobrecogió, me adentré en la literatura. Luego ya, en los primeros años de instituto, vinieron las lecturas impuestas por el programa de las que no disfruté mucho, sólo recuerdo *Rimas y leyendas* de Bécquer. Fue en tercero de BUP, dieciséis años, cuando empecé a leer de forma más sistemática, influida por un profesor. Recuerdo la impresión que me produjeron poetas como Miguel Hernández, Blas de Otero, Gabriel Celaya y Pablo Neruda.

Ya ves que mi itinerario lector hasta los dieciséis años es pobre y muy errático.

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	X		
Alicia en el país de las maravillas			X
Mujercitas		X	
Heidi		X	
Los Cinco	X		
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo		X	
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan			X
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Reyes

los 12 y 16 años:

Teléfono o dirección de contacto: [redacted]

Nivel de estudios: Licenciatura

Profesión: Profesora

Fecha de nacimiento: 19/6/1964

Nivel de estudios del padre: F.P.

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Nivel de estudios de la madre:

Sin estudios

Lugar de residencia entre Zaragoza

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas? Stevenson, Los hermanos Grimm, Andersen, tebeos, Esther, Fábulas. No recuerdo especialmente lecturas cuyas protagonistas fueran niñas. Los cinco. Los libros ilustrados de Bruguera. Recuerdo que me impactó mucho La Regenta leída a los 16 años y a partir de ahí me adentré en Flaubert, Zola y obras de literatura francesa. Forma parte de familia numerosa y leía lo que mis hermanas traían a casa aunque no compartía sus gustos por parecerme ñoñas esas lecturas. El camino de Delibes me fascinó a los 12 años y ahí comenzó mi pasión por la lectura.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	Sí	(No)	Si
Alicia en el país de las maravillas	Sí	Sí	
Mujercitas	Sí	Sí	
Heidi	Sí	Sí	

Los Cinco	Sí	Sí	
Paulina	No	-	
Pippa Mediaslargas	Sí	<u>Sí</u>	
Esther y su mundo	Sí	Sí	
Veva y el mar	Sí	No	Sí
Caperucita en Manhattan	Sí	No	<u>Sí</u>
Bella y Oscura	No	No	Sí

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

♀Nombre: Ana María I. [redacted]

Teléfono o dirección de contacto: ([redacted])

Fecha de nacimiento: 29.08.73

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Lugar de residencia entre

los 12 y 16 años: Zaragoza

Nivel de estudios: Diplomada en Trabajo Social, primer curso de Historia y tercero de Antropología.

Profesión: Locutora de radio y reportera de Tv

Nivel de estudios del padre: Delineación equiparable a Formación Profesional

Nivel de estudios de la madre: Básicos

♀

¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Mi itinerario lector juvenil fue de lo más variado, aprendí a leer de forma muy temprana y desde los 4 ó 5 añitos comencé a devorar primero cuentos y tebeos (también audiocuentos de cassette y los que se inventaba mi madre) y a partir de los 7 u 8 años, novelas.

Al principio me las proporcionaban mis padres, mis tíos y mi propia curiosidad que me hacía buscar en sus bibliotecas.

A partir de los 6 años hasta los 14, el colegio tenía una biblioteca y todas las tardes de los viernes daban unas horas de lectura, los libros nos los podíamos llevar a casa y los íbamos apuntando en nuestro carnet de la biblioteca.

Desde los 13 o 14 años fue cuando empecé a intercambiar lecturas con amigos.

Voy a intentar facilitarte títulos de libros con las características que me pides pero algunos puede que los leyera antes de los 12.

Recuerdo con mucho cariño 3 novelas de la biblioteca escolar:

"Los escarabajos vuelan al atardecer" de la escritora sueca María Gripe, fallecida hace pocos años. Es una novela de los 80. Los protagonistas son 3 amigos entre ellos una chica encantadora, Annika. Esta pequeña pandilla intenta romper la maldición que pesa sobre una pareja de enamorados. Me gustó por el misterio, por que los descubrimientos los hacen los niños dentro de una antigua mansión que tiene un cuarto de verano, desde el que se observa una planta muy extraña....me gusta la capacidad de observación de la pandilla y su complicidad...la autora logra una auténtica relación con el lector que se logra adentrar en la casa, formar parte de los protagonistas y desear que el misterio sea desvelado.

"Hugo y Josefina", también lo escribió Maria Gripe aunque en este caso a principios de los años 60, en el 68 se llevó al cine y ganó varios premios, entre otros la concha de plata en San Sebastian. Aunque esto lo supe después y de momento no he visto la peli. Es la historia de una niña solitaria, sin amigos en el colegio, que conoce a Hugo, un chico que vive en el bosque y tien una forma "distinta" de ver y vivir la vida. Me gusta tanto la relación que mantienen entre sí los protagonistas como cada uno de los personajes por separado.

"Pollyanna" de Eleanor H. Porter, norteamericana, escrita sobre 1913, la que yo leí era una edición adaptada con ilustraciones. Me gustó por el nombre, por la actitud positiva con la que vive esta niña huérfana que se tiene que ir a vivir con su estricta Tía Polly, y por sus largas trenzas y sus vestidos de principios de siglo, y porque alegraba la vida de los que la rodean, me recuerda a Heidi, y de hecho tambien se ha llevado al cine, la tv y el manga.

