

ESTUDIO

Rompiendo tabúes

La novela realista infantil en Alemania

Nathalie Zimmermann Gañán Medina*

La literatura infantil alemana se liberó de una serie de tabúes como la homosexualidad, el alcoholismo, el divorcio, la violencia intrafamiliar, la sexualidad, la muerte, etc., a finales de los años 60, a raíz de la denominada «revolución estudiantil» que provocó una serie de cambios sociales, culturales y políticos en el país. En el ámbito de la LIJ se desarrollan nuevas pautas que rompen con la imagen de la infancia como un mundo aparte y que incluyen al niño como miembro de pleno derecho de la sociedad moderna.



ARTUR HERAS, CAMPOS VREDES, CAMPOS GRISES, LÓGUEZ, 1997.

15

CLIJ149

Al convertir la literatura infantil en campo de investigación ya hacemos a un lado la imagen todavía presente de un género de textos triviales, dulzones, de escasa originalidad temática e inspirados en presupuestos morales y pedagógicos inequívocos. Este concepto erróneo de la literatura para niños suele acompañar a la mitificación de la infancia como época feliz y despreocupada, como uno de los últimos refugios para evadir el mundo moderno y sus preocupaciones.

Los tabúes y la literatura infantil

El tabú está presente en todas las sociedades, en el arte en general y, por supuesto, en la literatura. El *Diccionario de la Real Academia* lo define como «la condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar». Es cierto que para el mundo infantil en sí existen tabúes específicos instaurados por los adultos —padres, institucio-

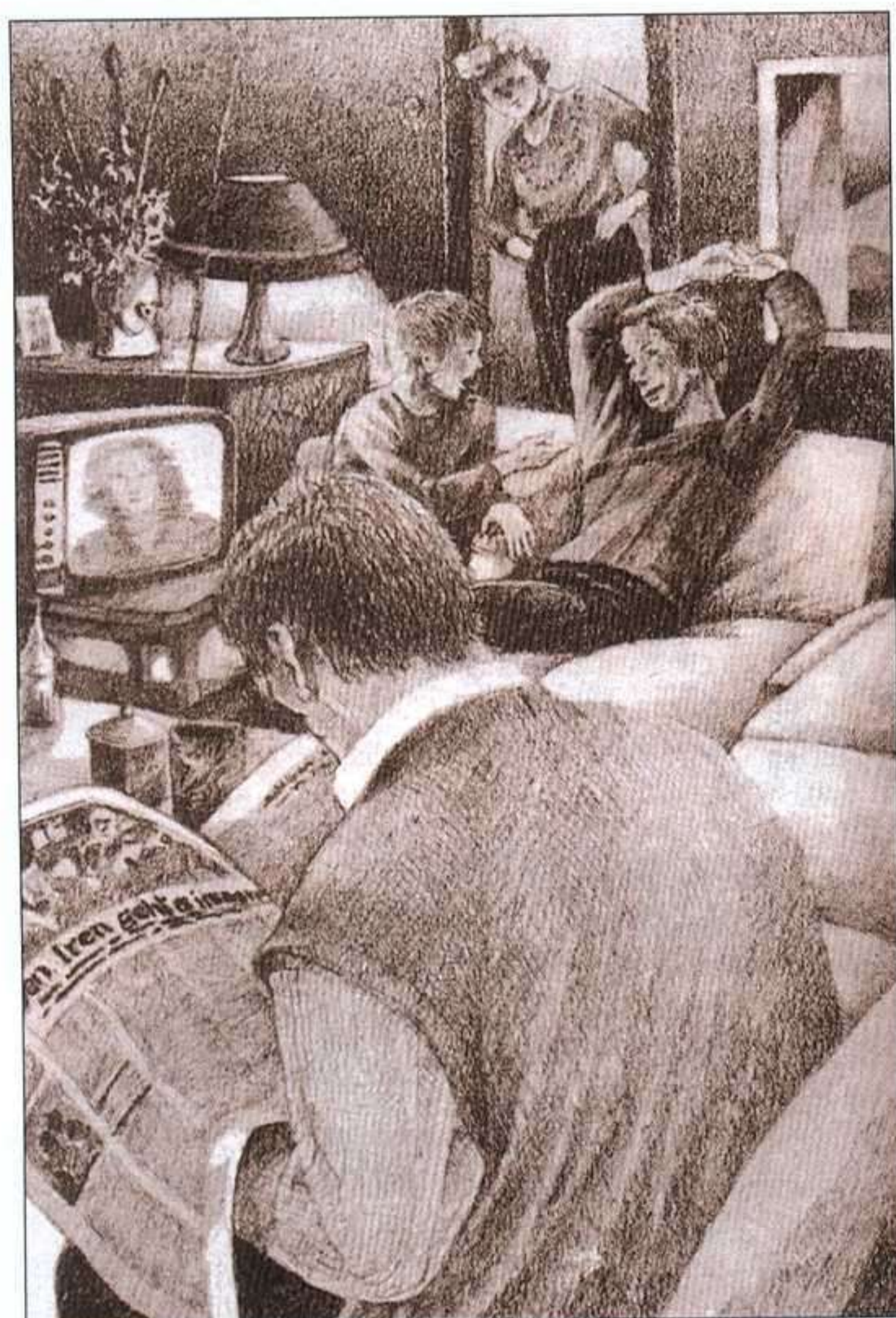
nes, pedagogos y psicólogos—, que varían en función del entorno social y de la forma en que cada época concibe a la infancia, así como de las siempre cambiantes metas educativas. En cierta forma, ello tiene que ver con la mutua influencia que se da entre la literatura y la sociedad que la recibe. El género infantil se ve más afectado por influencias extraliterarias a causa del público al que se dirige. Los adultos determinan los tabúes y deciden, por ejemplo, que los niños no deben estar expuestos a ciertas realidades existentes dentro de la sociedad, como la homosexualidad, el alcoholismo, el divorcio, la violencia intrafamiliar, la sexualidad, la muerte, etc.

De estos tabúes temáticos se liberó la literatura infantil alemana durante la revolución estudiantil de finales de los años 60, que ocasionó múltiples cambios sociales, culturales y políticos, entre los que cabe destacar la visión transformada del niño como miembro de la sociedad. Si aplicamos la definición del término *tabú* de la Real Academia Espa-

ñola al campo que aquí nos ocupa, implicaría hablar, como antes se ha indicado, de «cosas a las que no es lícito [...] mencionar». La imposición de tabúes temáticos y estilísticos se ha justificado a lo largo de la historia del género como medida de protección del niño ante hechos sociales que supuestamente violentan la capacidad de asimilación de un alma en desarrollo. Cabe preguntarse, sin embargo, como hace Hans-Heino Ewers, si lo que se protege no es más bien la mitificación de la infancia como época de inocencia y felicidad por parte de los adultos, teniendo en cuenta que la sociedad tiende a identificar grupos sociales con rasgos característicos, asignándoles inconscientemente atributos que parten de sus propios anhelos.¹

Ante el cambio: mundos infantiles

En la fase restauradora, durante los años 50 y hasta el gran cambio de para-



SOPHIE BRANDES, BEN QUIERE A ANNA, ALFAGUARA, 1993.



GUDRUN MEBS, NACIDA EN DOMINGO, CÍRCULO DE LECTORES, 1986.

digmas ocasionado por la revolución estudiantil, la literatura infantil tuvo en Alemania un auge considerable, tal y como lo demuestra la popularidad de varios textos de estos años, convertidos algunos en clásicos de la literatura para niños. Autores como Astrid Lindgren, James Krüss o Otfried Preussler escriben narraciones en las que el protagonista infantil se mueve en un mundo más o menos fantástico. Los conflictos del entorno familiar al igual que los tabúes temáticos nombrados anteriormente no se tocaron. Es una literatura de pequeños universos infantiles, llenos de juego e imaginación, alejados de la vida real. En uno de sus estudios, el catedrático Hans Heino Ewers la denomina como literatura «*der kindlichen Freiräume*» («de refugios infantiles liberados»),² indicando así que los textos se caracterizan por la gran libertad que tienen los protagonistas en aquellos entornos de juego del mundo infantil, participando a su vez, aunque al margen, en la realidad social, en la cual se mueven conforme a las exigencias de los padres o de la escuela. Una excepción es *Pippi Calzaslargas*, de Astrid Lindgren, clásico que causó polémica entre los expertos, ya que con este texto la autora infringe el tabú, entonces todavía vigente, de no ridiculizar a los adultos, al permitir que su protagonista viva libre de su dominio.³

En general, a estos textos ya por entonces se los calificaba de «nueva literatura infantil» por contraste con las obras tradicionales escritas para niños, de clara intención formativa y didáctico-moral,⁴ cargada a menudo de personajes prototipo, rígidos clichés y fácil sentimentalismo, acorde con el neto predominio del afán pedagógico y ejemplarizador: una literatura en la que imperaban virtudes positivas como la bondad, la obediencia y el amor a los padres y a las pautas educativas. La mayoría de los textos de corte tradicional cuentan historias donde el protagonista infantil se sale del «buen camino» y vuelve al redil conducido por los adultos.⁵

Evidentemente, esta literatura contrasta con los innovadores textos de mundos infantiles. Pero a la hora de introducir géneros modernos, como la novela, o técnicas narrativas más complejas, aún había prejuicios entre los críticos de literatura



