

# La infancia literaria

por Ana Díaz-Plaja y Rosa M<sup>a</sup> Postigo\*

*El personaje infantil y adolescente ha tenido un papel relevante en la literatura, sobre todo, a partir de finales del XVIII. En el presente siglo, son muchos y muy importantes los textos que tienen como eje central a un niño o a un adolescente. En este artículo, las autoras han analizado una serie de obras de la literatura universal que giran en torno*

*al mundo de la infancia y la adolescencia con el fin de mostrar que, pese a la variedad enorme de tipos y enfoques, existe un mismo interés por los personajes infantiles y que, en todos los casos,*

*los escritores han puesto un común interés en desentrañar el mundo de los niños, bien sea*

*tomándolos como objeto de observación, bien sea dotándoles de voz propia. Por otro lado, las autoras han realizado un esfuerzo por establecer una tipología de niños y jóvenes en las novelas «de adultos» basada en criterios como la edad de los protagonistas, el fragmento de vida que abarca el relato, y la personalidad de los niños y adolescentes.*



A. DE SAINT-EXUPÉRY, EL PRINCIPITO, BARCELONA: EMECÉ, 1989.

**E**s un lugar común que los niños son el eje fundamental de la literatura infantil. Niños son los lectores y niños son los protagonistas de las obras a ellos destinadas. Sin embargo, a lo largo de este trabajo, quisiéramos demostrar que este aparentemente infalible axioma es falso. En primer lugar, porque no es difícil comprobar que los libros infantiles no siempre tienen a un niño por protagonista. Y en segundo lugar, porque a través de estas páginas queremos presentar a un considerable número

de niños protagonistas de obras no destinadas a un público infantil, ni leídas por él.

Estos puntos de partida se apoyan en un tercero que supone una reflexión de mayor alcance: la que afirma que la frontera que separa la literatura infantil de la literatura *de adultos* es, como mínimo, imprecisa.

### Libros de niños, libros para niños

Como recordaba José María Carandell en un memorable artículo,<sup>1</sup> la

literatura infantil como algo específicamente dirigido a los niños es un producto tardío. Durante muchos siglos, los niños y los adultos oían y leían, indiscriminadamente, los mismos textos. Pequeños y mayores, a la vez, escuchaban las mismas leyendas y cantaban los mismos romances. Pero cuando, a partir del siglo XVIII, la burguesía ve consolidarse su poder y los objetivos educativos de la Ilustración dominan la esfera del pensamiento, empieza a surgir una literatura específicamente destinada a un lector concreto. De esta manera se escriben libros especialmente destinados a los más pequeños. Es una literatura que tiene el objetivo claro de moralizar y enseñar a los niños el comportamiento de los mayores.

Pero, como sabemos a partir de las famosas tesis de Paul Hazard,<sup>2</sup> el público infantil actúa, desde entonces y como lo ha hecho siempre, de una manera selectiva: tomando los textos que le gustan y le interesan y desechando los demás. Es indiferente que hayan sido o no creados específicamente para ellos; es el devenir histórico, sigue Hazard, el que decantará una obra literaria hacia el público que la lea y la aprecie. Así, por ejemplo, mientras cuentos creados para la edificación moral de los niños cayeron en el olvido, *Los viajes de Gulliver*, de J. Swift, una obra de contenido crítico y filosófico, acaba identificándose con la literatura infantil, cuando este objetivo jamás fue contemplado por su autor.

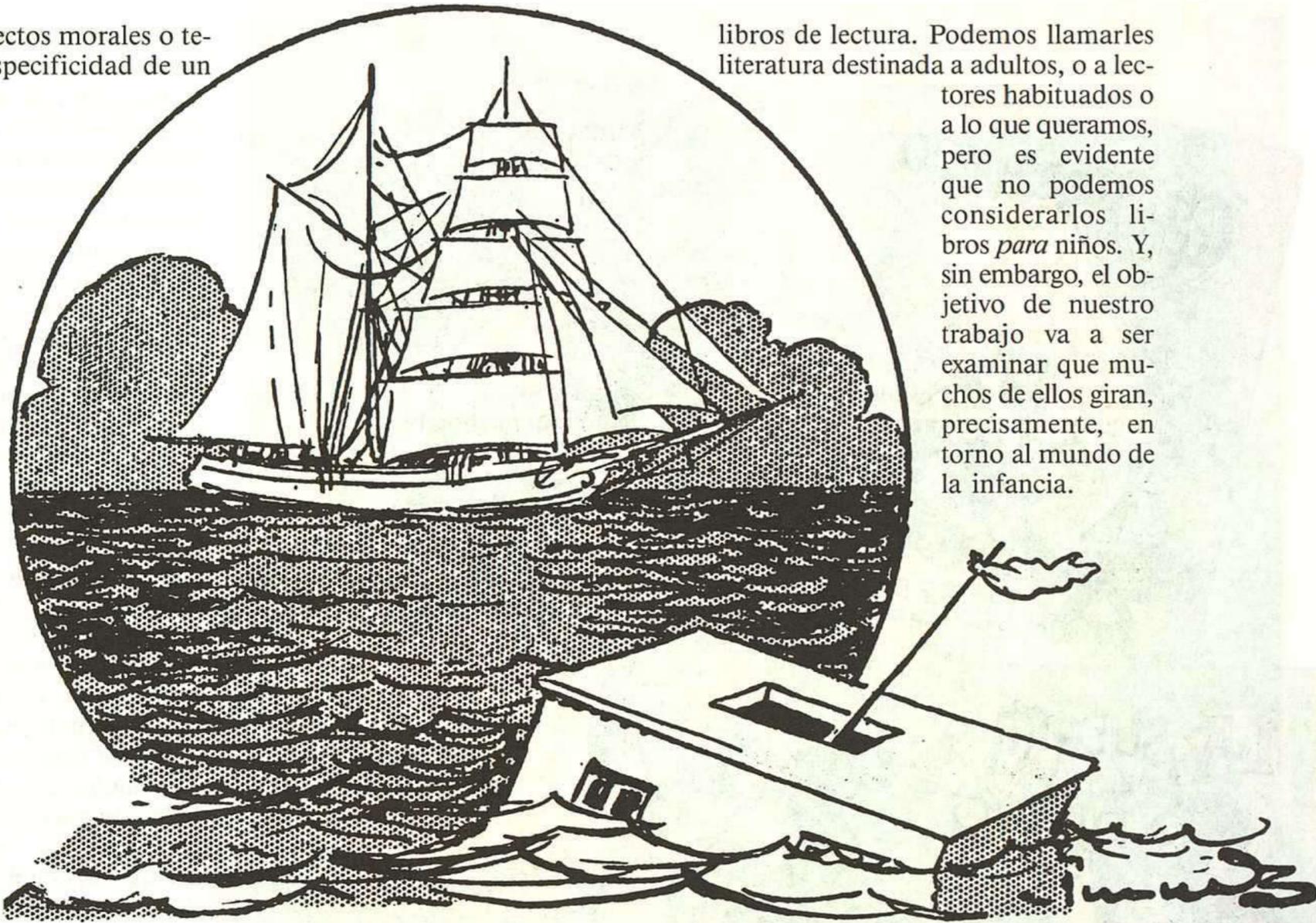
De estas consideraciones surge un concepto de la literatura infantil que divide a especialistas y lectores: los que creen que los libros para niños han de estar específicamente concebidos para ellos y los que, por el contrario, creen que *cualquier libro* ha de ser leído, disfrutado o desechado por *cualquier lector*. Es decir, que existe una división entre los defensores de la *tesis dirigista* frente a los entusiastas de la *tesis liberal*. Los primeros insisten en la tutela que ha de ejercerse en



J.G. JUNCEDA, ELS VIATGES DE GULLIVER, BARCELONA: BIBLIOTECA VIROLET.

la selección de aspectos morales o temáticos, y en la especificidad de un lenguaje propiamente infantil. Los segundos rechazan cualquier tipo de dirigismo, puesto que, afirman, en muchos casos, se esconden intenciones inconfesables, moral caduca o lenguaje adulterado. La única división que hay, siguen sosteniendo estos últimos, es entre buena y mala literatura; el lector ya decidirá cuál es la adecuada a su edad y conocimientos.<sup>3</sup>

Añaden aun los liberales que la división drástica entre literatura infantil y literatura para adultos puede, además, privar a éstos de la lectura de excelentes obras sólo porque están etiquetadas como literatura para niños. Y es cierto, desgraciadamente: espléndidas obras infantiles o juveniles no han merecido el favor de la crítica por el mero hecho de haber sido publicadas en una colección destinada a pequeños lectores. Pero es curioso comprobar que este fenómeno se da, a veces, a la inversa. En estos momentos de expansión editorial —los años del auge de la literatura infantil y juvenil—, vemos aparecer en colecciones destinadas a niños y chicos obras que habían sido previamente editadas en colecciones *para mayores*, con lo que, casi automáticamente, aquella obra pasa a ser *juvenil*. Como es bien sabido, en los fenómenos de presentación y recepción de una obra literaria, todo de-



J.G. JUNCEDA, ELS VIATGES DE GULLIVER, BARCELONA: BIBLIOTECA VIROLET.

talle es relevante, y quién edita y para quién lo hace reviste importancia sustancial.

### ¿Una literatura para adultos?

Pese a estas imprecisas fronteras queda tan sólo una certeza: que cada tipo de público se decanta hacia lo que más se adecua a sus preferencias. Los criterios de selección pueden haber sido variables a través de la historia y variados a través de los lectores. Pero no se puede negar la evidencia de que existen libros que, por razones de complejidad temática, estructural o lingüística, plantean dificultades de apreciación al público infantil y sería extraño que niños o adolescentes los eligiesen de manera espontánea como

libros de lectura. Podemos llamarles literatura destinada a adultos, o a lectores habituados o a lo que queramos, pero es evidente que no podemos considerarlos libros *para* niños. Y, sin embargo, el objetivo de nuestro trabajo va a ser examinar que muchos de ellos giran, precisamente, en torno al mundo de la infancia.

### La irresistible ascensión del personaje infantil

Efectivamente, el personaje infantil y adolescente ha tenido un papel relevante en la literatura. Como apunta Jean Charles Seigneuret,<sup>4</sup> un recorrido por la cultura occidental ofrece ejemplos interesantes de la presencia de niños y adolescentes. Desde los personajes casi mitológicos de Narciso y Telémaco o los conflictos vividos por los jóvenes en la tragedia griega (Antígona, Orestes), hasta la literatura medieval y renacentista (Parsifal, Romeo y Julieta...) el niño, y sobre todo el joven, ocupan un lugar destacado en la literatura. Pero es a finales del siglo XVIII cuando la figura del niño y el joven alcanzan un papel determinante.