"Ana de las tejas verdes", escrita por la canadiense Lucy Maud Montgomery en 1908. Me recuerda un poco a Pippi, es una niña pecosa con trenzas muy pelirrojas. Dos hermanos granjeros solicitan la adopción de un niño pero les llega Ana, una niña valiente e inteligente, con muuucha imaginación, que desarrollará ambiciones literarias, etc. La autora escribió varios volúmenes abarcando la historia de Ana hasta su madurez. Según el escritor Mark Twain, Ana es la más querida y encantadora niña de ficción después de Alicia.

"Los Hollyster" son libros de Jerry West, sobre una familia típica americana, los protagonistas son los hermanos ellos y ellas que investigan casos. Son del tipo de "Los cinco" o "los tres investigadores".

En el colegio, en la asignatura de literatura, tuve que leer varios libros, unos obligados otros recomendados,

De ellos destaco, porque me gsutó mucho "Entre visillos" de Carmen Martín Gaité, premio Nadal en el 57. Lo mejor para mí es la manera de narrar de la autora la que te engancha en ese mundo cotidiano y tal vez tedioso de una serie de mujeres.

"Madame Bovary", de Gustave Flaubert escrita en 1857, es una novela creo que universal porque podría adaptarse a lo que sucede en algunos sectores de la sociedad actual. La recuerdo especialmente por el dolor que me produjo la historia de su protagonista. El relato en sí me recuerda un poco a "La dama de las camelias" de Alejandro Dumas, quien la había escrito 9 años antes. Esta

mujeres_nacidas_entre_63_y_84[2]

obra también la leí y no me pareció tan "aterradora", tal vez porque la protagonista sí materializa el amor de su vida aunque sea brevemente ya que ella se ve afectada por la tuberculosis (romanticismo??). "la dama de...." fue posteriormente una película protagonizada por Greta Garbo y la ópera "La traviata" de Verdi también se inspiró en esta historia.

Posteriormente: "**La regenta**" de Alas Clarín (1884) también es o era de obligada lectura escolar y la historia tiene mucho que ver con Bovary, en el sentido de una mujer casada por intereses de la que se enamora medio pueblo y se ve presionada por distintos frentes.

En casa leí entre otros:

Como historieta de tebeo recuerdo por ejemplo a "**Las hermanas Gilda**", una rubia y delgada que buscaba marido como loca y la otra morena, regordeta con moñete y que se inventaba las mil y una para que no lograra encontrar novio. El creador era Manuel Vazquez (en 2010 hicieron una peli sobre su anárquica historia y espíritu libre titulada "El gran Vazquez", protagonizada por Santiago Segura y Alex Angulo)

También me gustaban las biografías:

Desde Santa Teresa hasta Marilyn Monroe pasando por Juana de Arco.

De cuentos pues leí a los **hermanos Grimm, Andersen**, etc. Me gustaban los cuentos **de sirenas**... Los Grimm escribieron sobre la Ondina y posteriormente Jean Girardoux la transformó en un ser menos oscuro aunque también dramático. Está basada en la literatura germana, es un hada, una ninfa acuática con poderes pero que los perderá si se enamora de un mortal y se queda embarazada, tal y como le sucede.

NOvelas:

En 1847 Emily Bronte escribía "**Cumbres Borrascosas**" un año antes de su muerte a los 30 años por tuberculosis, dicen que parte de esta novela, una joya de la literatura inglesa, la escribía EMILY por las noches esperando que volviera su hermano pequeño a casa, un joven pintor alcohólico y opio-adicto, en el que se inspiró para los rasgos del protagonista masculino de "Cumbres..." para mí una de las novelas de amor más apasionadas de la historia, ya que pese a sus diferencias sociales y de carácter los protagonistas están profundamente enamorados. Esta obra Emily la publicó bajo seudónimo masculino al igual que sus hermanas también escritoras Anne Bronte y Charlotte Bronte, autora de "Jane Eyre", libro en el que la protagonista también es una mujer. Las tres publicaban con nombres masculinos por la dificultad de la mujer para editar libros.

"Sayonara" de James A. Michener, escrita en 1954 un año después de que finalizase la Guerra de Corea, otra historia de amor en la que la mujer tiene un papel fundamental y en este caso el conflicto se produce por las diferencias culturales, ella es japonesa y él un marine de los Usa destinado allí por la Guerra... (La historia me recuerda a la ópera "Madame Butterfly" de Puccini, su libreto estaba basado en la novela "Madame Chrysantheme" (que no he leído pero sí he disfrutado la ópera) de Pierre Loti, escritor francés que en 1887 escribía este drama amoroso entre un marine usa y una japonesa enamoradísima, en este caso el marine se casaba con esta quinceañera por un mero capricho y sin pensar que estas mujercitas de ojos rasgados tenían sentimientos, volvía a su país se

mujeres_nacidas_entre_63_y_84[2]

casaba con una americana y el drama estaba servido con hara kiri incluido...

De las amigas recuerdo que Eva Villar (o sea tú, muchas gracias!!) me prestó "Eva Luna" de Isabel Allende (1988), una magnífica novela que trata sobre Eva, una huérfana capaz de fabular maravillosas historias.

"La reina de los condenados" de Anne Rice, la gran reina del mundo de los vampiros es una Mujer, Akasha...

Te paso también el enlace de un ilustrador llamado Guido Crepax que creó varios cómics de heroínas, la más famosa fue Valentina, primero apareció en los 60 como novia del superhéroe Neutrón y luego llegó a ser protagonista aunque era un tanto erótica: Valentina...<http://fuzzfan.blogspot.com/2007/01/recorda-guido-y-valentina.html>

¿Has leído estas obras literarias?