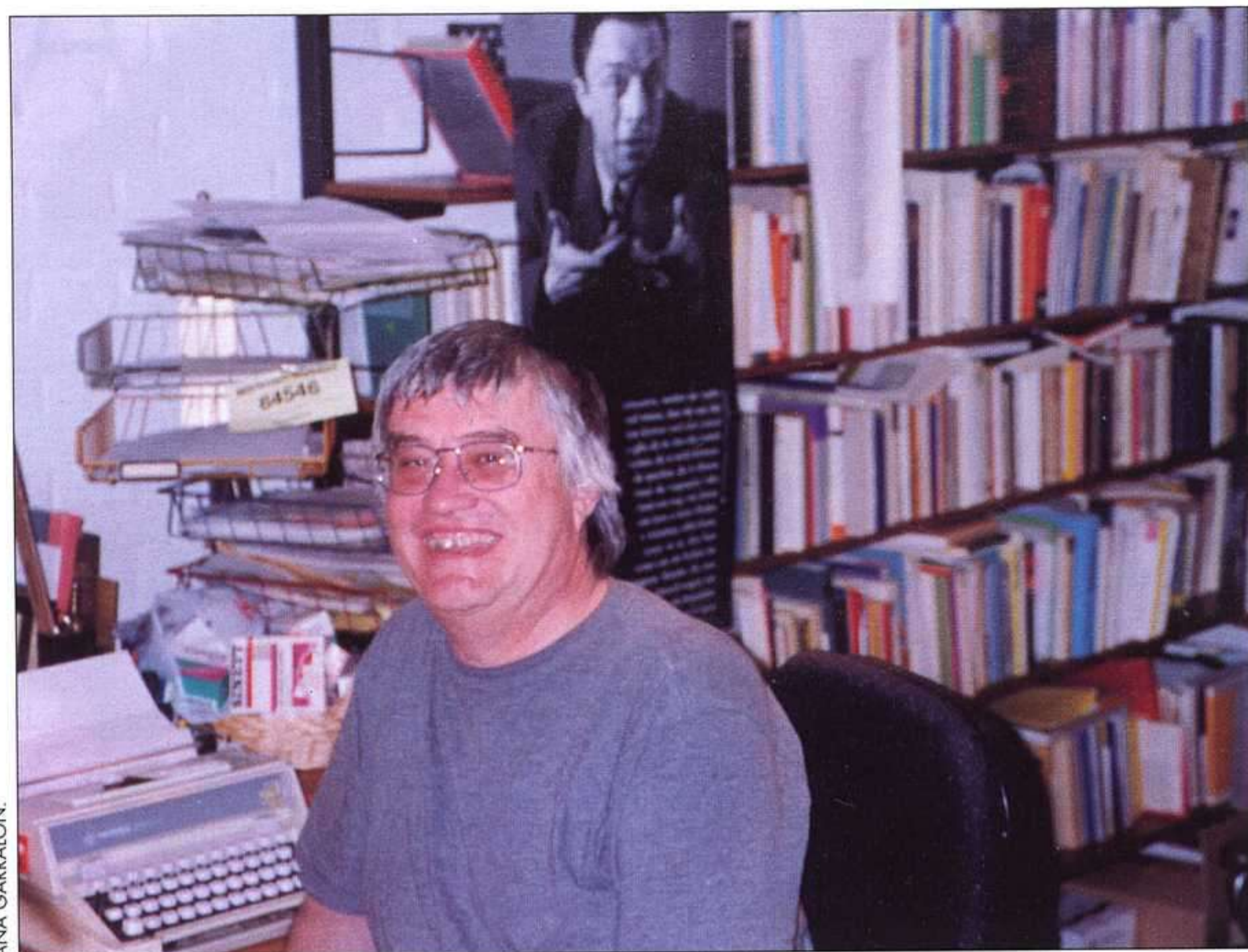
Christine Nöstlinger.

infantil, no sólo en el plano temático sino también en el formal.

Anna Krüger afirmaba, en 1959, que de los textos para niños «... se excluyen desde un principio todas las formas literarias artísticas complejas, tales como las que ofrece la novela moderna». ⁶ De esta manera, las exigencias formales y temáticas limitaban las obras, reduciendo el gran espectro de recursos literarios, empleando un lenguaje de expresión sencilla para evitar toda complejidad. La perspectiva narrativa más empleada, ya fuese en la corriente innovadora

o en la tradicionalista, era la del narrador omnisciente, por tratarse de la forma más cercana a la tradición oral, que la hace más accesible para el lector infantil.

Si seguimos la argumentación de Hans-Heino Ewers, que aplica la teoría del sociólogo Ulrich Beck sobre la sociedad moderna y su desarrollo a la literatura infantil, se evidencia la exclusión del niño como protagonista y lector de la sociedad moderna, cuyo lema, entre otros, es la igualdad de los seres humanos. Como especifica Beck en su estu-



ANA GARRALÓN



A la izquierda, retrato de Peter Härtling, que escribe para jóvenes desde 1970. Sobre estas líneas, una foto de juventud de Gudrun Mebs (Frankfurt, 1944) que reparte su tiempo entre el teatro y la literatura.

dio, cada corriente de modernización da origen a estructuras antimodernas en las que sobreviven los valores tradicionales. Lo ejemplifica mostrando la situación de la mujer, que, como resultado del mismo proceso de modernización, quedó excluida de la proclamada libertad individual y tuvo que luchar por su emancipación.⁷ Ampliando la teoría de Beck a la situación del niño como miembro de la sociedad, se puede observar el mismo proceso. En los textos anteriormente mencionados, los niños tienen todavía su mundo aparte de la realidad social, sus refugios de juego y fantasía, lo cual corresponde a la visión del mundo infantil.

El cambio de paradigma: realismo social

En Alemania este panorama se transforma radicalmente con la revolución estudiantil de finales de los años 60, y ello ocasiona cambios de paradigma que atañen a la vida social y cultural del país y, especialmente, a la visión del niño. Hay un rechazo de la literatura infantil existente hasta entonces y se desarrollan nue-

vas pautas que rompen con la imagen de la infancia como un mundo aparte y que incluyen al niño como miembro de pleno derecho de la sociedad moderna. Los autores reformadores se consideran observadores de la realidad social y muestran una gran sensibilidad a la hora de desmascarar la percepción desfigurada de la infancia que tienen los adultos, rompiendo los moldes y tabúes hasta entonces habituales en la literatura infantil.⁸

Paralelamente a la nueva visión del niño como promotor de la utopía vigente, del renovado mundo de igualdad y paz, surge una literatura infantil innovadora de «reconocimiento de la realidad»,⁹ enemiga de la mitificación del niño, de estereotipos, clichés o sentimentalismos.¹⁰

Para entender los cambios que tienen lugar en los textos innovadores es ineludible el análisis del cambio que la imagen del niño sufre en el transcurso de la revolución estudiantil. La transformación de las pautas educativas, que deja atrás una concepción bastante tradicional y abre el camino a una educación antiautoritaria, hace al niño participar en la realidad social. La pedagogía, al igual que todo el movimiento de finales de los

60, tenía como meta principal la ruptura con todos los tabúes existentes en la sociedad. La consecuencia inmediata fue la aplicación de recursos literarios de mayor complejidad pero, sobre todo, una renovación temática del género. Es una literatura que está en clara oposición a la anterior, una literatura de realismo social que rechaza los elementos fantásticos y la creación de mundos infantiles fuera de la sociedad, evitando soluciones fáciles y consoladoras, a las que se declara escapistas. Los autores innovadores descubren a los niños como grupo social oprimido por la educación, y pretenden enfrentarlo con la realidad, sin excluir los aspectos espinosos, pues muchos textos relevan las injusticias sin ningún sentimentalismo.

Así, la introducción de Ursula Wölfel a sus narraciones *Die grauen und die grünen Felder* (*Campos grises, campos verdes*), es programática para esta literatura innovadora:

«Diese Geschichten sind wahr, darum sind sie unbequem. Sie erzählen von den Schwierigkeiten der Menschen, miteinander zu leben und wie Kinder in vielen Ländern die Schwierigkeiten erfahren [...], diese Geschichten zeigen eine Welt, die nicht immer gut ist, aber veränderbar...»



JAVIER ARAMBURU, UNA TARDE EN LA ISLA, SM, 1993.



PAU ESTRADA, AQUEST ERA EL HIRBEL, LA GALERA, 1987.



JAVIER ARAMBURU, UNA TARDE EN LA ISLA, SM, 1993.

«Estas historias son verdaderas, por eso son incómodas. Hablan de las dificultades de los hombres para vivir juntos y de la forma en que los niños en muchos países viven estas dificultades [...], estas historias enseñan un mundo que no siempre es bueno, pero es transformable...»

Esta utopía del mundo transformable, que Wölfel nombra al final de la introducción, es la que impulsa todo el movimiento renovador y la que justifica la exposición del lector infantil al mundo real.