Algunas portadas de los célebres Cuentos de Calleja, realizadas por el dibujante Cilla.

Tal vez habría que señalar como hito el *Emilio*, de J.J. Rousseau, como el inicio de una preocupación literaria por la figura del niño y del adolescente como tales: empieza a interesar su figura como adulto en ciernes, en camino hacia la madurez, y también como poseedor de un mundo propio con características muy definidas. Es lógico, pues, que el niño, el adolescente y el joven sean personajes habituales en el Romanticismo. La infancia es el estado de pureza ideal, en tanto que los jóvenes se constituyen en perseguidores del inalcanzable absoluto. El joven simboliza la tensión entre las ilimitadas ilusiones y la prosaica realidad. Pensemos en el *Hyperion*, de Hölderlin. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el personaje del adolescente y del joven se diversifica: por un lado, ven incrementar su importancia a través del auge de la novela de formación, o *bildungsroman*, en la que vemos el camino que lleva a un adolescente al mundo adulto, y de la que más adelante nos ocuparemos. Por otro, empieza a dibujarse una tipología más variada, más compleja, que conducirá a la riqueza de personajes que aparecen en el XX.

El presente siglo ha sido denominado el siglo de la infancia y la adolescencia. La literatura con personaje infantil adquiere definitiva carta de naturaleza, y el número de obras que tiene como eje central a un niño o a un adolescente es muy considerable. Y no en obras marginales, sino en textos muy representativos de la literatura contemporánea. Pero quizá la cuestión más interesante es la capacidad de diversificación del tema que se da en la época actual. Mientras algunos escritores toman al personaje infantil como símbolo de resistencia a un mundo absurdo, otros exploran su compleja realidad y desmitifican su presunta inocencia.

## Nuestra selección

Este trabajo no va a constituirse en

un inventario de todas estas obras; no sería posible ni deseable. Convenía acotar el campo y aplicar criterios de selección que nos abrieran camino, aun a riesgo de que dejáramos de lado obras que hubieran merecido un lugar en estas páginas. El primero de estos criterios, claro está, es el de nuestros gustos lectores. El tema es apasionante y lleva tiempo arrastrándonos de una lectura a otra, casi sin planes previos. Por el momento nos ceñiremos a la narrativa de este siglo, y a ámbitos culturales que nos son próximos: la literatura catalana, la castellana y algunas literaturas extranjeras cuyas lenguas podíamos abarcar de una manera más o menos efectiva.

No creemos haber errado en la elección. La literatura castellana presenta, a lo largo de este siglo, muestras muy significativas de personajes infantiles. Su momento estelar es el que gira en torno a la guerra civil. A este respecto es imprescindible consultar dos trabajos: el libro de Godoy Gallardo *La infancia en la narrativa española de posguerra*<sup>5</sup> y el apasionante artículo de Jordi Virallonga «Los paraísos perdidos»,<sup>6</sup> en el que sigue el tema en la poesía de la misma época.

La literatura catalana, a su vez, presenta también interesantes muestras, tanto en la literatura anterior a la guerra civil como en la posguerra. Escritores del exilio y autores del interior aportaron personajes infantiles de variada tipología. Algunas de sus obras más significativas (pensamos, por ejemplo, en *Mirall trencat* [*Espejo roto*], de M. Rodoreda) tienen a niños o adolescentes como protagonistas.

Sería excesivamente prolijo distinguir qué aporta cada una de las culturas al tema que nos ocupa. Lo que nos interesa es mostrar que, pese a la variedad enorme de tipos y enfoques, existe un mismo interés por los personajes infantiles, y unas líneas de trabajo paralelas. Los autores han puesto en común interés en desentrañar el mundo de los niños, bien sea tomán-



M. LOEGLI Y G. SANTINI, LAS AVENTURAS DE ULISES, BARCELONA: TEIDE, 1963.



BORITA CASAS, ANTONITA LA FANTÁSTICA, MADRID: GILSA, 1952.

dolos como objeto de observación, bien sea dotándoles de una voz propia. El resultado es polimórfico, rico: hay niños felices, infelices, listos, tontos, sádicos, seductores y temibles. Hay niños que se comportan como adultos y grandullones que siguen siendo unos críos. Hay chicos enamorados y chicas reivindicativas. Hay niños tiernos y niños malvados. Conviene, pues, empezar, o intentarlo al menos, por una clasificación.

### Buscando al «niño literario»

Pese a que nos vamos a ocupar exclusivamente de niños en novelas para adultos, es interesante comenzar observando, a modo de contraste, algunas tipologías sobre niños literarios en

la literatura infantil. Podríamos citar el trabajo de Mercedes Gómez del Manzano *El protagonista niño en la literatura infantil*<sup>7</sup> o el interesante artículo de Anabel Sáiz Ripoll, aparecido en esta misma revista sobre los diferentes modelos de infancia que propone la literatura infantil española.<sup>8</sup>

Mercedes Gómez del Manzano parte de la hipótesis de que los protagonistas infantiles de libros *para* niños reflejan, de manera bastante exacta, las etapas evolutivas de los niños reales en su crecimiento, de manera que el lector ve, constantemente, su propia evolución reflejada en las páginas de los libros que le están destinados. Así, a modo de ejemplo, la disgregación de la subjetividad primitiva y los primeros intentos de aprehender

el mundo, reflejada en la creación de mundos fantásticos y personales, se vería reflejada en obras como *Chitina y su gato*, de M. del Amo. El acceso a las operaciones lógicas y a los referentes más reales y objetivos estaría representada por los niños que se organizan en grupo y resuelven enigmas o acometen empresas reales. *El zoo d'en Pitus*, de S. Sorribas o los libros de pandillas de Enid Blyton serían un buen ejemplo. Sáiz Ripoll, por su parte, toma como campo de análisis la literatura infantil española desde finales del XIX a nuestros días y establece seis tipologías que suponen un recorrido desde el niño receptor de los valores establecidos en la sociedad hasta el niño con plena autonomía y mundo propio. Así, el *niño ejemplar*, representado por los protagonistas de

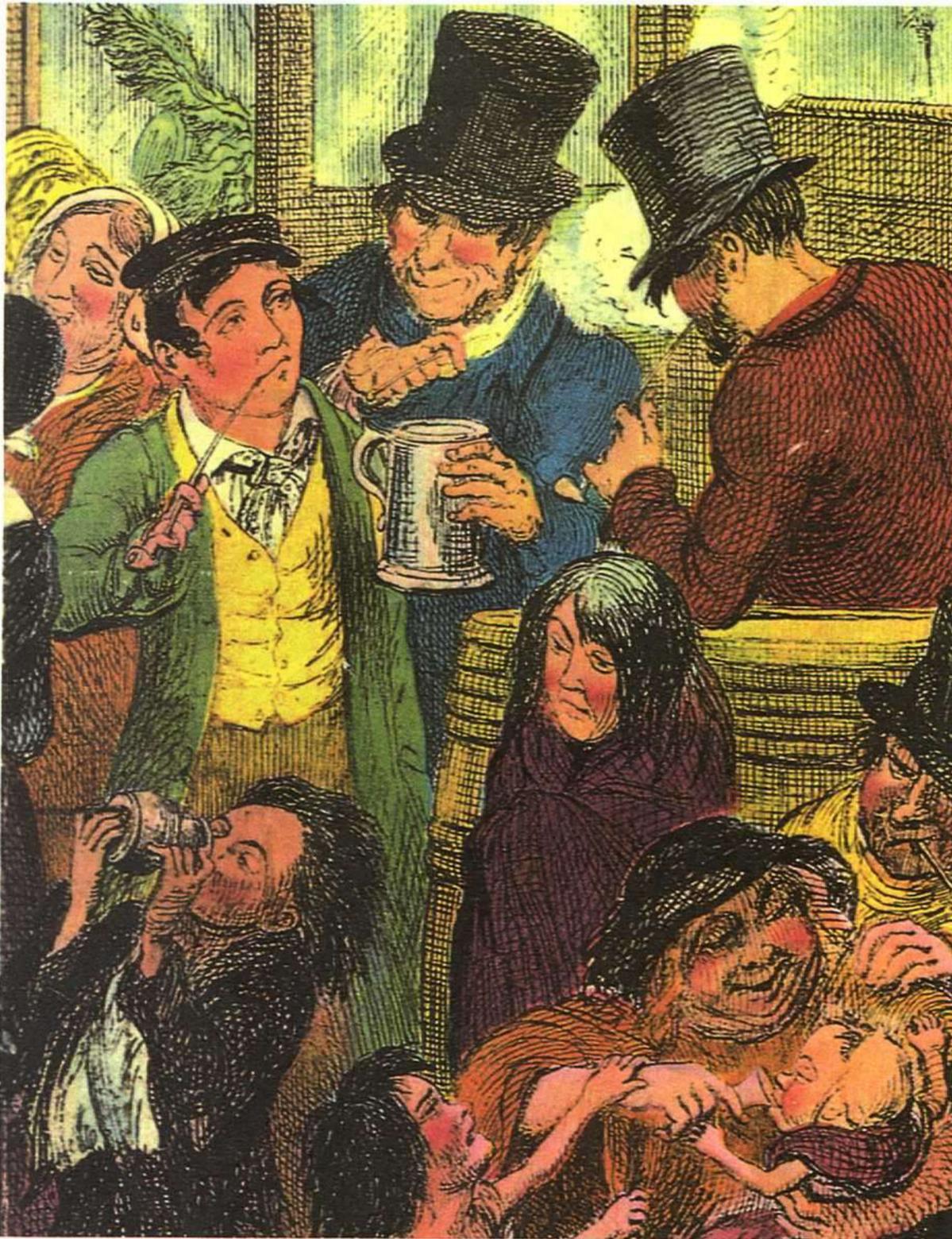
los Cuentos de Calleja, es un adulto en miniatura. El *niño sumiso* es la materialización del niño que absorbe todas las buenas enseñanzas de sus mayores sin ponerlas jamás en cuestión. El tercer tipo, el *niño travieso* (o la *niña traviesa*, puesto que su personaje tipo sería Antoñita la Fantástica, de Borita Casas), representa el niño-niño, con una lógica propia y un mundo de referencias que colisiona frecuentemente con el de los mayores. El *niño travieso-ejemplar*, representado por *Marcelino Pan y Vino*, de J.M. Sánchez Silva, aúna en un personaje la descripción de una mentalidad realmente infantil inserta en un auténtico *buen fondo*. El *niño rebelde* y el *niño independiente* representan un último paso de la transformación de la literatura infantil, en la que nuevos valores y nueva ideología crean un nuevo ideal de comportamiento infantil.