No

Las leí antes de los 16 años (aprox.)

Las

leí de adulta

El mago de Oz

.....X

Alicia en el país de las maravillas.....

.....X

Mujercitas.....X

HeidiX

Los Cinco.....X

PaulinaX

Pippa Mediaslargas.....X

Esther y su mundo.....X

Veva y el mar

.....X

Caperucita en Manhattan.....X

Bella y Oscura

.....X

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Rosario	Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Zaragoza
Teléfono o dirección de contacto:	Nivel de estudios: Licenciatura universitaria
Fecha de nacimiento: 5-10-1966	Profesión: Funcionaria
Lugar de nacimiento: Zaragoza	Nivel de estudios del padre: Licenciatura universitaria
	Nivel de estudios de la madre: Básicos

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Durante estos años leí buena parte de los clásicos de la literatura universal, no sólo de literatura juvenil que había dejado atrás en los años anteriores. En concreto recuerdo, con protagonistas femeninas, Madame Bobary, Ana Karenina, La Regenta, La Celestina, Mujercitas, Heidi, etc.

Un personaje que me marcó durante la infancia, aunque creo que fue en años anteriores, como a los 9 o 10 años, fue Sherezade, de Las mil y una noches. Supongo que por su sensualidad y exotismo, inteligente contadora de historias y su incipiente feminismo como salvadora de otras mujeres.

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		x	
Alicia en el país de las maravillas		x	x
Mujercitas		x	
Heidi		x	
Los Cinco		x	
Paulina	x		
Pippa Mediaslargas		x	
Esther y su mundo		x	
Veva y el mar	x		
Caperucita en Manhattan			x
Bella y Oscura	x		

E

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: esther

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Zaragoza

Teléfono o dirección de
contacto:

Nivel de estudios: DEA y Master

Fecha de nacimiento: 3-5-66

Profesión: técnica biblioteca

Lugar de nacimiento: Alicante

Nivel de estudios del padre: primarios

Nivel de estudios de la madre:

primarios

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- 2) Mujercitas, Los Cinco, Aventuras en Santa Clara y en Torres De Malory, Esther y su mundo, Pipi Langstrump, Heidi, Momo, Pollyanna,
- 3) Unas me las regalaba mi madre otras las elegía yo. Me encantaban.

4) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			x
Alicia en el país de las maravillas			x
Mujercitas		x	
Heidi		x	
Los Cinco		x	
Paulina	x		
Pippa Mediaslargas			x

Esther y su mundo		x	
Veva y el mar	x		
Caperucita en Manhattan			x
Bella y Oscura	x		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Pilar

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Madrid y Zaragoza

Teléfono o dirección de contacto:

Nivel de estudios: Licenciatura

Fecha de nacimiento: 30/09/1967

Profesión: Funcionaria DGA

Lugar de nacimiento: Málaga

Nivel de estudios del padre: Licenciado

Nivel de estudios de la madre: Bachillerato

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- Desde muy pequeña he "devorado" libros, por lo que además de los que me compraban (cuentos y similares) mis padres especialmente, he ido leyendo todo que había en casa, que era bastante.
- No sé si responde al criterio que buscas pero recuerdo de aquella época, protagonizada por niñas (o jóvenes, o mujeres), las siguientes:

Torres de Malory de Enid Blyton

Santa Clara de Enid Blyton

Mujercitas y Señoritas de Luise May Ascott

Momo de Michael Ende

El diario de Ana Frank

La Regenta de Clarín

Fortunata y Jacinta de Galdós

Nada de Carmen Laforet

Las novelas de las hermanas Brontte

Orgullo y prejuicio de Jean Austen

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes	Las leí de
--	----	---------------	------------

		de los 16 años (aprox.)	adulta
El mago de Oz		Si	
Alicia en el país de las maravillas		Sí	
Mujercitas		Si	
Heidi		Si	
Los Cinco		Si	
Paulina	No		
Pippa Mediaslargas	No		
Esther y su mundo	No		
Veva y el mar	No		
Caperucita en Manhattan			Si
Bella y Oscura			Si

~~6~~ 6

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagonista, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: LUCIA GERMANI

Nivel de estudios: DIPLOMATURA
UNIVERSITARIA

Teléfono o dirección de contacto:

Profesión: TECNICA CONSUMO

Fecha de nacimiento: 26/10/1970

Nivel de estudios del padre: ESCUELA
COMERCIO

Lugar de nacimiento: MADRID

Nivel de estudios de la madre:

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
ZARAGOZA

ESCUELA SUPERIOR BELLAS ARTES

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas? EN CASA SIEMPRE HA HABIDO BASTANTES LIBROS, RECUERDO MOMO, EL DIARIO DE ANA FRANK, LA BIOGRAFIA DE MADAME CURIE, MUJERCITAS, AQUELLAS MUJERCITAS, EL MAGO DE OZ, LOS COMICS DE ESTHER.
- 2) EN EL COLEGIO TAMBIÉN NOS MANDABAN LECTURAS PERO RECUERDO SÓLO LOS DE VEVA Y CINCO PANES DE CEBADA.
- 3) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		SI	
Alicia en el país de las maravillas			
Mujercitas		SI	
Heidi			
Los Cinco			
Paulina			
Pippa Mediaslargas			
Esther y su mundo		SI	
Veva y el mar		SI	
Caperucita en Manhattan			
Bella y Oscura			SI

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Susana

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: ZGZ

Teléfono o dirección de contacto: .