Como ejemplo significativo se puede señalar *Das war der Hirbel* (*Así era Girbel*), un clásico de la literatura infantil moderna de Peter Härtling, hasta hoy uno de los grandes autores alemanes de este género. En su novela cuenta en estilo casi documental la historia de Hirbel, un niño que padece problemas psíquicos y vive en un orfanato. Härtling analiza la situación personal de Hirbel, pero ni da las claves para entender su forma de actuar ni ofrece soluciones o final feliz, y así el destino de Hirbel queda en el aire, ya que los adultos que le rodean no son capaces de sacarle de su mundo lleno de ansiedad y aislamiento. Lo innovador es la forma en que se trata el tema, libre de cualquier sentimentalismo y de explicaciones.¹¹

Otro texto innovador es la novela *Der Spatz in der Hand* (*Gorrión en la mano*), de la prestigiosa autora Christine Nöstlinger, ejemplo temprano del empleo de la situación narrativa personal, manteniendo la autora de forma estricta en todo momento la perspectiva de Lotte, su protagonista infantil.¹² En su libro, Nöstlinger corrige de manera tajante la visión de la infancia como mundo feliz y despreocupado; para ello atribuye a Lotte sentimientos hasta entonces reservados a los adultos, la hace vivir momentos de asco hacia la vida y hacia lo que la rodea y sentir que necesita un espacio privado donde pueda estar sola. Durante el fin de semana que abarca el libro, Lotte experimenta un proceso de desilusión generalizada que la conducirá a un mayor conocimiento de sí misma. Una novela nada idealizadora para un público de entre 9 y 12 años es en sí algo innovador. De forma radical, la autora infringe tabúes vigentes en la literatura infantil durante siglos, incluyendo el de dar una visión sólo positiva de los adultos.¹³ Esto se refleja en el siguiente párrafo, cuando Lotte siente asco al observar a sus padres con la puerta abierta mientras se desnudan:

«Sie sind hässliche Menschen, dachte sie. Sie sind zu dick und zu klein. Ihre Gesichter sind zu rund und ihre Nasen zu gross. Sie haben Fettbäuche, und am Hintern haben sie Grübchen im Speck. Ich will nie so werden wie sie, dachte sie» (p. 34).

«Son gente fea —pensó—. Demasiado gordos y pequeños. Tienen caras demasiado redondas y narices demasiado grandes. Son barrigudos y en el trasero tienen hoyuelos de grasa. No quiero ser nunca como ellos.»

Al permitir que Lotte desenmascare la inseguridad de su madre, Nöstlinger rompe con la pauta de la autoridad parental como hecho intocable:

«Ihre Mutter war keine Frau zum Fragen. Ihre Mutter wusste nichts. Ihre Mutter wusste nur, was man tun sollte, und nicht, warum man es tun sollte. Ihre Mutter wurde böse, wenn man Sachen fragte, die die Mutter nicht wusste» (p. 43).

«Su madre no era una mujer a la que se pudiera consultar. Su madre no sabía nada. Su madre sólo sabía qué se debía hacer pero no el porqué. Su madre se enfadaba cuando se le preguntaban cosas que no sabía.»

En el plano estilístico, resulta innovadora la entrada inmediata en el texto, el final abierto y la perspectiva narrativa personal, al tratarse de elementos y for-

mas tradicionalmente excluidos a causa de su complejidad de la narrativa dirigida a un público infantil.

Al leer los textos escogidos como ejemplos, resulta evidente que se trata de una literatura cuya meta es tratar con seriedad al niño, como protagonista y como lector. Al partir de la idea de igualdad entre niños y adultos, estos autores toman a sus protagonistas infantiles muy en serio en sus juicios, respetando siempre sus decisiones.¹⁴ Pero en su afán por romper con tabúes vigentes crean otros nuevos. Al tachar la fantasía de escapista y la creación literaria de mundos infantiles de juego artificial, acaban por convertirlos en tabú, perdiendo así parcialmente la visión de la realidad infantil. Sobre todo a principios de los años 70, se exige al niño responsabilizarse de sus actos en todo momento, obrar razonablemente y entender los problemas de los adultos. Los protagonistas suelen ser niños muy conscientes de sí mismos, respondones, razonables, perspicaces, llenos de bondad y solidarios,¹⁵ que luchan por sus derechos contra la resistencia, a veces impotente, de los padres que todavía intentan establecer el viejo orden autoritario.¹⁶ Son niños literarios que no nacen como fruto de la observación sino

de una visión utópica por parte de los autores, resultado del nuevo ideal del niño como germen de un porvenir mejor. Al condenar y convertir en tabú cualquier distanciamiento, aunque sea parcial, de la cruda realidad, excluyendo el juego y la fantasía, no reflejan la necesidad de protección y orientación que igualmente forma parte de la infancia. A su vez, los autores ignoran que las circunstancias sociales difíciles y las estructuras familiares represivas tienen una influencia funesta en el alma infantil.¹⁷

Los años 80: la mirada hacia el interior

Durante los años 80 se calma la tormenta estudiantil. Algunas de sus metas siguen en vigor pero, paralelamente, disminuye la euforia reformadora, se relaja la rigidez de primera hora, la imagen del niño cambia y los textos innovadores siguen rompiendo tabúes temáticos y formales.

Mientras que en la literatura para adultos el cambio aparece ya en los años 70, a partir de la llamada «literatura de la nueva subjetividad», en los textos escritos para niños el cambio de

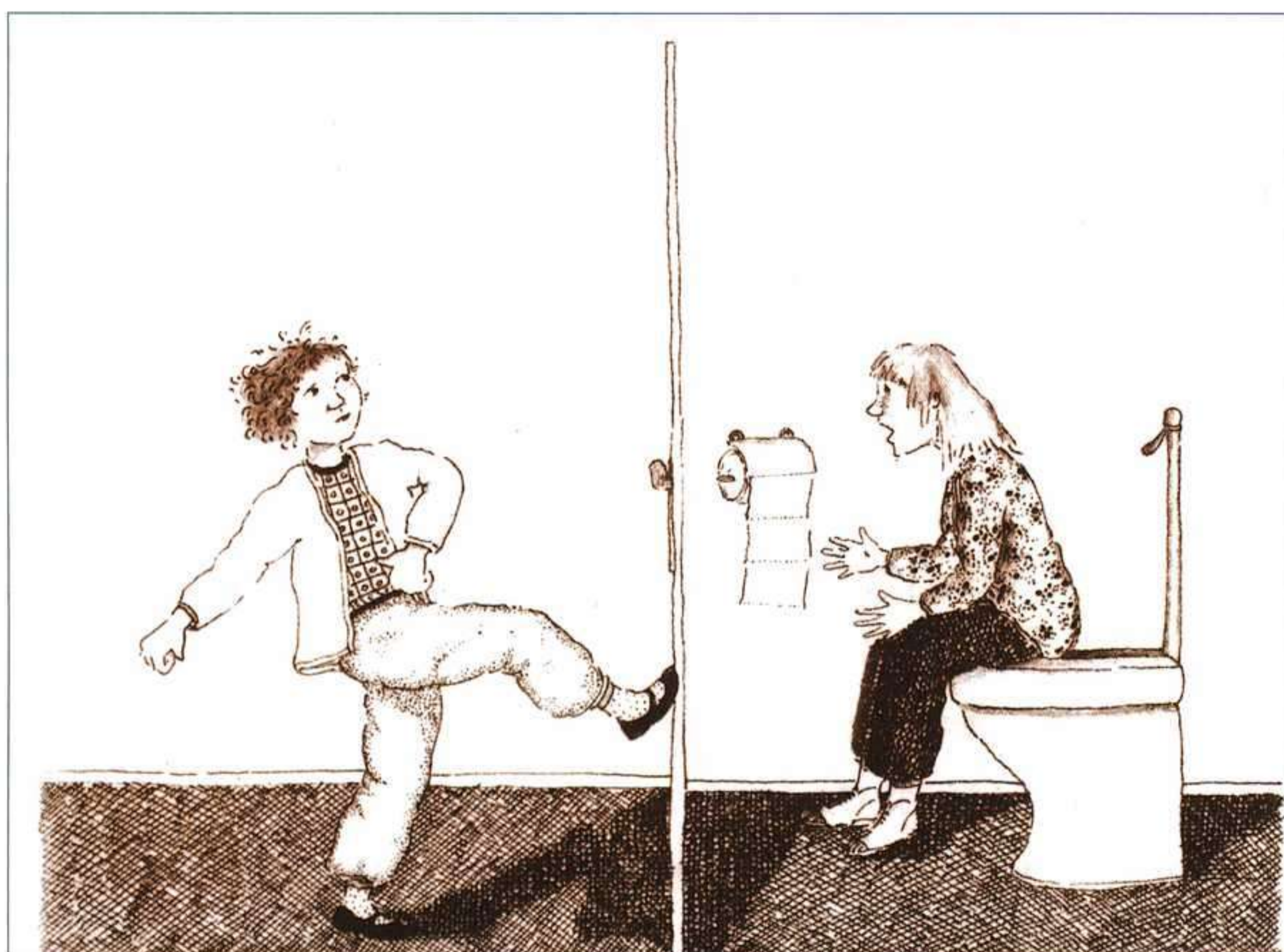
perspectiva tiene lugar, como ocurre casi siempre en este género, más tarde. Con las obras innovadoras escritas tras la revolución estudiantil se trataba de conquistar, en la literatura infantil, el mundo exterior, reflejando la realidad social sin simplificarla ni embellecerla. Durante los años 80, el espectro se amplía con textos innovadores centrados en la vida interior del protagonista infantil, que ya se encuentra inmerso en esta realidad tan compleja y, a menudo, conflictiva. Así, los autores, además de observadores de la realidad social de la vida infantil, se convierten en exploradores e intérpretes del alma del niño,¹⁸ lo que Maria Lypp define como «Der Blick ins Innere» («La mirada hacia el interior»).