Vamos ahora a repasar algunos ensayos de tipología infantil en literatura no específicamente creada para niños. El mundo infantil que ésta refleja constituye un campo propio con algunas características definidas, pero con perfiles borrosos. Tal vez la única característica común a todos ellos sea el ser antihéroes, su incapacidad para acometer grandes empresas. Pero dentro de estos márgenes existe una variedad grande de tipos y figuras. Tal vez por esta razón no es frecuente encontrar, en los trabajos sobre temología o *topoi* literarios, referencias precisas al niño. El personaje infantil constituye un tipo literario de múltiples facetas. No posee características fijas, datos inamovibles que lo delimiten, como pueden ser los que diseñan a los personajes arquetípicos de la literatura: el *miles gloriosus*, el avaro... No es posible hablar de *el niño*, sino de muchos niños.

Con todo, algunos autores han realizado un análisis que puede ser un útil punto de partida. Es obligado empezar por Ernst Robert Curtius, quien, en su magistral estudio *Literatura europea y edad media latina*,



PATRICIA MUÑOZ, ANTÍGONA, BARCELONA: ASES, 1986.



GEORGE CRUIKSHANK'S, OLIVER TWIST, HARMONDSWORTH, PENGUIN BOOKS, 1966.

muestra lo que puede tener de arquetípico la figura infantil. Para Curtius, en las culturas clásicas, la vivacidad del niño y el esplendor del joven representan la promesa de futuro y la consagración de la inocencia. Sólo en épocas tardías, sigue señalando Curtius, aparece la figura del niño/anciano o del anciano/niño, es decir, del ser que aúna la promesa inconsciente del

porvenir con la decrepitud sabia de la experiencia.<sup>9</sup> Esta contraposición es evocada también por J.E. Cirlot, quien señala la importancia, especialmente iconográfica, del niño y el anciano. La senectud como vuelta al mundo infantil y la adquisición de sabiduría por parte del niño evocan la idea de un mundo circular, de un sol naciente y poniente que muestran en

su unidad la conexión continua y circular del devenir del cosmos.<sup>10</sup>

Estas sugerentes interpretaciones, sin embargo, continúan dejándonos abiertos los interrogantes sobre las características del *niño literario*, ya que básicamente nos acercan al campo de los símbolos y mitos. Nuestro objetivo es trazar unas líneas que enmarquen la variedad de tipos.

Tal vez sean C. Aziza, C. Olivier y R. Strick quienes señalan con mayor precisión el esbozo de una tipología literaria infantil. Presentan la existencia de tres tipos de niños: el *niño feliz*, que es el que vemos reflejado en novelas en que la infancia aparece como la Arcadia perdida; el *niño crítico*, que representa una mirada irónica y crítica sobre un mundo absurdo y, por último, el *niño trágico*, que presenta los sufrimientos de una víctima indefensa a manos de una sociedad que lo maltrata.<sup>11</sup>

## Bases para una tipología

Si bien estos tres esbozos de tipo infantil encuentran amplio refrendo en la realidad de las obras literarias, creemos que todavía hay que afinar más los útiles de trabajo y marcar unas delimitaciones más precisas. Se plantean muchas cuestiones que quedan sin responder: ¿qué se entiende por niño o adolescente?; ¿qué peso específico tiene en la novela la presencia del niño?; ¿experimenta o no evolución la figura infantil? Hay que fijar unos criterios que nos permitan ordenar el abundante material que se nos presenta, atendiendo a las múltiples variables.

En primer lugar, habría que empezar por la cuestión más elemental: la franja de edad. ¿Desde qué edad y hasta qué edad podemos hablar de niños? Ciertamente es que algunas ramas de la psicología establecen con claridad etapas y arcos cronológicos en los que se desarrolla la infancia, adolescencia, pubertad. Incluso el Derecho marca unas fronteras entre la niñez o la ado-



LORENZO GOÑI, MARCELINO PAN Y VINO, MADRID: DONCEL, 1962.

lescencia, con el objeto de establecer límites de responsabilidad civil y penal. Pero en literatura, los niños son más escurridizos, más difíciles de acotar, especialmente en lo que concierne al establecimiento de un límite de edad. La literatura nos ofrece muestras de personajes que, pese a tener 17 o 18 años, se siguen comportando aún como niños o adolescentes; es decir,

siguen empeñados en buscar su lugar en el mundo y en encontrar aún una barrera inseparable entre *los mayores* y ellos. Sin embargo, también hay novelas en las que aparecen jóvenes que ya no viven las situaciones infantiles ni adolescentes, ni cultivan las dudas, el desconcierto o el asombro frente al mundo adulto. Por ejemplo, los héroes y heroínas de Jane Austen, pese

a que posiblemente su edad sea muy joven, no presentan la problemática propia de la infancia y la adolescencia. Éstos quedan, pues, descartados.

En segundo lugar, podríamos establecer una tipología según el fragmento de vida infantil que elija el relato. A veces, la figura del niño interesa como eje central de un entorno o de una situación determinada: sus rela-

ciones y la creación de su propio mundo. Un cuadro o una escena de vida infantil recoge una visión *estática* del mundo de los niños. Es el procedimiento preferido para los relatos cortos, pero no es difícil encontrar también novelas que desarrollan un fragmento limitado, un momento, una especie de *tranche de vie* infantil.

Frente a lo que denominamos relato *estático*, vemos que la infancia aparece con mayor frecuencia como punto de partida del relato. Lo que interesa, básicamente, es ver el paso de la infancia a la adolescencia, y de la adolescencia a la madurez. No interesa hacer una semblanza inmóvil del niño, sino acompañarlo en su movimiento, crecer con él. Es lo que denominamos relatos *dinámicos*, es decir, que basan su interés y su trama en la evolución de una etapa a otra, en las que el devenir del tiempo o, mucho más, el proceso de cambio es lo que sostiene la narración.

La tercera posibilidad es hacer una tipología basándonos en la personalidad del niño. El punto de partida suele ser la consideración de su inocencia, y los avatares de la existencia que pueden llevarle a la felicidad o al infortunio. El niño aparece aquí como el resultado de una situación: son las condiciones de su vida lo que le hacen ser o comportarse así. Pero, a veces, estas circunstancias existenciales



EL ENCANTO DEL REY BEDER Y OTROS CUENTOS DE CALLEJA, PALMA DE MALLORCA: J.J. DE OLANETA, 1991.

tienen menor importancia y aparecen personajes infantiles que destacan por una personalidad determinada que parece haberse forjado en su posición frente al mundo o al margen de éste. Estamos ante niños inquietantes que se comportan de maneras insólitas o tradicionalmente impropias de ellos.

La cuarta posibilidad de estudio de la figura infantil viene determinada por un análisis del mundo de los *niños literarios*; una investigación sobre dónde viven, con quién se relacionan, a qué juegan y qué quieren. Las novelas con protagonista infantil pueden ocurrir en cualquier lugar, pero hay ambientes determinantes: el colegio, la casa familiar, el mundo rural o la gran ciudad. En cuanto a las relaciones, la familia —toda en su conjunto o algún miembro en especial—, los maestros, los otros niños, los animales. Hay juegos infantiles y juegos peligrosos; sueños y proyectos. Estamos ante la creación de un universo propio.

La quinta posibilidad de encarar el tema se basa en el tratamiento formal dado a la novela con protagonista infantil. Es de suma importancia la elaboración del punto de vista. El niño

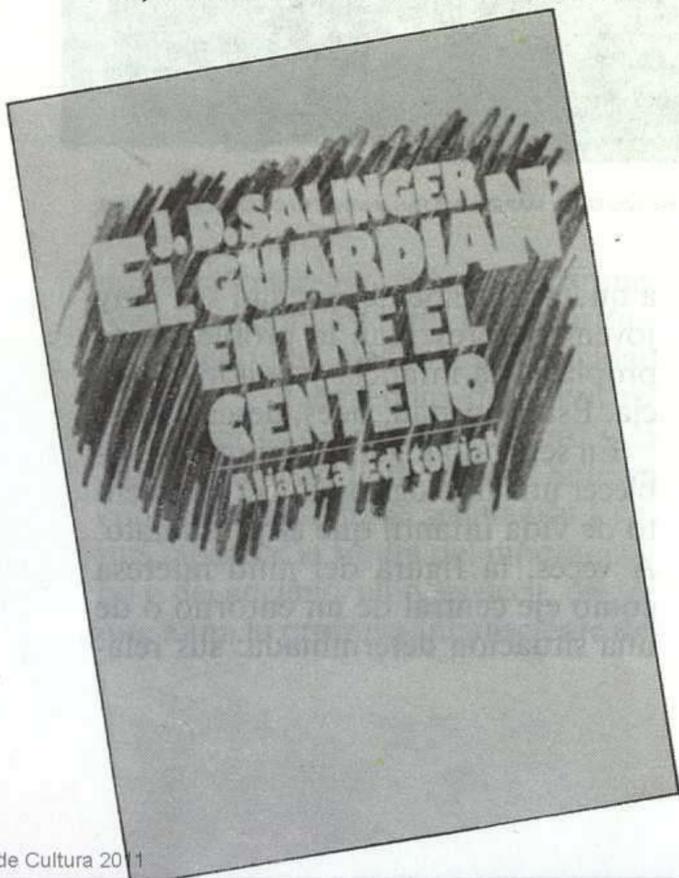
puede ser narrador-protagonista o narrador-testigo; puede utilizar su voz propia y teñir de lenguaje infantil el discurso narrativo. Pero también puede ser el objeto en torno al que gira un relato hecho por un adulto que observa y cuestiona la actuación infantil.

Vamos, pues, a analizar este tema a partir de esta selección de posibilidades, pero teniendo muy en cuenta que en un mismo relato pueden coexistir varios tipos, entrecruzarse y aun contradecirse. Y, aún más, pueden combinarse estos cinco factores. El resultado es, pues, enormemente complejo y rico.

## La edad de los niños

Tal vez habría que empezar delimitando dos grupos de fronteras imprecisas. El personaje *niño*, que tiene entre 3 y 11 años, y el personaje *adolescente*, que aparece a partir de los 12 hasta los 18 años. La infancia es el juego, la coexistencia de fantasía y realidad, las especulaciones atrabiliarias —o al contrario, muy lúcidas— sobre el mundo, las relaciones especiales con los adultos y con otros niños. También la dependencia de la familia, no haber entrado aún en el mundo laboral, y la indiferenciación sexual. La adolescencia significa el «adiós a todo eso». El adolescente literario se cuestiona la familia, la sociedad entera, la subsistencia, y encuentra el sexo, el amor y la muerte. El adolescente empieza a buscar, a veces a ciegas, su propio lugar en la sociedad; ve la necesidad de mudar de piel; o toma conciencia de que ya la está mudando.