Nivel de estudios: Universitarios

Fecha de nacimiento: 16-12-1971

Profesión: Enfermera

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Nivel de estudios del padre: Secundarios

Nivel de estudios de la madre: Primarios

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Escritores de novela histórica : Victoria Holt, Nohah Gordon

Antonio Machado

Bécquer

TBO : Zipi y Zape, Mortadelo y Filemón, Las hermanas Gilda

La sirenita

Gran lobo Salvaje

Corazón salvaje

Sissi

Puck

Fantomette

Los cinco

Novelas de Shakespeare

El Quijote, el Buscón, La Celestina

La hija del capitán, Dos años de vacaciones, La isla del Tesoro

Cuentos de Andersen, cuentos de los hermanos Grim

Colmillo blanco

Momo

Romancero viejo

Las mil y una noches

Simbad

Recomendaciones del colegio, amigos, y bibliotecas

Descubrí que me encantaba la historia y las novelas de animales

¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		No	
Alicia en el país de las maravillas		SI	
Mujercitas		SI	
Heidi		SI	
Los Cinco		SI	
Paulina		SI	
Pippa Mediaslargas		No	
Esther y su mundo		SI	
Veva y el mar		SI	
Caperucita en Manhattan		No	
Bella y Oscura		NO	

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Claudia A. [redacted]

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Jaca (Huesca)

Teléfono o dirección de contacto: [redacted]

Nivel de estudios: Universitarios

Fecha de nacimiento: 12/02/1973

Profesión: Profesora Inglés

Lugar de nacimiento: Stgo. De Chile (Chile)

Nivel de estudios del padre: Universitarios

Nivel de estudios de la madre: Medios

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

En ese periodo leí varias obras literarias, aunque con protagonista femenina recuerdo con especial cariño a *Mafalda*, *Momo*, *Esther y su mundo* y a *Los Cinco*, pero no podría decir con exactitud cómo llegaron a mis manos.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			x
Alicia en el país de las maravillas			
Mujercitas			
Heidi		x	
Los Cinco		x	
Paulina			
Pippa Mediaslargas			
Esther y su mundo		x	
Veva y el mar			
Caperucita en Manhattan			x

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Carmen I. [redacted]

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Zaragoza

Teléfono o dirección de contacto: [redacted]

Nivel de estudios: Licenciada

Fecha de nacimiento:
03.07.1973

Profesión: Profesora

Lugar de nacimiento:
Valencia

Nivel de estudios del padre:
Primaria

Nivel de estudios de la madre: Primaria

1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Mi madre me enseñó a leer cuando yo apenas tenía 3 años. Leía conmigo a diario. Creo que es la persona en el mundo a la que más tengo que agradecer, en tantas cosas.

Antes de los 12 y probablemente hasta los 13 yo leía cuentos y novelas de aventuras, de colecciones que me iba comprando mi madre; de la época de los cuentos recuerdo a personajes femeninos como Dorothy, de **El maravilloso mago de Oz**, pero no seguiré por ahí porque esto son lecturas anteriores a la edad que propones.

Creo que estiré hasta los 12/13 la lectura de **Los Cinco**, **Puck**, alguno de **Los Hollister**, y una serie cuyo título no recuerdo, pero que tenía como protagonistas a chicas internadas en un colegio.

Como he dicho, mi madre me compraba los libros, me los regalaba por mi cumpleaños o me los dejaban los "Reyes magos", o yo los conseguía en la biblioteca del colegio. El personaje que me fascinó más fue sin duda Jorge, una de las protagonistas de Los Cinco. También Puck.

De los cómics que leía... quizá la que me ha acompañado toda la vida es **Mafalda**. No sé si definir a Mafalda como cómic o mejor caricaturas. ¿Tiras cómicas? Sigue siendo una compañera diaria.

La verdad es que respecto a cómics, leía lo más común en la época. TBO, Pulgarcito, Mortadelo y Filemón, Zipi y Zape... donde el papel de la mujer se correspondía quizá con la época que la vio nacer. Recuerdo a la madre de Zipi y Zape, o Petra, criada para todo... pero no les prestaba atención, en estos casos prefería los personajes masculinos. Llegamos a Esther y su mundo, qué pasada... me ha costado recordar cómo se llamaba. Lo gracioso es que después he visto que lo incluyes en la segunda pregunta. Estos cómics no me los compraba mi madre. Los leía en casa de alguna amiga.

Cuando he buscado en google el nombre, me he encontrado con unas protagonistas heroínas de cómic... muy alejadas de los prototipos de aquel entonces. Y me ha dado un poco de pena ver en qué se ha convertido la figura de la mujer en el cómic. Violencia y sexo. Pero supongo que a esta reflexión ya has llegado tú.

Empezamos con literatura seria a los 13 años. Una profesora me regaló el Diario de Anna Frank.

En la época del instituto quedé fascinada con Shakespeare, leyéndome ya a los 13 años Romeo y Julieta, El rey Lear, Hamlet...etc. Un clásico me llevó a otros. Tolstói, Dostoyevski, Flaubert, Victor Hugo... tenía modelos de mujer que después he ido dejando en el camino: Julieta, Ofelia, Natasha, Anna Karenina, Madame Bovary... no sé muy bien por qué, pero no leía apenas nada de lo hoy considerado "literatura juvenil". Excepto el mítico "Mujercitas". Tópico o no, mi personaje favorito era Jo.