Pero tampoco es que las corrientes anteriores resulten desplazadas por las nuevas tendencias, sino que todas coexisten.²⁰ Sigue prosperando la literatura de crítica social pero, simultáneamente, se desarrolla una nueva forma de novela para niños que se centra más en la realidad interior que en la exterior. Es el último paso hacia la desaparición de tendencias nostálgicas de mitificación del mundo infantil como mundo feliz.

La literatura del realismo social de los



SOPHIE BRANDES, BEN QUIERE A ANNA, ALFAGUARA, 1993.



GUDRUN MEWS, NACIDA EN DOMINGO, CÍRCULO DE LECTORES, 1986.

años 70 integró en el género la imagen vigente del niño como miembro de pleno derecho de la sociedad moderna, pero sin preocuparse mucho por su vida interior, creando héroes infantiles dotados de fuerza y seguridad casi infinitas. Ahora se presenta al niño como un ser lleno de debilidades, necesitado de protección, a menudo víctima de situaciones conflictivas, ya sean en su casa o en su entorno no familiar. A la vez, los personajes dejan de ser meros promotores de historias «ejemplares», modelo muy usual en la tradición literaria infantil y que durante los años 70 seguía vigente en la «narración de problemas» («Problemerzählung»).

En el nuevo género que se crea durante los años 80, la llamada «novela infantil psicológica», lo que interesa no es tanto el conflicto en sí sino el protagonista y la forma en que lo encara. Autores como Christine Nöstlinger, Kirsten Boie, Gudrun Mebs, Peter Härtling, Achim Bröger o Dagmar Chidolue centran sus novelas infantiles en la realidad psíquica de sus protagonistas, lo cual significa dar un paso hacia la modernización del género, rompiendo con tabúes residuales, pues en estos textos el niño suele tener problemas que hasta entonces habían sido patrimonio exclusivo de los adultos. Con mucha empatía y sensibilidad, los autores se adentran en el interior de los personajes infantiles. Al tratar desde las crisis existenciales hasta el difícil camino hacia uno mismo, rompen con el tópico de que el alma infantil en sí es despreocupada y más simple que la adulta. Con ello se admite que la emotividad de los niños se debe representar en los textos con la misma complejidad que la de los adultos.²¹

Uno de los temas principales de la novela psicológica es el divorcio de los padres y los problemas familiares que genera, visto desde la perspectiva de los hijos.²² Pero también otros temas tabúes hasta entonces, como el abuso sexual, la violencia casera, el alcoholismo o la homosexualidad, por nombrar sólo algunos, se convierten en centro de la trama en los textos innovadores, y se pone el acento, además, en cómo los viven los protagonistas.

En una entrevista, Peter Härtling indica que los textos para niños «ante todo

deben ser literatura».²³ Unido a este nuevo lema está la ampliación de técnicas literarias aplicadas con una mayor exigencia a nivel formal. Definitivamente, en la novela infantil moderna se desobedece el tabú de evitar medios estilísticos más complejos, y se emplean técnicas narrativas hasta entonces reservadas a la literatura escrita para adultos. La intención de adentrarse en los personajes va acompañada del predominio de la perspectiva narrativa personal, en primera persona o en forma de diario, la introducción de monólogos interiores, del estilo libre indirecto, sin olvidar la compleja técnica del «stream of consciousness».²⁴ Mayor complejidad formal implica, a su vez, la entrada inmediata en el texto (sin introducción, lo cual facilitaría la lectura al niño), cambios rápidos del tiempo narrativo y finales abiertos o textos en los que el lector incluso tiene que reconstruir muchas veces el fondo psicológico.²⁵ Son técnicas narrativas habituales en la literatura moderna dirigida a los adultos, representativas de la novela moderna en general, pero que en la literatura infantil fueron rechazadas hasta entonces por su complejidad. Su empleo corresponde al trato novedoso del protagonista infantil como individuo cuya vida interior no es menos rica que la de los adultos.

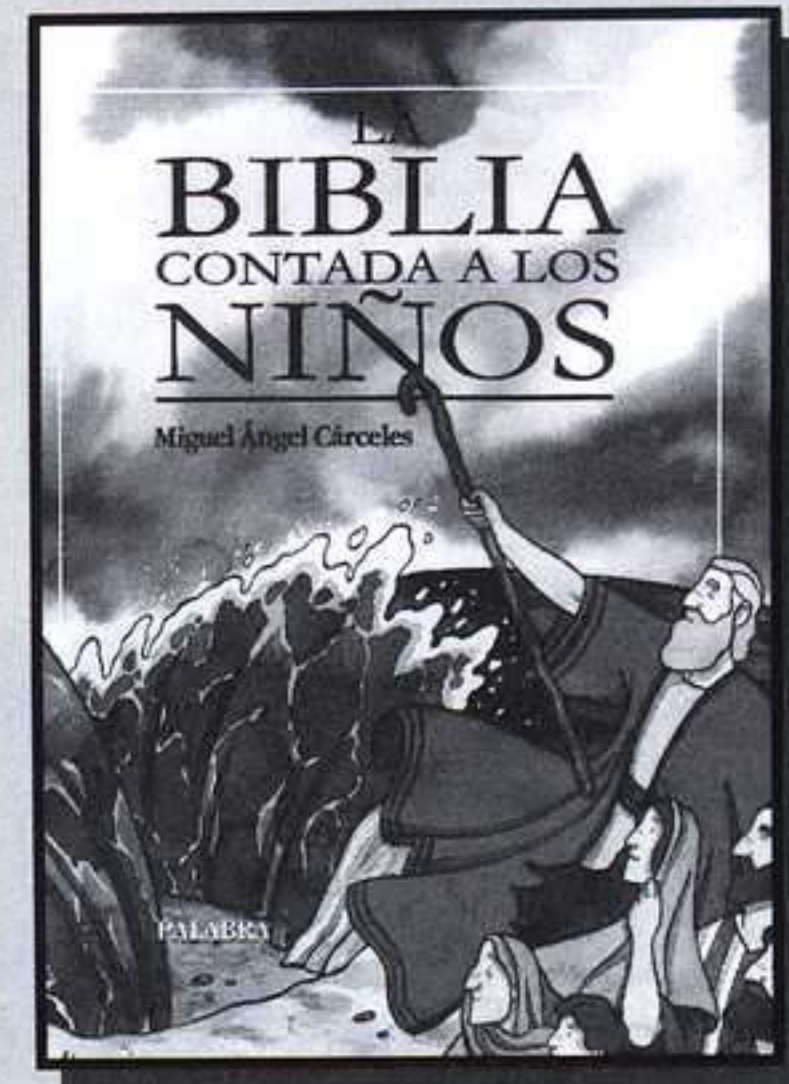
Ejemplo del «primer clásico alemán de la novela psicológica infantil» es *Ben liebt Anna* (*Ben ama a Ana*)²⁶, de Peter Härtling. Fue uno de los primeros que ya al final de los años 70 proclamó la necesidad de una literatura infantil que tomara en serio a sus protagonistas como individuos, y se pronunció en contra de libros que presentaban en sus textos un mundo infantil libre de toda preocupación.²⁷

Esta novela, que analizaremos algo más detalladamente, es considerada la primera que tiene como tema el amor sensual entre niños. El autor rompe así con el tabú que hasta entonces excluía de esas relaciones a los niños que aún no habían entrado en la pubertad.

En el centro de la obra están los sentimientos de Ben, de 10 años, hacia Ana, una niña polaca que entra como nueva alumna en su clase. Ya desde el primer momento le llaman la atención sus grandes ojos tristes.

RECOMENDAMOS

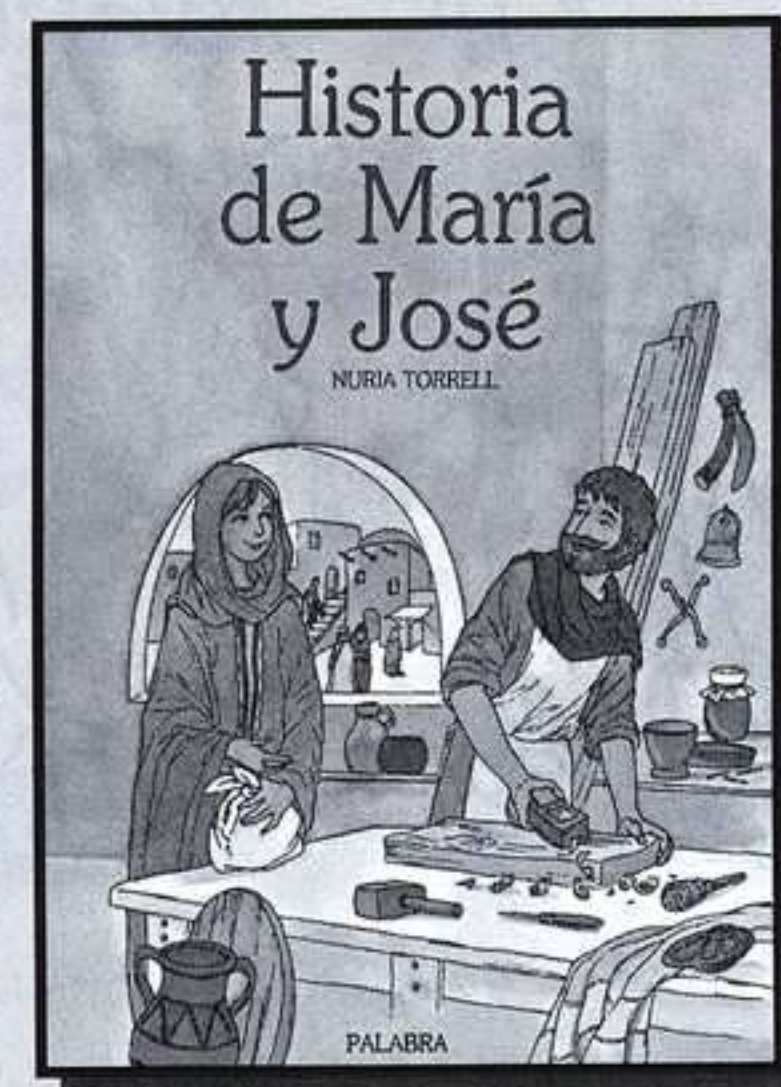
para niños, libros de Regalo, Primeras Comuniones