En la figura del niño, el acento se suele poner en su distancia frente al mundo que va descubriendo paso a paso, a través de su reflexión y su lenguaje. Los niños construyen un mundo lleno de referencias propias. Por esta razón, es difícil que encontremos personajes infantiles de peso por debajo de los 3 años. El caso de Óscar Matzerath, el protagonista de *El tam-*





PILARÍN BAYÉS, EL ZOO D'EN PITUS, BARCELONA: LA GALERA, 1966.

bor de hojalata, de G. Grass, es, en este sentido, excepcional, producto de su idiosincrasia como personaje insólito, casi fantástico. Nos habla ya desde el útero materno y va cumpliendo años y más años pero *sigue siendo un niño*.

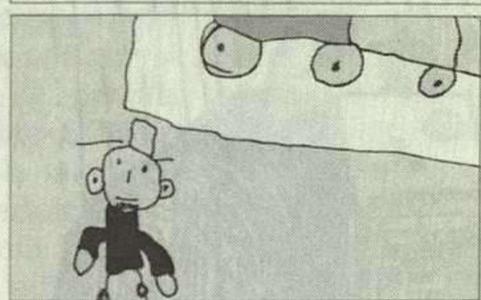
La edad ideal para el retrato de un niño suele ser entre los 7 y los 11 años; y hay que afirmar que estos retratos son bastante variados. Ésta es la edad de los protagonistas de muchos cuentos de A.M<sup>a</sup> Matute o K. Mansfield, o de las novelas de E. Quiroga, en los que niños muy pequeños empiezan a darse cuenta de los problemas de la vida; o la del protagonista de *La ternura del dragón*, de I. Martínez de Pisón, en lucha constante por crearse un mundo propio. También tienen esta

edad los amenazantes niños de *Otra vuelta de tuerca*, de H. James, o los asalvajados protagonistas de *El señor de las moscas*, de W. Golding. Pero también lo es de niños felices, que están elaborando sus recuerdos maravillosos de infancia, como el protagonista de *El príncipe destronado*, de M. Delibes.

Pero, aunque sólo fuera desde el punto de vista numérico, es el personaje adolescente el que tiene mayor presencia, especialmente en la novela contemporánea. Como señala Domingo Pérez Minik, «toda la novela europea está llena de esa juventud que va dando tumbos por la vida en sus distintas fases de acomodamiento, con esos libros que llegan desde la picaresca española, pasan por Tom Jones y

los héroes de Dickens y llegan hasta *El gran Meaulnes*, AMDG, *Retrato del artista adolescente* y tantos más con sus nombres inmortales». <sup>12</sup> Y a esta lista podríamos, en una visión rápida, añadir bastantes más: *El amante*, de M. Duras; *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger; o *Detrás de la puerta*, de G. Bassani; o *La campana de cristal*, de S. Plath, por poner ejemplos muy dispares. Efectivamente, esos *tumbos* les llevarán a iniciarse —o a resistirse a la iniciación— del mundo adulto, que ya ven como una inminente fase de su vida. Como indica Soledad Puértolas, muchos de estos personajes son inadaptados y tienen sobre la existencia una visión artística; intuyen y anhelan algo más de lo que la vida parece ofrecerles. <sup>13</sup>

Miguel Delibes:  
El príncipe destronado



destinolibro  
203

La curiosidad infantil

—¡El demonio! —chilló Juan de pronto—. ¿No viste saltar al demonio, Quico?

—No —dijo Quico decepcionado.

Los tres niños miraban el fuego como hipnotizados. Las pupilas de Quico estaban empañadas por una sombra de terror. Dijo la Vítora compadecida:

—No era el demonio; era humo. Quico vaciló.

—¿No era el Moro? —dijo.

—¿A qué ton el Moro?

—Como es negro.

La Vítora cargó la paleta de carbón y la arrojó sobre las llamas, que empezaron a palidecer y a desparramarse y, poco a poco, con el rojo resplandor, decreció la expectación de los niños. La Vítora concluyó de cargar la caldera y cerró el portillo. Dijo Quico a Juan:

—¿Tiene alas el demonio, Juan?

—Claro.

—¿Y vuela muy deprisa, muy deprisa?

—Claro.

—Y si soy malo, ¿viene el demonio volando y me lleva al infierno?

—Claro.

—¿Y el demonio tiene cuernos?

—Sí.

—¿Y mocha?

Juan levantó los hombros, sorprendido.

—Eso no sé —confesó.

La Vítora manipulaba en la cocina el fogón y había sobre un hornillo una cazuela de aluminio que humeaba y ella colocó, sobre el hornillo grande, otra cazuela, y en éstas llamaron a la puerta. La Vítora ladeó ligeramente la cabeza.

—Abre, Quico —dijo—. Es Domi.

Juan se avalanzó a la puerta. Voceó Quico:

—¡Me ha dicho a mí!

Añadió la Vítora.

—Dila «buenos días, Domi».

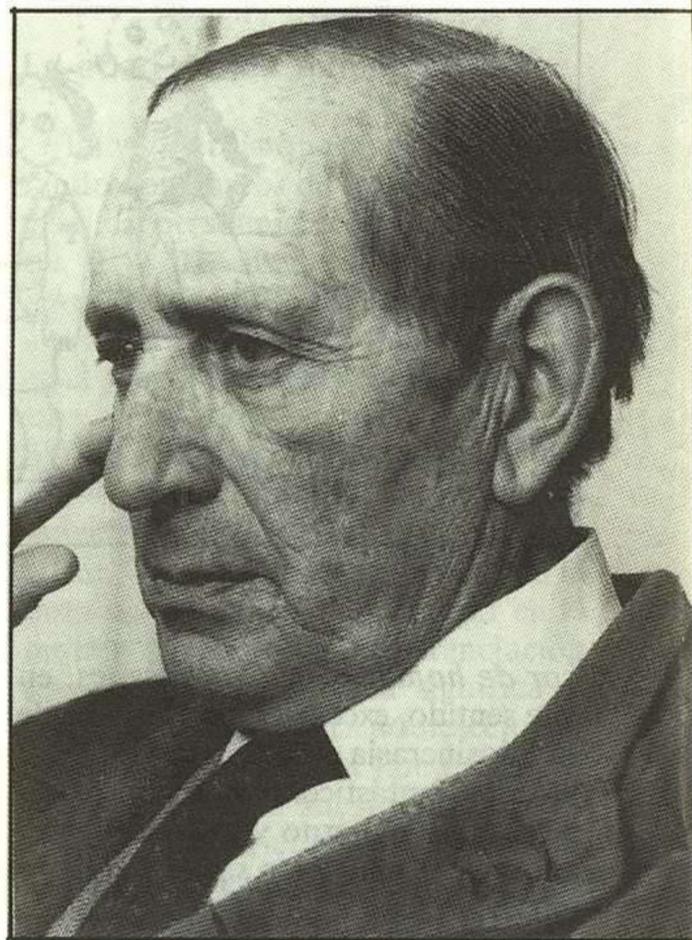
Miguel Delibes: *El príncipe destronado*, Barcelona: Destino, 1973.



Tipos de niños

Niños estáticos

En los relatos *estáticos* con personaje infantil, pese a su variedad, existe un denominador común: realizar un retrato, dar una pincelada sobre un hecho particular y concreto en la vida de un niño. Casi nada sabemos del antes y el después; en muchos casos nos limitamos a ver las horas en la vida de un niño.



Miguel Delibes.

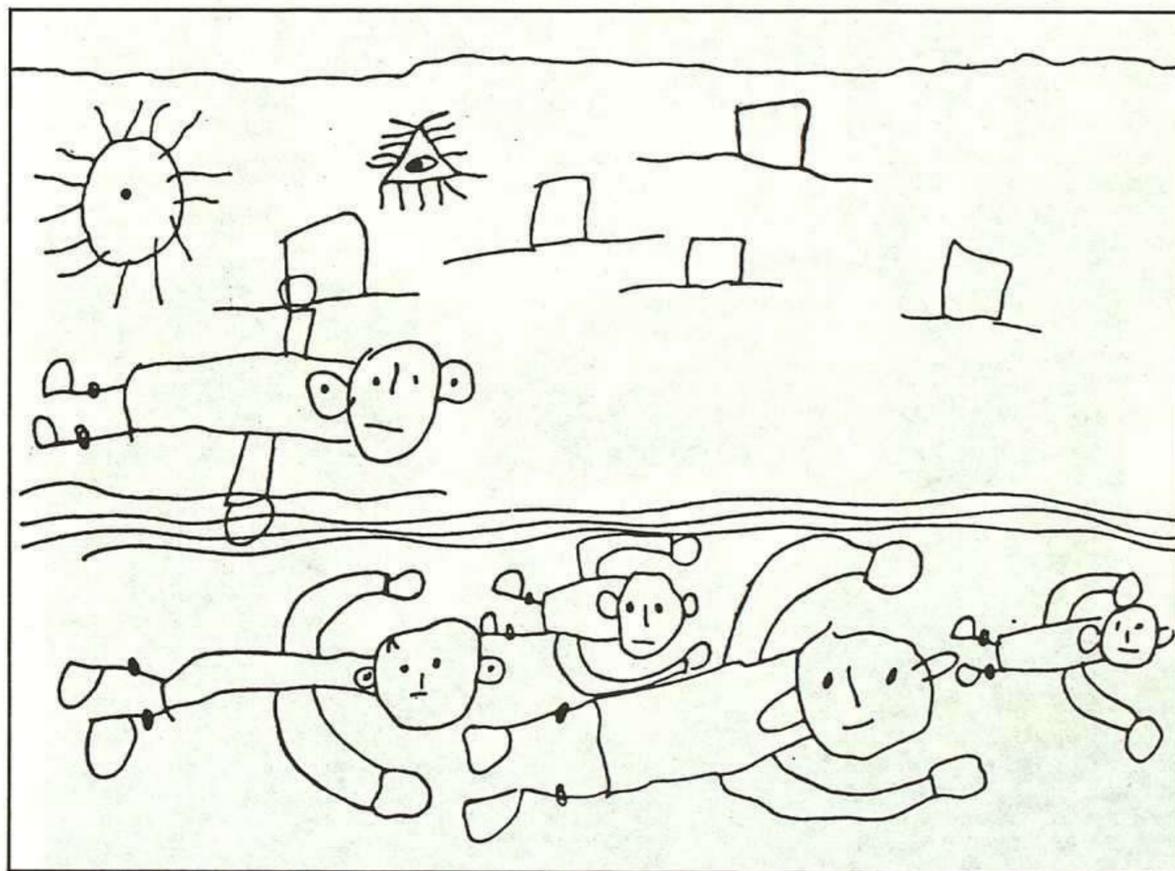
Éste sería el caso de la novela *El príncipe destronado*, de M. Delibes. Presenta la jornada completa —casi con unidad de lugar, de tiempo y acción— de un niño de 5 años. A través de su lenguaje y sus conversaciones, sus ocurrencias y sus pequeñas anécdotas, van desfilando ante nuestros ojos todos los miembros de la familia, además del servicio —la *Vito*—

y podemos ir construyendo un marco que trasciende las meras referencias infantiles. Siguiendo a Quico vemos un retrato de una determinada clase media y sus valores.