Me fascinaban las novelas de aventuras y de viajes. En las que lamentablemente no aparecían protagonistas femeninos y los pocos rostros de mujer que se vislumbraban eran mero acompañamiento.

Hoy en día sí podemos acceder a mujeres viajeras, pero entonces nuestros modelos eran bien distintos.

Lo "peor" llegó cuando mi hermana me enganchó a la novela romántica/histórica de Victoria Holt. Me "tragué" tres o cuatro de sus libros. De ahí salté a Jane Austen y a las hermanas Bronte.

Volvemos a un momento serio: El guardián entre el centeno (Salinger), Bajo las ruedas (Hesse)... y dejando de nuevo la seriedad, seguí y repetí la lectura de todas las novelas de aventuras que te puedas imaginar. Autores como Julio Verne, Stevenson, Alejandro Dumas, Walter Scott...

Y ya creo que los 16 dieron paso a lecturas obligatorias en COU.

--Respecto a las lecturas que propones en la segunda pregunta, yo no leí Pippi Calzaslargas (así la conocía yo entonces) ni Heidi, pero las vi en televisión.

Caperucita en Manhattan es uno de mis libros favoritos -del mundo mundial ;-).

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		x	
Alicia en el país de las maravillas		x	
Mujercitas		x	
Heidi	x		
Los Cinco		x	
Paulina	x		
Pippa Mediaslargas	x		
Esther y su mundo		x	
Veva y el mar	x		
Caperucita en Manhattan			x
Bella y Oscura			x

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: María Jesús

Nivel de estudios: Licenciada en Filología Inglesa, Master en Cooperación UNED

Teléfono o dirección de contacto:

Profesión: Profesora Secundaria

Fecha de nacimiento: 24/03/1973

Nivel de estudios del padre: Graduado escolar

Lugar de nacimiento: Lérida

Nivel de estudios de la madre:

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Candasnos, Huesca

Graduado escolar

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años, aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- "Puck" de Lisbeth Werner, era mi favorita tenía muchos de esta saga y siempre me la traían de regalo unos tíos de Barcelona, ellos también me regalaban Los Cinco (Enid Blyton), Los Hollister (Jerry West) y "Susan Sand" de Marilyn Ezzell esta última era casi un calco de Puck.
 - Clásicos de Charles Dickens "La tienda del Anticuario" Louisa May Alcott "Mujercitas" Jean Webster "Papaíto piernas largas", Alicia en el País de las Maravillas y Alicia al otro lado del espejo de Lewis Carroll
 - "Esther" era el comic favorito, lo intercambiábamos con las amigas con gran expectación. Pero también me gustaba mucho Asterix, Mortadelo y Filemón y los comics de Disney.
 - En la colección de la biblioteca del pueblo también leí casi todos los libros infantiles pero recuerdo pocos como la colección completa de los hermanos Grimm y de H.C. Andersen.

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años	Las leí de adulta

		(aprox.)	
El mago de Oz		x	
Alicia en el país de las maravillas		x	
Mujercitas		x	
Heidi		x	
Los Cinco		x	
Paulina	x		
Pippa Mediaslargas	x		
Esther y su mundo		x	
Veva y el mar	x		
Caperucita en Manhattan	x		
Bella y Oscura	x		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Mónica (

Teléfono o dirección de contacto: (

Fecha de nacimiento: 22-07-73

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Lugar de residencia entre

los 12 y 16 años: Zaragoza

Nivel de estudios: licenciatura en Filología
Hispanica

Profesión: Profesora

Nivel de estudios del padre: equivalente a la
EGB

Nivel de estudios de la madre: equivalente a la
EGB

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

En el colegio nos recomendaban ciertos libros, algunos de ellos los leía durante la hora de lectura que teníamos en BUP una vez a la semana, otras veces los “devoraba” por las noches en la cama. Te paso una pequeña lista de las lecturas de esa época donde la niña o la mujer tenían un papel protagonista.

Una mujer llega al pueblo de Mercedes Salisachs.

Barrio de maravillas de Rosa Chacel.

Eva Luna de Isabel Allende.

La tía Tula de Miguel de Unamuno.

Cinco panes de cebada de Lucía Baquedano.

Los renglones torcidos de Dios de Torcuato Luca de Tena.

¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			
Alicia en el país de las maravillas			X
Mujercitas		X	
Heidi			
Los Cinco		X	
Paulina			
Pippa Mediaslargas		X	
Esther y su mundo			
Veva y el mar			
Caperucita en Manhattan			
Bella y Oscura			

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Yolanda [redacted] Lugar de residencia entre
los 12 y 16 años: Zaragoza
Teléfono o dirección de contacto: [redacted] Nivel de estudios: Universitarios
Fecha de nacimiento: 26/09/1973 Profesión: Profesora de español
Lugar de nacimiento: Calatayud (Zaragoza) Nivel de estudios del padre: Primaria
Nivel de estudios de la madre: Secundaria

1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Recuerdo sobre todo a Puck (no me acuerdo de la autora); Elizabeth (era de E. Blyton, era una colección de tres tomos, uno de ellos se titulaba *La traviesa Elizabeth*; y sobre todo también de la misma autora la serie Torres de Malory, de unas chicas burguesas que pasaban el año académico en un internado. Mi madre me facilitó estos libros y me atraían especialmente porque trataban el tema del colegio, las relaciones de amistad, cómo se divertían, los problemas que podían tener.