19,50€

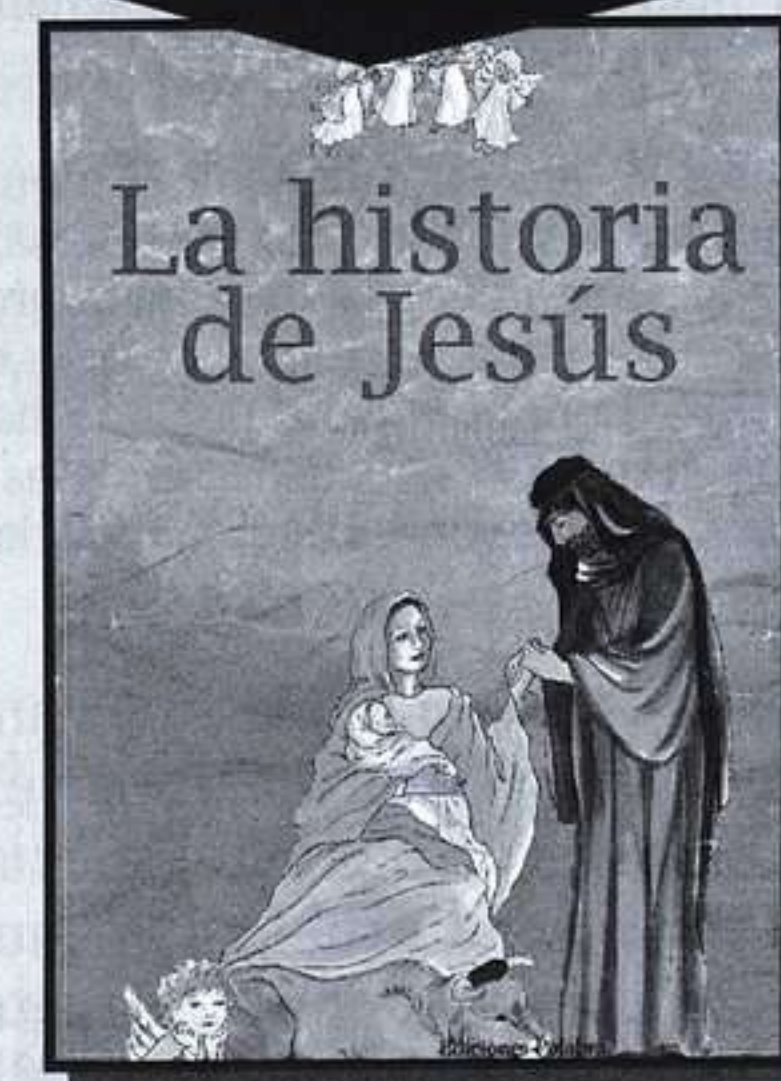
A través de sus páginas, y de sus hermosas ilustraciones, los niños se admirarán descubriendo el gran poder de Dios, los grandes personajes del Antiguo testamento y la historia de Jesús

MIGUEL ÁNGEL CÁRCELES



Un vibrante relato de María y José y una recreación plástica y emocionante de la época del nacimiento de Jesús

NURIA TORRELL



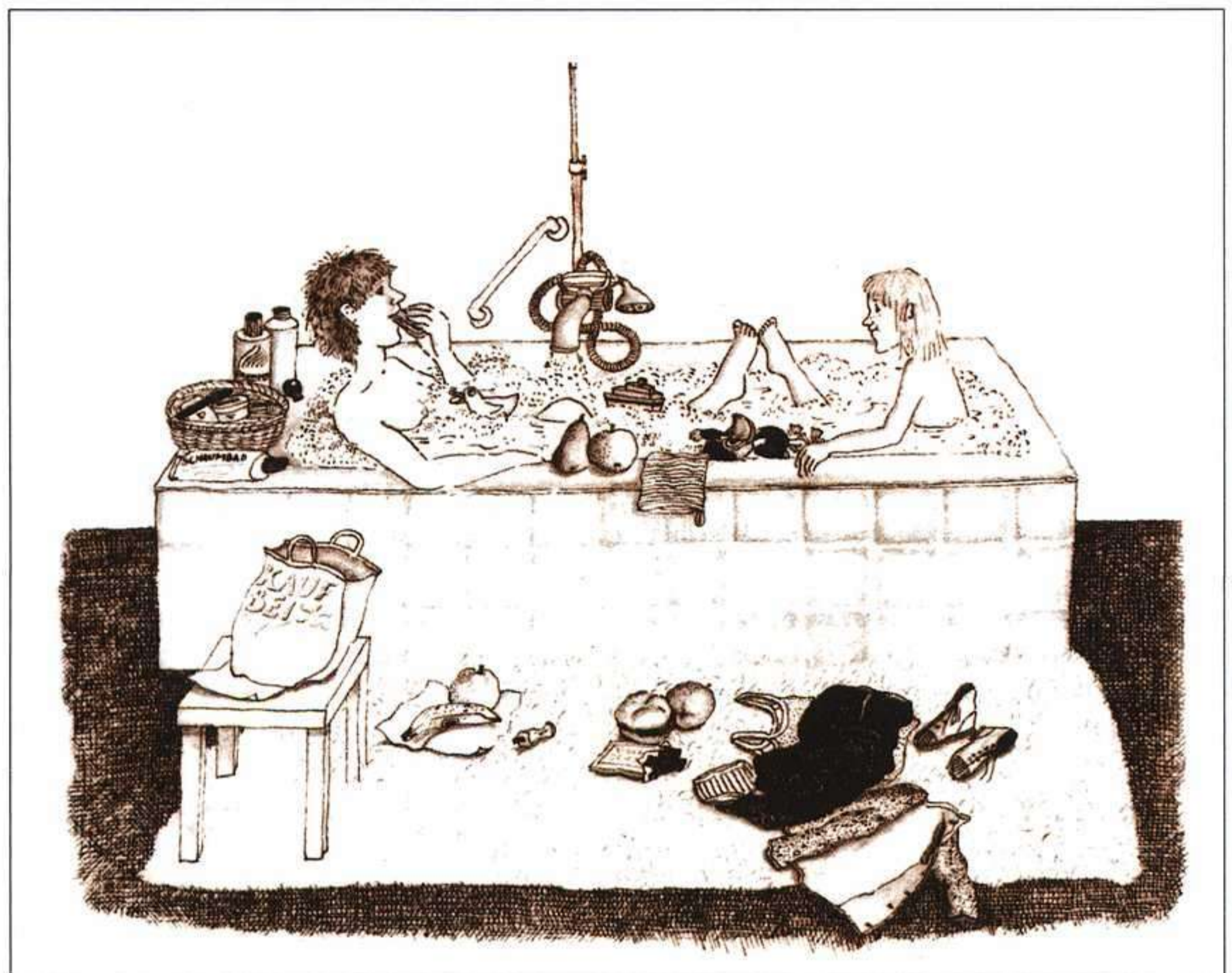
13,95€

Esta obra es la historia de Jesús vista a través de los ojos de Álvaro, un muchacho a punto de hacer la primera comunión

Ediciones Palabra, S.A.

Pº. de la Castellana, 210. 28046 MADRID.
91350 77 39 y 91350 77 20 - Fax: 91359 02 30
e-mail: comercial@edicionespalabra.es
www.edicionespalabra.es

PAU ESTRADA, AQUEST ERA EL HIRBEL, LA GALERA, 1987.



GUDRUN MEBS, NACIDA EN DOMINGO, CÍRCULO DE LECTORES, 1986.

«Er musterte sie noch einmal. Da hob sie den Kopf und guckte ihn an. Er fuhr richtig zusammen. Sie hatte riesige braune Augen, die waren ungeheuer traurig. Solche Augen hatte er noch nie gesehen. Er wusste auch nicht, wie er darauf kam, sie traurig zu finden. Er dachte: Solche Augen darf man nicht haben. Sie machen einem Angst. Er sah nicht mehr hin» (p. 11).

«La observó otra vez fijamente. Entonces ella levantó la cabeza y le miró. Él se sobresaltó. Sus ojos castaños eran muy grandes y extraordinariamente tristes. Ben nunca había visto unos ojos como aquéllos. Tampoco sabía por qué había resuelto que eran tristes. Pensó: "Ojos así no se deben tener. Dan miedo". Dejó de mirarla.»