Un ejemplo en un relato de extensión media lo constituye el espléndido *La parada (La trampa)*,<sup>14</sup> de J. Ruyra. En esta narración asistimos a la aventura de un grupo de niños que, en una de las primeras madrugadas de otoño, deciden realizar una salida a poner trampas para pájaros. La aventura, a lo largo de la noche y las primeras horas del alba, pone de manifiesto el pequeño universo del grupo: el chico débil y enfermizo, el atrevido

muy pocos años, vive aterrada por la figura de su padre, al que sólo ve como un personaje temible. Una noche que padre e hija han de quedarse solos, la pequeña tiene pesadillas y despierta asustada, llamando a su madre. Cuando aparece su padre y, por primera vez, la trata con ternura, ella descubre que su progenitor es un personaje tierno y grande, como un gran oso de peluche.

Totalmente opuesta es la protagonista de «Fausto» de A.M<sup>a</sup> Matute, que, en una jornada de pedir limosna junto a su decrepito abuelo, ve afilarse aún más su desgracia y su propio carácter. Los relatos estáticos nos



Dibujos de Adolfo Delibes Castro a los 4 años.

y de instintos poco escrupulosos, el miedo y el gozo... Otras veces el relato se dilata algo más en el tiempo y el aspecto más interesante es el contraste de la personalidad del niño frente a algún avatar de la vida. Es la tónica que podemos encontrar, por ejemplo, en algunos cuentos de K. Mansfield. En su relato «La niña», nuestra protagonista, una criatura de

dan pie a hablar de otro tema que, si bien no aparece exclusivamente en este tipo de narraciones, constituyen un apartado especial sobre el que nos hemos de detener. Nos referimos a un tipo de estatismo que no se define por el fragmento de vida elegido por el autor, sino por una clara opción vital realizada por su protagonista. Se trata de los personajes que no revisten

# Günter Grass

## El tambor de hojalata



BRUNNEN, BERLÍN, ALFAGARA

### El deseo de permanecer en la infancia

«Vidriò, vidrio, vidrio roto»

Si hace un momento describía una foto que muestra a Óscar de cuerpo entero, con tambor y palillos, ya anunciaba al propio tiempo las decisiones cuya adopción vino a culminar durante la escena de la fotografía, en presencia de la compañía reunida con motivo de mi cumpleaños en torno al pastel con las tres velas, ahora que el álbum calla cerrado a mi lado, he de dejar hablar a aquellas cosas que, si bien no explican la perennidad de mis tres años, sucedieron de todos modos, y fueron provocadas por mí.

Desde el principio lo vi con toda claridad: los adultos no te van a comprender y si no te ven crecer de un modo perceptible te llamarán retrasado; te llevarán, a ti y a su dinero, a cien médicos, para buscar, si no consiguen tu curación, por lo menos la explicación de tu enfermedad. Por consiguiente, con objeto de limitar las consultas a una medida soportable, había de proporcionar yo mismo, aun antes de

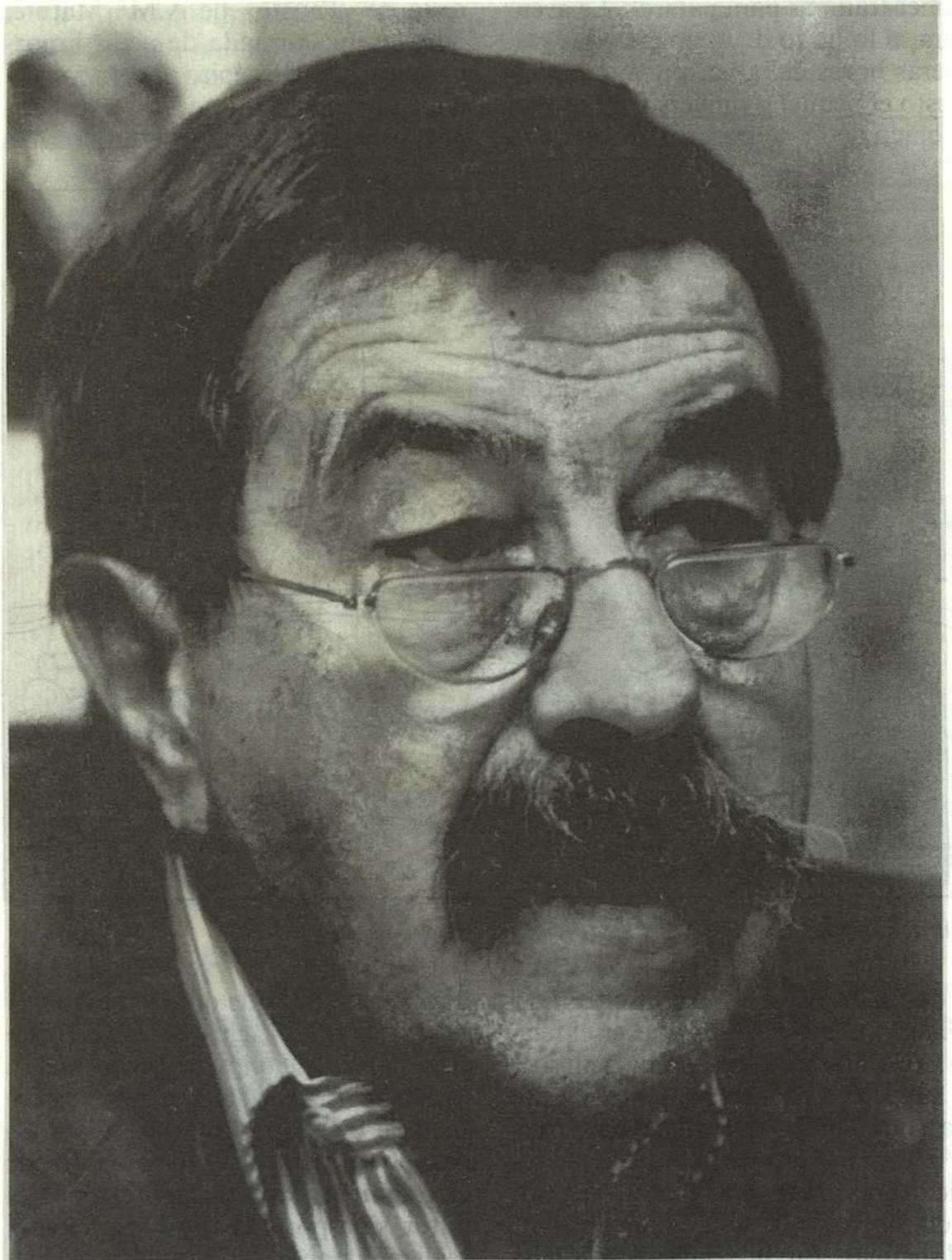
que el médico diera su explicación, el motivo más plausible de mi falta de crecimiento.

Estamos en un domingo resplandeciente de sol del mes de septiembre, en la fecha de mi tercer aniversario. Atmósfera delicada y transparente de fines de verano: hasta las risotadas de Greta Scheffler suenan como en sordina. Mamá pulsa al piano los acentos del *Barón Gitano*; Jan está detrás de ella y del taburete, le toca ligeramente la espalda y hace como que sigue las notas. Matzerath ya está preparando la cena en la cocina. Mi abuela Ana se ha ido con Eduvigis Bronski y Alejandro Scheffler a la tienda del verdulero Greff, enfrente, porque éste tiene siempre una historia que contar, historias de exploradores en que siempre se exaltan el valor y la lealtad. Además, un reloj vertical que no omitía ninguno de los cuartos de hora de aquella fina tarde de septiembre. Y comoquiera que, al igual que todos estaban sumamente ocupados, y que se había establecido una especie de línea que, desde la Hungría del Barón Gitano, pasaba junto a los exploradores de Greff en los Vosgos y frente a la cocina de Matzerath, en la que unas cantarelas cachubas se estaban friendo en la sartén con los huevos revueltos y carne de panza, y conducía a lo largo del corredor hasta la tienda, la seguí, tocando suavemente el tambor. Y heme ya aquí en la tienda y detrás del mostrador: lejos quedaban ya el piano, las cantarelas y los Vosgos, y observé que la trampa de la bodega estaba abierta; probablemente Matzerath, que había ido a buscar una lata de ensalada de frutas para los postres, se había olvidado de cerrarla.

Necesité de todos modos un buen minuto para comprender lo que la trampa de la bodega exigía

evolución, porque su objetivo es, precisamente, no tenerla. Los protagonistas de estos textos se refugian en la infancia, o en la adolescencia y en una particular visión del estatismo infantil. El común denominador es el rechazo al mundo adulto y la reivindicación de la inocencia infantil. En este sentido es interesante contrastar *El tambor de hojalata*, de G. Grass, con toda una serie de obras que estarían

representadas o sintetizadas por *El principito*, de A. Saint-Exupéry. En el libro de G. Grass, como ya hemos apuntado antes, y puede leerse en el texto seleccionado, Óscar decide estancarse a los 3 años. Pero sólo en cuanto a su aspecto exterior: sus aspectos psicológicos y físicos son ya de un adulto. Óscar no reivindica la inocencia, que, por otro lado, no ha poseído nunca: reivindica la singulari-



Günter Grass.

dad de su tamaño reducido, y las inmensas posibilidades de movimiento y acción que ello le va a permitir para sus fines. Bien distinto es el caso de *El principito*. El enigmático niño con el que topa el no menos enigmático aviador vive en perpetuo asombro ante el mundo de los mayores; un asombro que se convierte en pleno desagrado. Como señala Lolo Rico, la obra de Saint-Exupéry significa la máxima perversión de la infancia; el deseo de permanecer siempre en ella. El principito abandona su planeta, pero no para buscar aventuras y madurar, sino para observar, asustarse y, finalmente, morir antes de dejar su idílico estado.<sup>15</sup> Esta actitud *peterpanesca*, como se

suele denominar a la actitud del niño que no desea crecer o al adulto que se resiste a asumir su propia madurez, no es ajena tampoco a lo que Marthe



Antoine de Saint-Exupéry.