Sólo quería añadir que ya de adulta, el personaje de Celia de Elena Fortún me llamó la atención por la serie de TV de José Luis Borau, creo, y ahora de adulta me ha dado por leer alguno de sus libros; y que de adolescente estaba enganchada al personaje de Ana de las tejas verdes (que creo que está basada en una novela también), y que hubo un momento en que busqué el libro para leerlo (aunque aun no lo he hecho).

1) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz*			X
Alicia en el país de las maravillas			X

Mujercitas		X	
Heidi		X	
Los Cinco		X	
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas*	X		
Esther y su mundo			X
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan			X
Bella y Oscura			X

Las señaladas con * las conocí por medio del cine o la TV (me pasó también con Heidi, que aun de adulta, me vi de nuevo toda la serie)

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Teresa

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Zaragoza

Teléfono o dirección de contacto:

Nivel de estudios: Master

Fecha de nacimiento: 08/10/1974

Profesión: Profesora

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Nivel de estudios del padre: Licenciado

Nivel de estudios de la madre: Doctora

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Recuerdo el cómic de Esther (lo leía una amiga en el cole), y creo que de Heidi a parte recuerdo novelas como Cuando Hitler robó el conejo rosa, Heidi y Momo. Leía también mucho a los 5 (creo que había alguna chica protagonista)

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	X		
Alicia en el país de las maravillas		X	X
Mujercitas	X		
Heidi		X	
Los Cinco		X	
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo		X	
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan			X
Bella y Oscura			X

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Belén

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Zaragoza

Teléfono o dirección de contacto:

Nivel de estudios: Universitarios

Fecha de nacimiento: 16 enero 1974

Profesión: Funcionaria

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Nivel de estudios del padre: Universitarios

Nivel de estudios de la madre: Universitarios

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Los Hollister. Me los compraba mi madre porque yo se lo pedía.

Mafalda (tiras cómicas). En casa de mis primos.

Charcos en el camino, de Alan Parker. En el colegio.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		Sí	
Alicia en el país de las maravillas		Sí	
Mujercitas	X		
Heidi	X		
Los Cinco		Sí	
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo		Si	
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan	X		
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Noelia [redacted] Lugar de residencia entre
 los 12 y 16 años: Zaragoza
 Teléfono o dirección de contacto: ([redacted]) Nivel de estudios: Universitarios
 Fecha de nacimiento: 22/06/1974 Profesión: Geógrafa
 Lugar de nacimiento: Zaragoza Nivel de estudios del padre: Secundario
 Nivel de estudios de la madre: Primario

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años, aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Mafalda. Los comics me los prestaba una amiga.

Adiós Cordera; Leopoldo Alas, Clarín. Estaba en casa. Siempre que lo leo me hace llorar.

Los cinco. Prestados de mis primos.

El club de los siete secretos. Prestado en la biblioteca del colegio.

La trilogía de los trípodes. Mis padres.

El Señor de las Moscas. Mis Padres

Platero y Yo. Estaba en casa.

Elige tu propia aventura. Biblioteca del colegio.

Abeja. Cuanto de Anatole France. Estaba en casa de mi abuela.

Momo. Biblioteca del colegio.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	X		
Alicia en el país de las maravillas			X
Mujercitas	X		
Heidi		X	
Los Cinco		X	

Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo	X		
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan			X
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Licenciada en Derecho

Teléfono o dirección de contacto: Profesión:
----- Funcionaria

Fecha de nacimiento: Nivel de estudios del padre:
19/11/1975 Doctor Ingeniero

Lugar de nacimiento: Nivel de estudios de la madre:
Zaragoza Diplomada

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:
Zaragoza

Nivel de estudios:

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Momo/ El diario de Ana Frank/ Veva/ Serie: Puck/ cuentos por teléfono/

Alicia en el País de las maravillas.

Me las facilitaba mi madre, tengo muy mala memoria, éstas las recuerdo porque me gustaron especialmente, y algunas, como las dos primeras, me impactaron.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	N		
Alicia en el país de las maravillas	S	SI	
Mujercitas	S	SI	
Heidi	S	SI	

Los Cinco	N		
Paulina	N		
Pippa Mediaslargas	N		
Esther y su mundo	N		
Veva y el mar	?		
Caperucita en Manhattan	N		
Bella y Oscura	N		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Isabel

Lugar de residencia entre los 12 y 16 años:

Teléfono o dirección de contacto: ()

Nivel de estudios: Diplomada

Fecha de nacimiento: 16/10/76

Profesión: Trabajadora Social

Lugar de nacimiento: Zaragoza

Nivel de estudios del padre: Licenciado

Nivel de estudios de la madre: Formación Profesional

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

No tengo muy clara la relación de los libros que leí a esa edad, recuerdo estos pero no sé a qué edad los leí... creo recordar que a partir de los 12 años leía libros de Barco de Vapor, como "El rey Katoren"; "Dirección Oeste"; "El maestro y el Robot". De la edición Alfaguara como "La historia interminable"; "Gnomóvil", "Momo" y de ediciones Angular como "Los escarabajos vuelan al atardecer"; "Cruzada en Jeans"; "Tres veces eleazar", etc...