Ana se integra en la clase, y gana mayor seguridad en sí misma. A su vez, empieza a intimar de manera especial con Ben, el cual tiene problemas causados por la forma abierta en que Ana trata la relación que se establece entre ellos; él prefiere esconder sus sentimientos ante los amigos o la familia, porque su amor hacia Ana significa algo muy íntimo y privado, y se siente vulnerable. Härtling describe con sensibilidad e intensidad el sentir sensual de Ben (siente el aliento de Ana, su calor, su risa; sus roces le provocan cosquillas...) y cuando ella toca sus labios y su cara lo que experi-

menta va más allá de lo puramente infantil.

«Sie lagen nebeneinander, eine Weile. Er mit dem Rücken zu Anna. Dreh dich doch mal um. Er drehte sich um, und ihr Gesicht lag vor seinem. Sie atmete, und er fühlte ihren Atem auf seiner Backe, seiner Stirn. Er machte die Augen zu. Sie fuhr ihm mit dem Finger übers Gesicht und plötzlich über die Lippen. Es kitzelte. Pass auf, ich beisse dich. Tu's doch, sagte sie. Er öffnete die Augen nicht, er zog sie an sich und biss zu. Aua, mein Arm schrie sie auf. Er lachte. Du bist warm, sagte er. Jetzt schlafen wir aber, sagte sie (p. 11). [...] Wenn Anna lachte spürte er ihr Lachen» (pp. 55-56).

«Permanecieron un rato tumbados uno al lado del otro. Él dándole la espalda a Anna. "Date la vuelta." Él se dio la vuelta y su cara estuvo delante de la de ella. Ella respiró y él sintió su aliento en la mejilla, en la frente. Cerró los ojos. Ella pasó el dedo por su cara y de repente por los labios. Eso producía cosquillas. "Ten cuidado, te muerdo." "Hazlo", dijo ella. Él no abrió los ojos, la acercó hacia sí y la mordió. "¡Ay, mi brazo!", gritó ella. Él rio. "Estás calentita", dijo él. "Pero ahora vamos a dormir", dijo ella. [...] Cuando Ana se reía sentía su risa.»

Pero los momentos más íntimos los viven cuando se bañan desnudos en un lago, poco antes de que Ana tenga que partir, ya que su padre encuentra trabajo

en otra ciudad, con lo cual termina la narración dejando en suspenso si seguirán teniendo contacto o no. Härtling toma muy en serio a sus personajes y lo que sienten. Al incluir el aspecto sensual y corporal en la relación, quebranta un tabú, con lo cual se evidencia la modernidad de esta novela.

Este autor inicia también en el plano estilístico la ruptura con los moldes anteriormente vigentes, empleando ya muchas de las técnicas que anteriormente nombramos. No introduce el texto, sino que entra de inmediato, y al final Ben queda atrás con su tristeza por la marcha de Ana. Correspondiendo con la perspectiva narrativa personal, Härtling emplea el estilo libre indirecto, monólogos interiores y en parte el «stream of consciousness» al expresar los pensamientos, dudas, sentimientos y comentarios interiores de Ben en frases cortas, abruptas e hasta incoherentes.

En la novela *Mit Kindern redet ja keiner* (Si nadie habla con los niños), Kirsten Boie trata un tema muy difícil como es la depresión de una madre que la lleva a intentar suicidarse. Todo visto desde la perspectiva de su hija, a la cual nadie ex-

plica qué pasa realmente. El miedo y la inseguridad que vive es, en cierta forma, comparable con los sentimientos de la protagonista de la novela *Birgit. Eine Geschichte vom Sterben* (*Birgit. Una historia del morir*), de Gudrun Mebs, que describe cómo vive la protagonista la enfermedad mortal de su hermana mayor. La autora mantiene en todo momento la perspectiva infantil en primera persona, reflejando la inseguridad y tristeza de la protagonista, que no puede compartir sus sentimientos con los adultos, empeñados en mantenerla alejada. De esta manera, ella se queda muy sola con sus miedos, preguntas y dudas, sin poder entender lo que ocurre. La familia reacciona con estupefacción, desvalida y desamparada ante la enfermedad mortal de Birgit, y las pocas explicaciones que le ofrecen sus padres, comparando la muerte con quedarse dormido o diciéndole que el alma de su hermana voló al cielo, la confunden todavía más:

«... Das mit dem Einschlafen, das kann nicht stimmen, denn wenn man einschláft, dann wacht man doch wieder auf...»

«... Eso de quedarse dormido no puede ser verdad, porque cuando uno se queda dormido vuelve a despertar...»

«Die Birgit ist gar nicht mehr in ihrem Körper drin. Ihre Seele ist in den Himmel geflogen.»

«Birgit ya no está en su cuerpo. Su alma voló al cielo.»

Piensa que entonces tiene que haber una Birgit-corporal y una Birgit-alma, que puede volar. La madre explica que Birgit sigue viviendo cuando uno piensa en ella, lo cual hace que la protagonista intente pensar en su hermana muerta e incluso hablar con ella, y se extraña de que no le responda. Sin duda, para el lector infantil es un problema que la autora no resuelva los malentendidos y lo deje con la duda acerca de lo que es la muerte realmente.

Otra forma de tratar el tema de la enfermedad mortal de un familiar se puede ver en la novela *Max, mein Bruder* (*Max, mi hermano*), de la autora sueca Siegrid Zeevart. Aquí se presenta la muerte como algo natural, que forma parte de la vida igual que el nacimiento. Desde la perspectiva infantil de Johanna, se narra

la lucha de toda la familia contra la enfermedad mortal de su hermano gemelo. Aunque no hablan mucho sobre la muerte entre ellos, ésta se encuentra implícitamente presente, pues Max muere en casa, rodeado de sus seres queridos y no como Birgit, en el hospital.

En *Drachenflügel* (*Alas de dragón*), Renate Welsh —que tiene, entre otros premios, el Premio Nacional de LIJ de Austria— describe con empatía y profundo conocimiento de la psicología infantil los problemas de Anne, una niña muy sensible, consciente de sí misma y de carácter pensativo. La autora se adentra en la realidad interior de Anne, en lo problemático que resulta para ella tener un hermano mayor que sufre graves minusvalías psíquicas y físicas.

Su desgarramiento interior, la aparente incompatibilidad entre el amor que siente por su hermano Jakob y la vergüenza que experimenta ante los demás por tener un hermano así, que es motivo a su vez de sentimientos de culpabilidad, la llevan a aislarse de su entorno.

«Sie legte den Kopf auf Jakobs Brust, spürte seinen Atem, hörte sein Herz schlagen. "Du musst keine Angst haben. Ich lass´dich nicht allein. Nie"» (p. 76).

«Puso la cabeza en el pecho de Jakob, sintió su respiración, oyó latir su corazón. "No debes tener miedo. No te dejaré solo. Nunca"».

«Sie wollte nicht mit Jakob auf die Strasse, wollte nicht sehen, wie die Leute ihn anschauten, und erst recht nicht, wie sie wegschauten» (pp. 36-37).

«No quería ir con Jakob a la calle, no quería ver la forma en que le miraban y menos todavía la forma en que apartaban la mirada.»

«Das verstand ja doch keiner, die hatten dann Mitleid, eckliges, klebriges Mitleid (p. 42)».

«Aquello no lo entendía nadie, ellos tenían compasión; asquerosa, pegajosa compasión.»

Así entra en un estado depresivo, se aísla cada vez más, encerrándose en sí misma.

«Manchmal war das Gefühl, unsichtbar zu sein, sehr stark, dann wunderte sich Anne, dass nicht immer jemand in sie hineinlief» (p. 70).

«A veces la sensación de ser invisible era muy fuerte, entonces la desconcertaba que la gente no pasara a través de ella constantemente.»

Premios
S. CIUDAD D
SALAMANCA
DE POESÍA Y NOVELA
2002



POESÍA

Dotación: 12.020,24 €.

Extensión mínima: 600 versos.

Plazo de presentación de originales:
hasta el 15 de junio de 2002.

NOVELA

Dotación: 30.050,61 €.

Extensión mínima: 200 páginas.

Plazo de presentación de originales:
hasta el 31 de julio de 2002.

Solicitar bases al
Departamento de Cultura
del Ayuntamiento de Salamanca.

Plaza Mayor 1.
37002 Salamanca.

Fax 923 279114
923 279193

www.aytosalamanca.es
cultura@aytosalamanca.es



Excmo. Ayuntamiento de Salamanca
Concejalía de Cultura

«Das ganze Zimmer war voller Alleinsein, es nahm ihr die Luft zum Atmen weg» (p. 74).

«Toda la habitación estaba llena de soledad, le quitaba el aire para respirar.»

La situación cambia cuando Anne establece amistad, con mucha cautela y desconfianza al principio, con Lea, la cual le hace comprender que no es la compasión que ve en los ojos de todos la única razón por la que alguien se acerca a ella o a su familia.

«Du weisst überhaupt nicht, wie sie schauen», sagte Lea. Weil du sie nicht anschaust.

Du schaust immer schräg vorbei, so am Ohr entlang» (p. 89).

«No tienes ni idea de cómo miran —dijo Lea—. Porque tú no los miras. Miras de soslayo, como pasando la mirada por la oreja.»