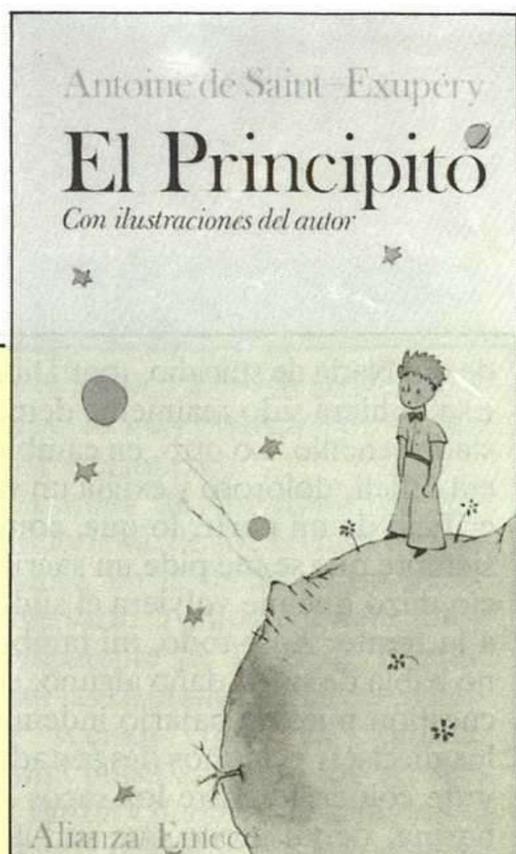
Fotograma de la película *El tambor de hojalata* (1979) de V. Schlöndorff, basada en la novela de G. Grass.

de mí. Nada de suicidio, ¡por Dios! Eso hubiera sido realmente demasiado sencillo. Lo otro, en cambio, era difícil, doloroso y exigía un sacrificio de mi parte, lo que, como siempre que se me pide un sacrificio, hizo que me volviera el sudor a la frente. Ante todo, mi tambor no había de sufrir daño alguno; era cuestión pues de bajarlo indemne los dieciséis peldaños desgastados y de colocarlo entre los sacos de harina, de tal modo que su buen estado no ofreciera sospechas. Y luego otra vez arriba hasta el octavo peldaño; no, uno menos, o quizá bastaría desde el quinto. Pero no, desde ahí no parecía conciliarse la seguridad y un daño verosímil. Así que arriba otra vez, hasta el décimo peldaño, demasiado alto, para precipitarme finalmente desde el noveno, de cabeza sobre el piso de cemento de nuestra bodega, arrastrando en mi caída un estante de botellas llenas de jarabe de frambuesa.

.....

Así pues —y los médicos lo han confirmado una y otra vez—, con una sola caída, no del todo inofensiva, sin duda, pero bien dosificada por mi parte, no sólo había proporcionado a los adultos la razón de mi falta de crecimiento, sino que, a título de propina y sin hábermelo propuesto en realidad, había convertido al bueno e inofensivo de Matzerath en un Matzerath culpable. Él era, en efecto, el que había dejado la trampa abierta, y a él le echó mamá toda la culpa; cargo que le repitió después inexorablemente, si bien no con frecuencia, y que él hubo de soportar por muchos años.

Günter Grass: *El tambor de hojalata* (trad. Carlos Gerhard), Barcelona: Bruguera/Alfaguara, 1979.

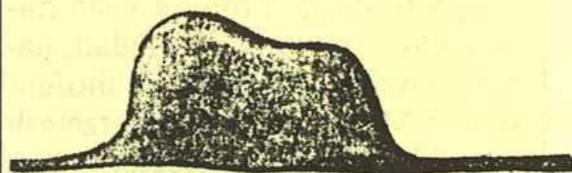


## Los mayores no entienden nada

Cuando yo tenía seis años vi una vez una lámina magnífica en un libro sobre el Bosque Virgen que se llamaba «Historias Vividas». Representaba una serpiente boa que se tragaba una fiera. He aquí la copia del dibujo.

El libro decía: «Las serpientes boas tragan sus presas enteras, sin masticarlas. Luego no pueden moverse y duermen durante los seis meses de la digestión».

Reflexioné mucho entonces sobre las aventuras de la selva y, a mi vez, logré trazar con un lápiz de color mi primer dibujo. Mi dibujo número 1. Era así:

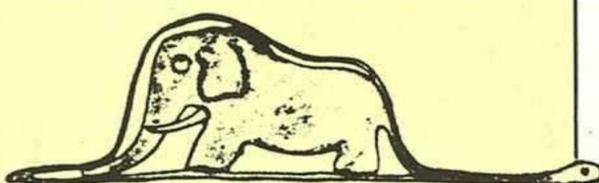


Mostré mi obra maestra a las personas mayores y les pregunté si mi dibujo les asustaba.

Me contestaron: «¿Por qué habrá de asustarnos un sombrero?».

Mi dibujo no representaba un sombrero. Representaba una serpiente boa que digería un elefante. Dibujé entonces el interior de la serpiente boa a fin de que las

personas mayores pudiesen comprender. Siempre necesitan explicaciones. Mi dibujo número 2 era así:



Las personas mayores me aconsejaron que dejara a un lado los dibujos de serpientes boas abiertas o cerradas y que me interesara un poco más en la geografía, la historia, el cálculo y la gramática. Así fue como, a la edad de seis años, abandoné una magnífica carrera de pintor. Estaba desalentado por el fracaso de mi dibujo número 1 y de mi dibujo número 2. Las personas mayores nunca comprenden nada por sí solas y es cansador para los niños tener que darles siempre y siempre explicaciones. Debí, pues, elegir otro oficio y aprendí a pilotar aviones. Volé un poco por todo el mundo. Es cierto que la geografía me sirvió de mucho. Al primer golpe de vista estaba en condiciones de distinguir China de Arizona. Es muy útil si uno llega a extraviarse durante la noche.

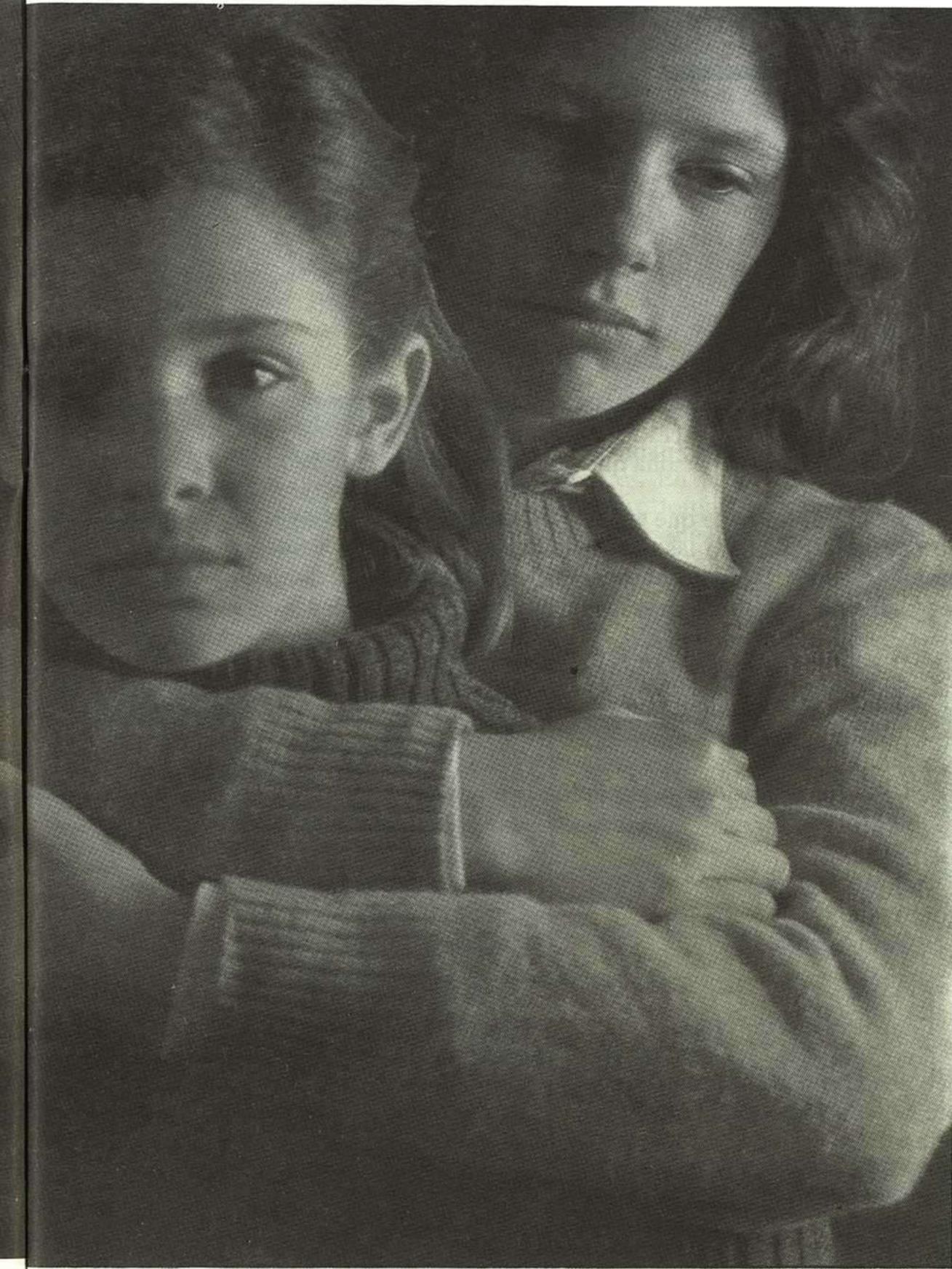
Tuve, así, en el curso de mi vida, muchísimas vinculaciones con muchísima gente seria. Viví mucho con personas mayores. Las he visto muy de cerca. No he mejorado excesivamente mi opinión. Cuando encontré alguna que me pareció un poco lúcida, hice la experiencia de mi dibujo número 1, que siempre he conservado. Quería saber si era verdaderamente comprensiva, pero siempre me respondía: «Es un sombrero». Entonces no le hablaba ni de serpientes boas, ni de bosques vírgenes, ni de estrellas. Me colocaba a su alcance. Le

Fotograma de El Sur, dirigida por Víctor Erice

Robert denomina *el relato del niño expósito*. Se refiere Robert, basándose en el análisis psicoanalítico, al personaje que se opone a su propia evolución para quedarse en la infancia para siempre, transmutándose a un mundo de fantasía, idealizado e indiferenciado.