Historias en las que la protagonista fuera una niña, sólo me viene a la cabeza, "Momo". Y la recuerdo porque fue un personaje que me fascinó, huérfana y fuerte ante el mundo, inocente y a la vez audaz que hace frente a un mundo consumista y que no entiende ... Los libros o bien me los mandaban leer en el colegio (y eran más bien pocos) o los cogía de los que leían mis hermanos (mayores que yo). De todos modos, no era una gran lectora, la pasión por la lectura llegó más tarde.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz		X	
Alicia en el país de las maravillas			X
Mujercitas	X		

Heidi	X		
Los Cinco		X	
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo	X		
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan	X		
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Cristina ([redacted])	Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Zgz
Teléfono o dirección de contacto: [redacted]	Nivel de estudios: Diplomatura
Fecha de nacimiento: 10-05-1977	Profesión: Vendedora
Lugar de nacimiento: Zgz	Nivel de estudios del padre: EGB
	Nivel de estudios de la madre: EGB

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- Comic Candy Candy (ja,ja)TV. Me encantaba porque era un culebrón.
 Esther y su mundo (mis hermanas). Lo mismo Juanito, Rita y las inseguridades de Esther donde todas nos veíamos reflejadas.
 Momo (mi hermana Marta). Lectura tardía. Cambió mi forma de pensar sobre la sociedad que vivimos.
 Los renglones torcidos de Dios. Mi hermana Marta, suspense y confusión sobre la realidad o como las percibimos y la cambiamos.
 Caperucita roja, La Bella Durmiente, Blancanieves, Cenicienta, Rapunzel (regalos de mi tía, libros editados de Walt Disney o similar). Era muy pequeña, me entretenía más las ilustraciones que el contenido. Rapunzel me marcó.
 La Cerillera (mi madre). Cuento popular muy trágico y demoledor.

2) ¿Has leído estas obras literarias? (Las marcadas por la X son las que he leído)

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			
Alicia en el país de las maravillas			x
Mujercitas		x	
Heidi			

Los Cinco			
Paulina			
Pippa Mediaslargas			
Esther y su mundo		x	
Veva y el mar		x	
Caperucita en Manhattan			
Bella y Oscura			

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Paz	Lugar de residencia entre
Teléfono o dirección de contacto:	los 12 y 16 años: Teruel
Fecha de nacimiento: 29 / 4 / 1979	Nivel de estudios: Licenciada
Lugar de nacimiento: Valencia	Profesión: Profesora
	Nivel de estudios del padre: Licenciado
	Nivel de estudios de la madre: Diplomada

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

He intentado ordenarlas cronológicamente, según cuándo las leí:

- Mafalda (una y otra vez, y hasta ahora). Me regaló una recopilación la chica que me cuidaba.
- Seguía releyendo cuentos de la infancia, y luego empecé a leerlos a mi hermana. Entre ellos recuerdo algunos bastante reivindicativos como La rebelión de las lavanderas o El secuestro de la bibliotecaria, ilustrados por Quentin Blake.
- Los hollister (y no Los cinco, no sé por qué). Me imagino que era parecido a Los cinco, y que el papel de las chicas sería bastante convencional. No lo recuerdo muy bien. Aunque creo que era más pequeña cuando los leí.
- Varias novelas, bastante cursis, de la serie Las hermanas Danny, de misterio/amor. Aunque creo que también cuando las leía era más pequeña.
- Recuerdo darle bastantes vueltas al papel de la mujer en las novelitas ejemplares insertadas en El Quijote. Mi padre lo leía conmigo en su versión original, y luego a los trece lo volví a leer ya sola.
- Varias novelas de María Gripe, escritora sueca, con chicas como protagonistas (Agnes Cecilia, La sombra sobre el banco de piedra –y sus secuelas–, Los escarabajos vuelan al atardecer). Me gustaban porque tenían misterio y algo de amor.
- Varias de Alfredo Gómez Cerdá (Pupila de Águila y La casa de verano). Me gustaban por lo mismo. Creo que las protagonistas también eran chicas.
- Y bastantes libros de la colección Gran Angular de SM, algunos con chicas como protagonistas: Así es la vida, Carlota; Adiós, Álvaro, etc.
- Una novela sobre el despertar sexual de una chica que me marcó mucho: Casiopea o el verano polaco.

- Leí varias novelas de José Luis Martín Vigil, con una creciente perspectiva crítica sobre su visión bastante conservadora de la mujer y su papel, el sexo, el aborto, etc.
- Y veía una y otra vez la serie Ana de las tejas verdes realizada por Kevin Sullivan. Lo pongo porque es la adaptación de una serie de novelas de principios del siglo XX de una autora canadiense, y me parece interesante la mezcla de conservadurismo y determinación feminista de la protagonista.
- Y creo que a los 16 o 17 leí Malena es un nombre de tango y Las edades de Lulú

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	X		
Alicia en el país de las maravillas	X	X (en comic)	
Mujercitas	X		
Heidi		X (en comic)	
Los Cinco	X		
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo	X		
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan	X		
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: MARIA JESUS

Teléfono o dirección de contacto: t

Fecha de nacimiento: 20-12-81

Lugar de nacimiento: ZARAGOZA

Lugar de residencia entre

los 12 y 16 años: ZARAGOZA

Nivel de estudios: DIPLOMADA MAGISTERIO

Profesión: MAESTRA

Nivel de estudios del padre: GRADUADO ESCOLAR

Nivel de estudios de la madre:

GRADUADO ESCOLAR

1.

¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente)
Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Las revistas de Esther porque me las regaló mi tía pero no la conocía de nada. Las recuerdo porque hasta hace poco las tenía por casa.

Los libros que recuerdo no tienen a mujeres como protagonistas.

2.

¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	x		
Alicia en el país de las maravillas			x
Mujercitas	X		
Heidi		X	
Los Cinco	X		
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas			X
Esther y su mundo		X	
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan	X		
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Elena i	Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Zaragoza
Teléfono o dirección de contacto: ()	Nivel de estudios: doctorado
Fecha de nacimiento: 23-8-1984	Profesión: desempleada (actualmente realizando la tesis doctoral)
Lugar de nacimiento: Zaragoza	Nivel de estudios del padre: Diplomatura
	Nivel de estudios de la madre: COU

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?

Lo cierto es que a esa edad, los libros que más recuerdo que me gustaran no estaban interpretados por niñas ni por mujeres. Es más, en esa etapa solía huir de los personajes femeninos porque me parecían ñoños y estúpidos, y las historias siempre llenas de amor y sensibilidad (aunque en realidad no fuera siempre así, pero me lo parecía). Jamás leí "Mujercitas", ni "Sentido y sensibilidad", por poner dos obras clásicas (las leí ya de adulta). Yo era más de Tom Sawyer, de novelas de aventuras, de misterio, de fantasía... En cuanto a los cómics, esos fueron los años en los que me sumergí en la lectura de superhéroes (Marvel, principalmente), así que niñas, más bien, ninguna. Sí que es cierto que las mujeres cobran especial protagonismo, pero de una manera muy estereotipada.

Sin embargo, recuerdo con especial cariño un libro donde las dos protagonistas son niñas: "Mercedes e Inés o cuando la tierra da vueltas al revés", de Consuelo Armijo. Lo leí porque estaba en mi casa, supongo que como lectura de colegio de mi hermano mayor, y fue uno de mis libros favoritos durante mucho tiempo. Me gustó especialmente porque es muy divertido, con mucha fantasía, y porque siempre quise ser como Mercedes, que hacía lo que quería y siempre eran cosas increíbles. Siempre me he considerado un poco fuera de mi rol tradicional de niña/adolescente, en lecturas, en hobbies, en el vestir... Un poco "Mercedes", yo creo. Por lo demás, mi itinerario lector era un poco escaso en esos años, el gusto por la lectura me vino más tarde.

2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz	X		
Alicia en el país de las maravillas			X
Mujercitas			X
Heidi	X		
Los Cinco	X		
Paulina	X		
Pippa Mediaslargas	X		
Esther y su mundo	X		
Veva y el mar	X		
Caperucita en Manhattan	X		
Bella y Oscura	X		

El objetivo de esta encuesta se centra en delimitar el corpus del proyecto de tesis "Las niñas como personaje literario: la construcción de la identidad". A través de la memoria de mujeres cuyo proceso de socialización se llevó a cabo en la época de transición española y apertura a la actual UE, se pretenden extraer aquellas lecturas juveniles, en las que la niña cumplía un papel protagónico, que contribuyeron a su formación.

Las destinatarias de esta encuesta son mujeres con estudios universitarios, nacidas entre los años 63 y 84, y cuya socialización se llevó a cabo en Aragón.

PLANTILLA II

Datos del encuestado

(Mujeres con estudios universitarios nacidas entre los años 63 y 84)

Nombre: Paula ([redacted])	Nivel de estudios: Licenciada en Historia del Arte. Realizando el Doctorado.
Teléfono o dirección de contacto: [redacted]	Profesión: investigadora, crítica de arte y difusora cultural.
Fecha de nacimiento: 12-04-1984	Nivel de estudios del padre: diplomado universitario.
Lugar de nacimiento: Zaragoza	Nivel de estudios de la madre: diplomada universitaria.
Lugar de residencia entre los 12 y 16 años: Zaragoza	

- 1) ¿Cuál ha sido tu itinerario lector juvenil? (De los 12 a los 16 años aproximadamente) Intenta recordar aquellas obras en las que las niñas cumplieran una función protagonista. Puedes incluir cuentos, novelas, series de libros, cómics... ¿Quién te facilitó esas obras? ¿Hay algún motivo especial por el que las recuerdas?
- De las series de Barco de Vapor de la biblioteca del colegio, a los libros de Dickens o Andersen hasta Poe que me regalaba mi padre (escritor y colaborador del Periódico de Aragón). También los libros que marcaba la ESO como lecturas obligatorias de curso. Pocas lecturas protagonizadas por niñas en esa época. Especialmente recuerdo *La niña de los fósforos* y *La princesa del guisante*. Recuerdo la primera por lo trágico de la historia, por sentirla muy desvalida, y la segunda historia porque mi padre me decía con cariño que yo era tan delicada como la princesa del guisante (y es cierto). A esa edad ya conocía las típicas Caperucita, la Bella Durmiente, etc, aunque Disney seguía llevando a la gran pantalla historias de mujeres "pasivas", desde luego no lo que yo esperaba.

- 2) ¿Has leído estas obras literarias?

	No	Las leí antes de los 16 años (aprox.)	Las leí de adulta
El mago de Oz			x
Alicia en el país de las maravillas			x

Mujercitas			x
Heidi	x		
Los Cinco	x		
Paulina	x		
Pippa Mediaslargas	x		
Esther y su mundo	x		
Veva y el mar	x		
Caperucita en Manhattan	x		
Bella y Oscura	x		