Con un lenguaje poético y sensible, Welsh revela la crisis existencial de Anne y muestra cómo aprende, a través de la amistad, a superar su postura defensiva ante los que la rodean, recobrando su equilibrio interior.

Otro ejemplo de novela psicológica sería *Pisch-Marie (Maria-meona)*,²⁸ donde Dagmar Chidolue nos presenta una niña que padece incontinencia urinaria como consecuencia del abandono psíquico y el aislamiento emocional que sufre en casa tras la muerte de su madre. Entre las novelas presentadas es, sin duda, el texto más amargo, incluso deprimente, a pesar del final feliz.²⁹

Últimas tendencias: el «idilio dañado»

El filólogo Hans-Heino Ewers habla, en uno de sus estudios, de otra tendencia innovadora que se inicia ya a mitad de los años 80 y que perdura hasta la actualidad, en coexistencia con todas las innovaciones que se han desarrollado desde la reforma de la literatura infantil de los años 70.³⁰

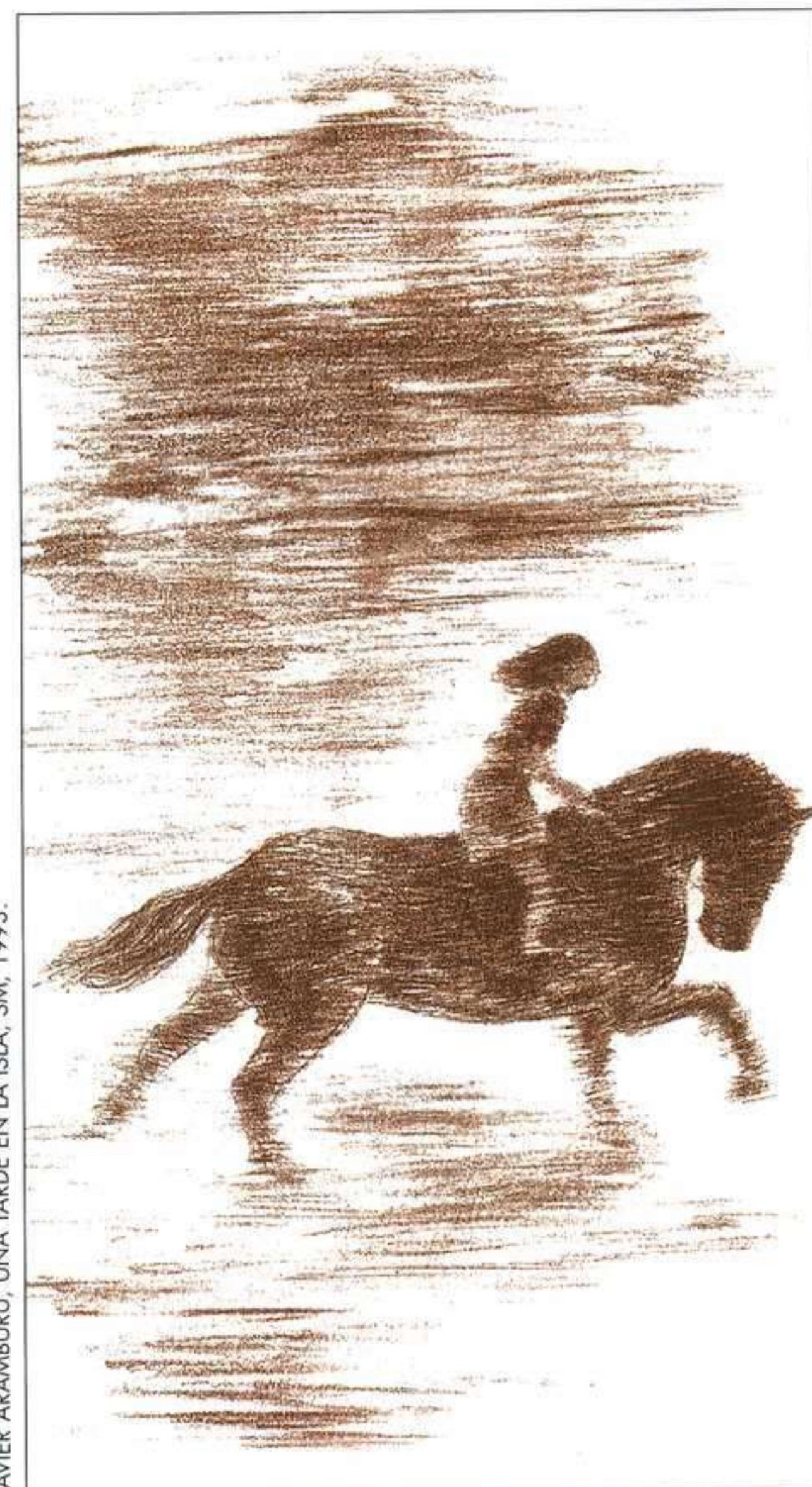
La denominada «novela familiar de corte tragicómico» suele tratar situaciones familiares difíciles, donde los niños al igual de los adultos sufren graves problemas, pero —y esto es lo novedoso— centrándose en los momentos de felicidad, de cariño y calor.³¹ Los autores

mantienen al protagonista infantil en la realidad conflictiva, que comparte con los adultos, reflejando al niño como individuo con una vida interior compleja y amplia, pero permitiéndole retirarse por momentos a sus mundos imaginativos. Lo que se presenta en estos textos es según Ewers un «idilio dañado»,³² que implica reírse a pesar de la situación difícil, lo cual es algo muy necesario para mantener el equilibrio interior. Al devolver el humor y, sobre todo, la fantasía a la literatura realista innovadora, se traspasa nuevamente una frontera invisible que excluía desde los años 70 estos aspectos por declararlos evasivos. Permitirle a los personajes apartarse por momentos de los conflictos y reírse no los aleja de la realidad, sino que los acerca a ella, ya que son dos caras de la misma moneda.

Así se puede constatar que en dicha corriente literaria están incorporadas todas las anteriores que se desarrollaron desde los años 50, al compaginar la novela familiar de corte tragicómico mundos imaginativos con realismo de crítica social y psicológica. La unión de estas tendencias en el nuevo género lleva a Ewers a hablar de «realismo poético».³³

La complejidad textual y el lector infantil

Al transgredir tabúes tanto en lo temático como en lo formal, la novela infantil moderna y realista que se forma tras el cambio de paradigmas de finales de los 60 ya no se distingue, en cuanto a calidad se refiere, de la literatura para adultos. Aumenta así notablemente la complejidad, lo cual podría dificultar la lectura al público infantil; durante épocas esa dificultad fue la razón principal que se esgrimía para mantener unos parámetros temáticos y estilísticos supuestamente necesarios. En este contexto es revelador un experimento escolar, dirigido por Wilhelm Steffens entre 1990 y 1991, que analiza hasta qué punto los textos innovadores son accesibles para los lectores infantiles, y concluye que los niños de hoy sí son capaces de entender textos de gran complejidad.³⁴ Al percibir la realidad a través de los medios audiovisuales, sobre todo de la televisión, pero también de internet, antes



JAVIER ARAMBURU, UNA TARDE EN LA ISLA, SM, 1993.

que por la literatura, el niño tiene al iniciarse en la lectura destrezas que las generaciones anteriores no tuvieron. La televisión amplía su horizonte en el plano temático, ya que lo enfrenta con temas muy variados, sin excluir aspectos escabrosos y, a su vez, le familiariza con técnicas narrativas de gran complejidad como monólogos interiores, saltos en el tiempo narrativo, etc., facilitándole la lectura de los textos innovadores que fueron acogidos con gran interés por los escolares que participaron en el experimento.

También cabe destacar la interrelación que se da entre tema, forma y realidad social. Las estructuras sociales fijas se desvanecen en las sociedades modernas occidentales, ampliando el abanico de posibilidades; esto produce inseguridad, tanto en el terreno laboral como en el familiar. La pérdida parcial del modelo de la familia tradicional, que comienza con



PAU ESTRADA, AQUEST ERA EL HIRBEL, LA GALERA, 1987.



SOPHIE BRANDES, BEN QUIERE A ANNA, ALFAGUARA, 1993.

la emancipación de la mujer, establece en las sociedades industrializadas de Occidente múltiples formas de convivencia.³⁵ Esta creciente complejidad de las estructuras sociales implica a adultos y niños en igual medida y por eso cuando los textos innovadores realistas pretenden reflejar las preocupaciones, esperanzas, sentimientos y problemas de sus lectores, ciertas simplificaciones se excluyen por sí solas.

Tomar a sus lectores en serio significa reconocer la complejidad de la vida exterior y, sobre todo, de la que hay en el interior del niño, lo cual implica a su vez emplear un estilo adecuado para expresarlo, junto con la exigencia de que los textos sean principalmente literatura y no un mero medio didáctico.

Así, lo que actualmente diferencia todavía la literatura infantil innovadora de la escrita para un público adulto es la perspectiva infantil, ya que cuando se

quebrantan los tabúes antes vigentes en el plano temático y en el estilístico, la simplicidad y los ímpetus moralistas y pedagógicos se dejan atrás y surge una literatura moderna de individuos menudos que comparten la soledad e inseguridad que a veces acompañan al ser humano en una sociedad moderna. ■

***Nathalie Zimmermann Gañán Medina** es profesora de Filología Alemana en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

Notas

1. Ewers, Hans-Heino, «Veränderte kindliche Lebenswelten im Spiegel der Kinderliteratur der Gegenwart» en Daubert/Ewers (Eds), *Veränderte kindliche Lebenswelten in der aktuellen Kinderliteratur*, Braunschweig (Alemania): Westermann, 1995, pp. 38-39.
2. Ewers, Hans-Heino, «Themen, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre» en la revista *Zeitschrift für Germanistik* 2, 1995, p. 261.
3. Lo que se ignoraba entonces es que los personajes con los que se identifican los lectores in-

fantiles son Tomás y Anika, que sí viven conforme con las exigencias de su entorno adulto.