## Niños dinámicos

Sin embargo, y como ya hemos apuntado antes, en la literatura con protagonista infantil aparece con mucha mayor frecuencia el personaje que experimenta una evolución, que está viviendo un proceso de cambio de un estado a otro. El niño debe dejar su infancia y entrar en el mundo adulto. En palabras de M. Robert, frente a la



1983, basada en un relato de A. García Morales.

novela del *niño expósito* está la *fábula del bastardo*, quien debe abandonar su estado y se ve impelido a buscar y conseguir algo; luchar y construir su propio lugar en el mundo.<sup>16</sup>

En este proceso intervienen una serie de factores esenciales: la toma de conciencia del niño/adolescente del fin de una etapa; la búsqueda de los nuevos puntos de referencia y los ritos de iniciación a esa nueva etapa. Nos hallamos ante unos relatos que tienen puntos de contacto muy evidentes con modelos novelísticos de gran complejidad. En primer lugar, con el *bildungsroman*, la novela de formación. Este tipo de novelas, cuyo ejemplo más claro sería *Wilhelm Meister*, de Goethe, se desarrolla,

como es sabido, desde los siglos XVIII y XIX, y presenta la evolución de un niño o, más frecuentemente, de un joven en contacto con el mundo adulto en el que, irremisiblemente, va a entrar o está ya entrando. La construcción de nuevos valores, el descubrimiento de nuevos puntos de referencia y la búsqueda de su nuevo ideal de vida son los ejes entre los que gira todo el relato.

Pero el *bildungsroman* mantiene también, como han señalado R. Bourneuf y R. Ouellet, estrechas relaciones con la cuentística tradicional, en la que asistimos a la conquista de la madurez —triunfo sobre la adversidad, reconocimiento social, cambio de estado— del protagonista, siempre narrado a través de un proceso sim-

hablaba de bridge, de golf, de política y de corbatas. Y la persona mayor se quedaba muy satisfecha de haber conocido a un hombre tan razonable.

Antoine de Saint-Exupéry: *El principito* (trad. Bonifacio del Carril), Madrid: Alianza/Emecé, 1992.

### Los pequeños no entienden a los mayores

El planeta siguiente estaba habitado por un bebedor. Esta visita fue muy breve, pero sumió al principito en una gran melancolía.

—¿Qué haces aquí? —preguntó al bebedor, a quien encontró instalado, en silencio, ante una colección de botellas vacías y una colección de botellas llenas.

—Bebo —respondió el bebedor, con aire lúgubre.

—¿Por qué bebes? —preguntó el principito.

—Para olvidar —respondió el bebedor.

—¿Para olvidar qué? —inquirió el principito, que ya le compadecía.

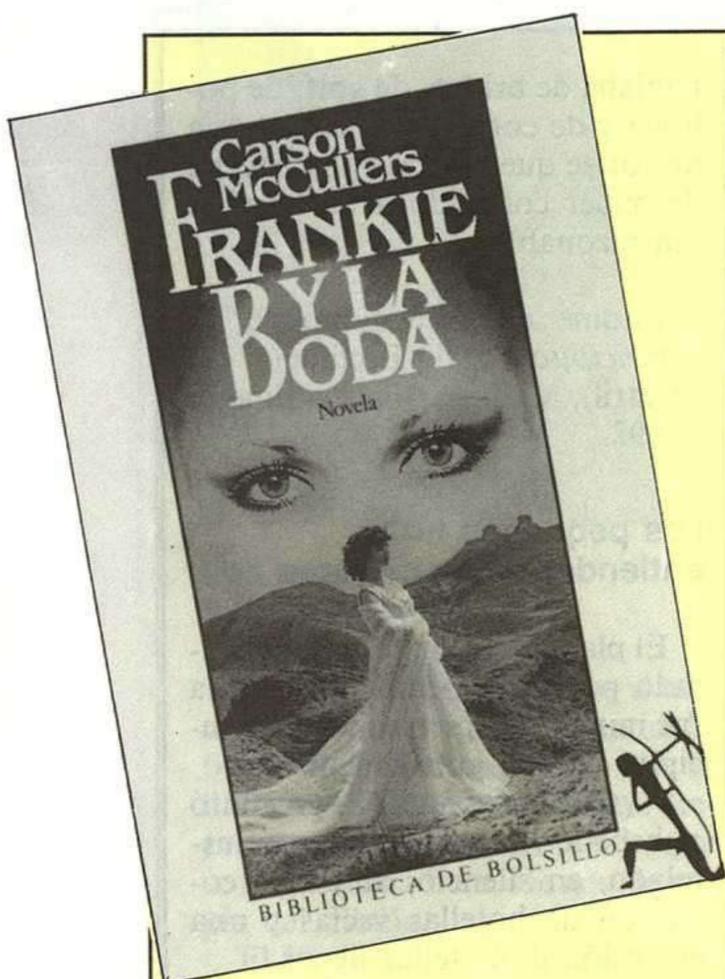
—Para olvidar que tengo vergüenza —confesó el bebedor bajando la cabeza.

—¿Vergüenza de qué? —indagó el principito, que deseaba socorrerle.

—¡Vergüenza de beber! —terminó el bebedor, que se encerró definitivamente en el silencio.

Y el principito se alejó, perplejo. Las personas mayores son decididamente muy pero muy extrañas, se decía a sí mismo durante el viaje.

Antoine de Saint-Exupéry: *El principito* (trad. Bonifacio del Carril), Madrid: Alianza/Emecé, 1992.



**La angustia de crecer**

—Creo que es una curiosa coincidencia que Jarvis haya ido a Alaska y que precisamente la novia que ha escogido para casarse sea de un lugar llamado Winter Hill —«Winter Hill», repetía lentamente, con los ojos cerrados, y este nombre se mezclaba con sus sueños de Alaska y nieve fría—. Me gustaría que mañana fuera domingo en vez de viernes. Me gustaría haberme marchado del pueblo.

—Ya llegará el domingo —dijo Berenice.

—Lo dudo —contestó Frankie—. Hace tanto tiempo que estoy dispuesta a marcharme de aquí. Quisiera no tener que volver después de la boda. Quisiera irme para siempre. Quisiera tener cien dólares para quedarme por ahí y no volver a ver nunca más este pueblo.

—Me parece que quieres mu-

chas cosas —dijo Berenice.

—Quisiera ser otra persona que no fuera yo.

Así, la tarde antes de que aquello ocurriera fue como las demás tardes de agosto. Frankie había estado vagando por la cocina, y luego, al anochecer, salió al jardín. El emparrado de detrás de la casa se veía violeta y oscuro en el crepúsculo. Frankie caminaba despacio. John Henry West estaba sentado debajo del emparrado de agosto en una silla de mimbre, con las piernas cruzadas y las manos en los bolsillos.

—¿Qué estás haciendo? —le preguntó ella.

—Estoy pensando.

—¿En qué?

Él no contestó.

Frankie estaba tan crecida, aquel verano, que ya no podía andar por debajo del emparrado como siempre había hecho antes. Otras criaturas de doce años seguramente podrían todavía pasear por allí debajo y hacer teatro y divertirse. Incluso señoras mayores que fueran bajitas podrían pasar bajo las ramas; pero Frankie ya era demasiado alta; aquel año tenía que quedarse dando vueltas y mirar desde fuera como los mayores. Se quedó contemplando con mirada absorta las oscuras ramas entrelazadas; olía a semillas aplastadas y a polvo. De pie junto a la parra, con el anochecer encima, Frankie tuvo miedo. No sabía por qué, pero estaba asustada.

Carson McCullers: *Frankie y la boda* (trad. María Campuzano), Barcelona: Seix Barral, 1988.

bólico y fantástico, como apuntaron Bettelheim, Propp y otros.<sup>17</sup>

Por otro lado, el *bildungsroman* también se vincula a lo que se ha denominado la novela de *búsqueda*. Es decir, a aquellos relatos en los que los protagonistas están embarcados en la persecución de algo: sea la consecución de un ideal religioso, amoroso, detectivesco, psicológico o familiar. Lo que equivale a afirmar que toda novela es, en realidad, novela de búsqueda, como ha señalado Northrop Fryre.<sup>18</sup>

En la novelística contemporánea, la iniciación a través del acto heroico, tal como la concibe la novela de iniciación tradicional, es muy poco frecuente. No en vano estamos hablando de personajes antiheroicos. Pero a partir de los materiales examinados, podemos establecer la existencia de varias vías iniciáticas.

El camino más frecuente de encuentro con la vida suele ser el des-





Doris Lessing.

cubrimiento, accidental o racional, de la realidad que rodea a nuestros personajes. En primer lugar, desmitificando o tomando conciencia de las mentiras que han acolchado el mundo de la infancia. Tenemos aquí un ejemplo esencial en *La isla de Arturo*, de E. Morante. En esta espléndida novela, el protagonista vive en un curioso mundo, en el que su atrabiliario padre desempeña un papel importantísimo: el padre, ausente casi todo el tiempo, parece vivir una vida aventurera, llena de hechos fabulosos y ambientes exóticos. El protagonista tarda mucho en comprobar que aquel mundo sólo existe en su imaginación, y que su padre es un personaje más bien mezquino. Sin llegar a la desmitificación, Adriana, la protagonista de *El Sur*, de A. García Morales, conoce, en un momento determinado, un gran secreto de su padre: su historia de amor con la actriz Irene Ríos, de la que ella no sabía nada.



Fotograma de la película *The Member of the Wedding* (1952) la versión de Fred Zinnemann de la novela de Carson McCullers, Frankie y la boda.



### Adiós a la infancia

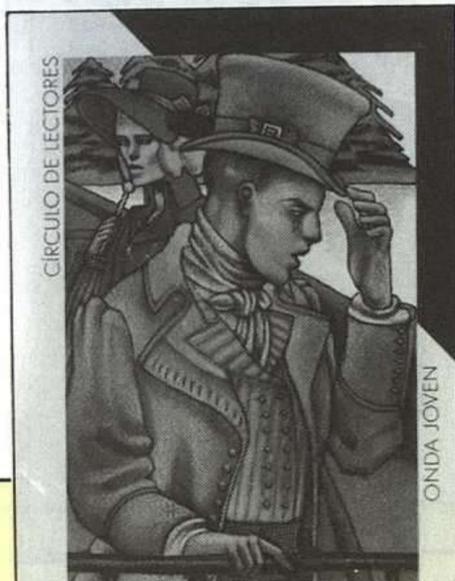
Mientras, Martha estaba dedicada a una minuciosa despedida de su adolescencia. Volvió al alto hormiguero junto al que se había arrodillado durante su «fase religiosa» para rezar fervorosamente; paseó entre la maleza espesa hasta las rocas de cuarzo de las que brotaba una fuente clara, fría y burbujeante, y junto a la que había permanecido pensando en la corriente que debía llegar al mar, cientos de millas más abajo; cruzó por el poblado nativo en el que había jugado con los niños negros desobedeciendo las órdenes de su madre... e hizo una última visita al gran árbol. Fue inútil: al parecer su infancia se había despedido de ella y ya nada le conmovía.