4. *Ibidem*, nota 2, p. 260.
5. Mattenkloft, Gundel, *Zauberkreide*, Stuttgart (Alemania), 1989, p. 27.
6. Krüger, Anna, «Die Gestalt des künstlerisch durchgeformten Jugendbuches» en la revista *Jugendliteratur* 11, 1959, p. 488.
7. Beck, Ulrich, *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, p. 92.
8. *Ibidem*, nota 1, p. 38.
9. *Ibidem*, nota 1, p. 39.
10. *Ibidem*, nota 1, p. 39.
11. En la segunda edición se añadieron preguntas que los lectores infantiles hicieron al autor en cartas: ¿Hirbel existió realmente? ¿Cómo se llamaba su enfermedad y qué fue de él? Preguntas a las cuales Härtling responde con gran seriedad.
12. Steinz, J./Weinmann, A. Lange, «Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945» en Günther Lange (Ed.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2 tomos), Baltmannsweiler (Alemania): Schneider, 2000, p. 125.
13. Otro ejemplo de ello nos lo ofrece Ursula Wölfel en una de sus narraciones, en la que la protagonista infantil siente vergüenza cuando su madre, borracha, la recoge en la escuela.
14. *Ibidem*, nota 2, p. 262.

15. *Ibidem*, nota 1, p. 40.
 16. *Ibidem*, nota 15.
 17. *Ibidem*, nota 15.
 18. *Ibidem*, nota 1, p. 41.
 19. Para varios críticos no se trata, como para Ewers, de una ampliación sino de una censura que implica un paso atrás en las demandas de crítica social de los años 70, tachándolo de esta manera como tendencia restauradora que de nuevo se aleja de la realidad infantil. Pero muchos se inclinan por la interpretación de Ewers, como por ejemplo Steinz/Weinheim en su estudio reciente (véase nota 12).
 20. *Ibidem*, nota 2, p. 275.
 21. *Ibidem*, nota 1, p. 54.
 22. Dos ejemplos de textos que se centran en dicha temática serían *Einen Vater hab ich auch (Yo también tengo un padre)* de Christine Nöstlinger o *Heini eins bis fünf (Heini, uno a cinco)*, de Achim Bröger que dos años después se publica, bajo el título *Una tarde en la isla*, en la colección El Barco de Vapor. Llama la atención el que la editorial opte por cambiar el título, destacando así el único elemento fantástico del texto. En alemán sí se hace referencia —aunque tampoco de manera muy clara— al tema central, ya que la nueva amiga de la protagonista numera a los novios de su madre, llamándolos «Heini», apodo que implica ser tonto. Dicho sea de paso, la traducción es de muy baja calidad. Hay muchos errores evidentes, incluso faltan frases enteras y la traductora Rosanna Terzi no busca equivalencias en español a los juegos de palabras y elementos humorísticos del lenguaje infantil tan elaborado por el autor en los diálogos, quitándole de esta mane-

- ra gran parte de su nivel al texto. Este hecho refleja la poca importancia que se da en literatura infantil a la fidelidad de la traducción en los planos estilístico y temático.
 23. Garralón, Ana, «Peter Härtling o los límites de la ficción» en *CLIJ* 65, 1994, p. 24.
 24. Esta técnica narrativa tiene especial relevancia en el ámbito literario anglosajón y es aplicada a la perfección por James Joyce en el *Ulysses*. Según Jochen Vogt, lo que se pretende es reflejar el «flujo de conciencia», los pensamientos tal y como van oscilando por la mente, lo cual implica frases entrecortadas y una sintaxis trastornada, entre otras características. Ejemplo de la aplicación de la técnica «stream of consciousness» a la literatura infantil es la novela psicológica *Das Sonntagskind (Nacida en domingo)*, de Gudrun Mebs.
 25. Steffens, Wilhelm, «Moderne Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld von Ästhetik und Erziehung» en Nikolas Hofer (Ed.), *Und immer ist es die Sprache*, Baltmannsweiler: Schneider, 1993, pp. 141-156.
 26. Barlet, Brigitta, «Ben liebt Anna als Beispiel für ein verändertes Kindheits- und Kinderliteraturkonzept. Ein Klassiker des psychologischen Kinderromans» en Daubert/Ewers (Eds.), *Veränderte kindliche Lebenswelten in der aktuellen Kinderliteratur*, Braunschweig: Westermann, 1995, pp. 49-59.
 27. *Ibidem*, nota 26, p. 49.
 28. Dadas las características del título, la traducción sólo puede ser aproximada.
 29. Chidolue no ofrece estos momentos de liberación momentánea y parcial de la situación difi-

- cil que motiva el tono deprimente del texto; esta novela tiene valor propio por la profundidad con que la autora se adentra en la vida interior de su protagonista.
 30. *Ibidem*, nota 2, p. 274.
 31. *Ibidem*, nota 2, p. 273.
 32. *Ibidem*, nota 2, p. 274.
 33. En las novelas *Eddie und Maxon Jaxon (Edi y Maxon Jaxon)* y *Alles wegen Valentino (Todo por Valentino)* de la autora sueca Viveca Sundvall, Ewers ve reflejado lo que para él es característico de la novelas familiares de corte tragicómico, un «idilio dañado». También se encuentra en obras recientes de Christine Nöstlinger o en los textos dirigidos a un público infantil de la autora inglesa Anne Fine, muy conocida tras la adaptación cinematográfica de su novela *Mrs. Doubtfire*, que entraría igualmente en dicha categoría.
 34. Steffens, Wilhelm, «Moderne Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld von Ästhetik und Erziehung» en Nikolas Hofer (Ed.), *Und immer ist es die Sprache*, Baltmannsweiler (Alemania): Schneider, 1993, pp. 141-156.
 35. Parejas de hecho, madres solteras, la inclusión de la mujer en el mercado laboral, que a su vez es causa de la separación clara de papeles masculinos y femeninos en la familia. Sin olvidar el elevado número de divorcios que, a su vez, motiva la creación de familias *patchwork*, término sociológico que implica múltiples formas de «familia», por ejemplo, la convivencia entre hijos de anteriores matrimonios y con los que nacen de la nueva relación. Recomendamos los citados estudios sociológicos del prestigioso investigador Ulrich Beck para profundizar en esta cuestión.

Bibliografía

- Boie, Kirsten, *Mit Kindern redet ja keiner*, Hamburgo: Oetinger, 1990. (No está traducido, pero sería: *Si nadie habla con los niños*).
- Bröger, Achim, *Heini eins bis fünf*, Zúrich (Suiza): Nagel Kimche, 1991. Existe ed. en castellano —*Una tarde en la isla*— en Madrid: SM, 1993.
- Chidolue, Dagmar, *Pisch-Marie*, Hamburgo (Alemania): dtw, 1990. Existe ed. En castellano —*María Meona*— en Madrid: Alfaguara, 1993.
- Fine, Anne, *Mrs. Doubtfire. Das stachelige Kindermädchen*, Zúrich: Diogenes, 1994. Existe ed. en castellano —*La señora Doubtfire*—, en Madrid: Alfaguara, 1999).
- Härtling, Peter, *Ben liebt Anna*, Weinheim (Alemania): Beltz Gelbert, 1979. Existen ediciones en castellano —*Ben quiere a Ana*—, en Madrid: Alfaguara, 1993 y catalán —*En Ben estima l'Anna*—, en Barcelona: La Magrana, 1992.
- Härtling, Peter, *Das war der Hirbel*, Weinheim, 1973. Existen ed. en castellano —*¿Qué fue del Girbel?*— en Salamanca: Lóguez, 1987, catalán —*Aquest era el Hirbel*—, en Barcelona: La Galera, 1987, y en gallego —*Este era Hirbel*— en Vigo: Galaxia, 1999.
- Mebs, Gudrun, *Birgit. Ein Geschichte vom Sterben*, Múnich: dtw, 1986. Existe ed. en castellano —*Historia de una muerte*—, en Ayoso, 1986.
- Das Sonntagskind*, Frankfurt am Main: Aarau, 1983. Existen ed. en castellano —*Nacida en domingo*—, y catalán —*La nena del diumenge*—, ambas en Barcelona: Quarto, 1985.
- Nöstlinger, Christine, *Der Spatz in der Hand*, Hamburgo: Rowohlt, 1986. (No está traducido, el título sería, *Gorrion en la mano*).
- Welsh, Renate, *Drachenflügel*, Zúrich, 1988. (Edición en catalán —*Ales de drac*—, en Empúries, 1992).
- Wölfel, Ursula, *Die grauen und die grünen Felder*. Mühlheim, 1970. (*Campos verdes, campos grises*, Salamanca: Lóguez,
- Zeevart, Sigrid, *Max, mein Bruder*, Würzburg, 1986. (No está traducido, el título sería *Max, mi hermano*).