Al día siguiente fue a la ciudad con el señor McFarline, que intentó impresionarla por el hecho de que acababa de ser elegido miembro del parlamento por una de las circunscripciones de la ciudad. Pero sus esfuerzos no encontraron en ella más que una felicitación indiferente. Fue a ver al señor Cohen, tío, le dieron el trabajo, y antes de que anocheciese ya había encontrado habitación. Sus padres esperaban que volviese a casa, pero ella les mandó recado para que le enviaran sus libros y vestidos. «No os preocupéis, todo va bien.»

Finalmente, se había cerrado una puerta; detrás quedaba la granja, y la chica creada por ella. Ya no tenía nada que ver. Había terminado. Podía olvidarlo.

Era una nueva persona, que comenzaba una vida extraordinaria, magnífica, y en definitiva, *nueva*.

Doris Lessing: *Martha Quest* (trad. Francesc Parcerisas), Barcelona: Seix Barral, 1973.



ALAIN  
FOURNIER  
**EL GRAN  
MEAULNES**

### El deseo de ser adulto

La comida había terminado. Todo el mundo se levantó.

En los corredores se organizaron rondas y farándulas. Una música, en alguna parte, tocaba un paso de minueto... Meaulnes, con la cabeza medio cubierta con el cuello de su abrigo, como dentro de un embudo, se sentía otro personaje. También él, arrastrado por la alegría, se puso a perseguir al gran pierrot por los corredores de la mansión, como si fueran los bastidores de un teatro donde la pantomima se hubiera extendido desde la escena por todas partes. [...] A veces abría una puerta y se encontraba en una habitación donde se entretenían con una linterna mágica. Los niños aplaudían haciendo mucho ruido... A veces, en un rincón del salón donde se bailaba, se ponía a conversar con un dandy y se documentaba deprisa sobre los trajes que llevarían los próximos días...

Al fin, un poco angustiado por todo ese placer que se le presentaba y temiendo a cada instante que se abriera el abrigo y dejara ver su blusón de colegial, se fue a refugiarse durante un momento en la parte más oscura y más tranquila del caserón. No se oía más que el sonido apagado de un piano.

Entró en una habitación silenciosa, que era un comedor iluminado por una lámpara que colgaba. Ahí también había fiesta, pero fiesta para los niños.



HÉLÈNE BAMBERGER.

Foto de Marguerite Duras adolescente en el período que la autora reconstruye en *El amante*.

La posterior muerte del padre da a Adriana el empujón definitivo hacia un mundo adulto que pasa por el reconocimiento del pasado de su padre.

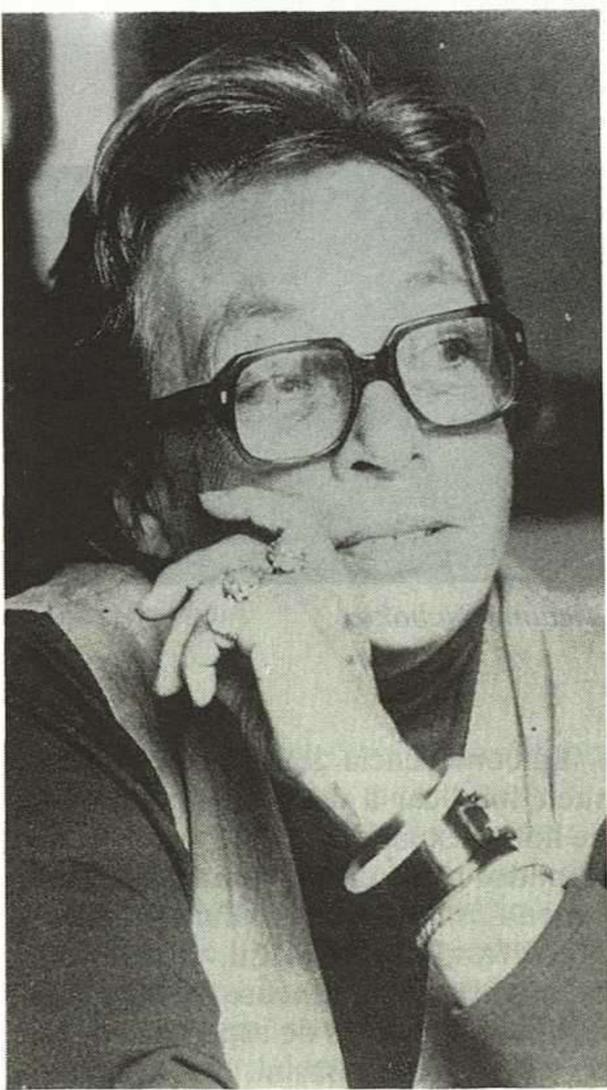
Otras veces, las mentiras adquieren un carácter más velado, más general: el adolescente adquiere una nueva visión del mundo que le obliga a analizar su propio medio con otros ojos. Todo parece haber cambiado, o todo parece estar irremediamente igual, pero lo cierto es que el chico o la chica ya no se siente a gusto en él y quiere demostrarlo. Éste sería el caso de *Frankie y la boda*, de C. McCullers, o de *Martha Quest*, de D. Lessing. En ambos casos, una muchacha entre 12 y 15 años empieza a analizar críticamente su entorno, y comienza a com-

prender que ya no existe lugar para ella allí. La tarea consiste en saber cuál es ese lugar al que pertenecen.

Otro de los factores fundamentales en la iniciación de la adolescencia es el descubrimiento del sexo, bien sea como mera constatación del impulso hacia el otro, bien sea como iniciación sexual. A veces, este descubrimiento llega de forma rotunda, como en *El amante*, de M. Duras; otras veces como una

*El a*

Cartel anunciador Jacques Annaud,



Marguerite Duras.



lenta afirmación, como sería en el caso de *Detrás de la puerta*, de G. Bassani. Sin embargo, el tema de la sexualidad en niños y adultos merece tratamiento aparte.

Efectivamente, la sexualidad es un tema bastante tabú en la literatura infantil. Pensemos por ejemplo en la castidad de un personaje tan popular como Tintín. Tan sólo en la narrativa realista de los años 80 empieza a aparecer con fuerza y evidencia. Sin embargo, el personaje infantil, y sobre todo adolescente, de novelas de adultos aparece, en muchos casos, muy sexuado. Los juegos con otros niños, la convivencia en escuelas y colegios, suelen presentar diferentes facetas del descubrimiento de la sexualidad y de la pérdida de la inocencia. Pero a menudo, y precisamente por su inocencia —real o aparente—, el cuerpo y el espíritu adolescente provocan la fuerte atracción del adulto. Normalmente un personaje más que maduro pierde el norte al descubrir a uno de estos adolescentes deseables. Los chicos y chicas se saben admirados y deseados, y a su vez, admiran y desean. Véase si no la espléndida descripción de Nabokov en *Lolita* sobre lo que él denomina las «nínfulas»; recordemos que el nombre de esta novela ha pasado a designar, precisamente, a estas nínfulas. También es interesante el absoluto deslumbramiento que tiene en *La muerte en Venecia*, de T. Mann, Aschenbach ante la belleza de Tadzio.

Pero otras veces el niño o adolescente deja de ser simplemente el objeto y decide participar activamente en el descubrimiento del sexo. Así sucede con Agostino, de la novela homónima de A. Moravia, quien descubre muy tempranamente los múltiples caminos del sexo. Especial interés tiene el descubrimiento de su madre como mujer, que reproducimos en texto.

Muchas veces, y básicamente en protagonistas masculinos, la iniciación sexual viene dada a través del contacto con una prostituta; los en-

Una de las puertas de este comedor estaba abierta de par en par. En la habitación de al lado se oía tocar el piano. Meaulnes miró con curiosidad. Era una especie de pequeño saloncito; una mujer, o una muchacha joven, con un amplio abrigo marrón echado sobre los hombros, vuelta de espaldas, tocaba con gran dulzura aires de rondallas y de cancioncillas. En el diván de al lado, seis o siete niños y niñas, bien colocados, como en una estampa, buenos, como suelen ser los niños cuando se hace tarde, escuchaban...

Después de esa fiesta donde todo era encantador, pero febril y loco, donde él mismo había perseguido al pierrot de aquella manera alucinada, Meaulnes se encontraba inmerso en el bienestar más plácido del mundo.

Sin hacer ruido, mientras que la joven continuaba tocando, fue a sentarse en el comedor y, abriendo uno de los grandes libros rojos esparcidos por la mesa, se puso a leer distraídamente.

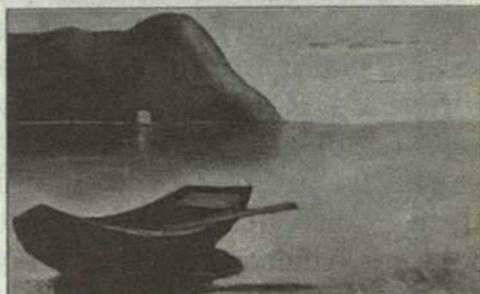
Casi en seguida, uno de los pequeños que estaban por el suelo, se le acercó, se agarró a su brazo y trepó hasta sus rodillas para mirar al mismo tiempo que él; otro hizo lo mismo por el otro lado. Entonces fue como un sueño de otros tiempos. Durante un buen rato se pudo imaginar que estaba en su propia casa, casado, un anochecer, y que el ser desconocido y encantador que tocaba el piano cerca de él, era su mujer.

Alain Fournier: *El gran Meaulnes* (trad. J.M<sup>a</sup> Valverde y M<sup>a</sup> Campuzano), Madrid: Círculo de Lectores, 1989.

de la película *El amante* (1992) de Jean-Benoît Escoffier, basada en la novela de M. Duras.

## Ana María Matute: Primera memoria

Premio Nadal 1959



destinolibro  
7

### Los chicos se están haciendo mayores

La abuela dijo:

—Sabes, Emilia, con estos muchachos hay que ser algo indulgentes. No han conocido buenos tiempos: esa ruina, la guerra... ¡Yo, a la edad de Matia, ya tenía cuatro o cinco pretendientes! Pero ellos viven tiempos tan desquiciados... ¡Todo se está volviendo raro a nuestro alrededor! Creo que necesitarán rápidamente el colegio y así será.

—Madre —la voz de tía Emilia parecía lejana—, Matia no es una niña como las otras... Acuérdate, madre: María Teresa empezó así. Antonia dice que gritaba por las noches...

—Estos niños beben —dijo la abuela—. Estoy segura de que beben. Hay alguien que les proporciona alcohol y cigarrillos: eso es todo. Están en una edad difícil, y éstos son malos tiempos. Antonia, acércame las píldoras.

Borja y yo nos miramos a los ojos. Él estaba muy serio, y por primera vez pensé que ya no era ningún niño. (No era un hombre, no. Pero ya no era un niño.)

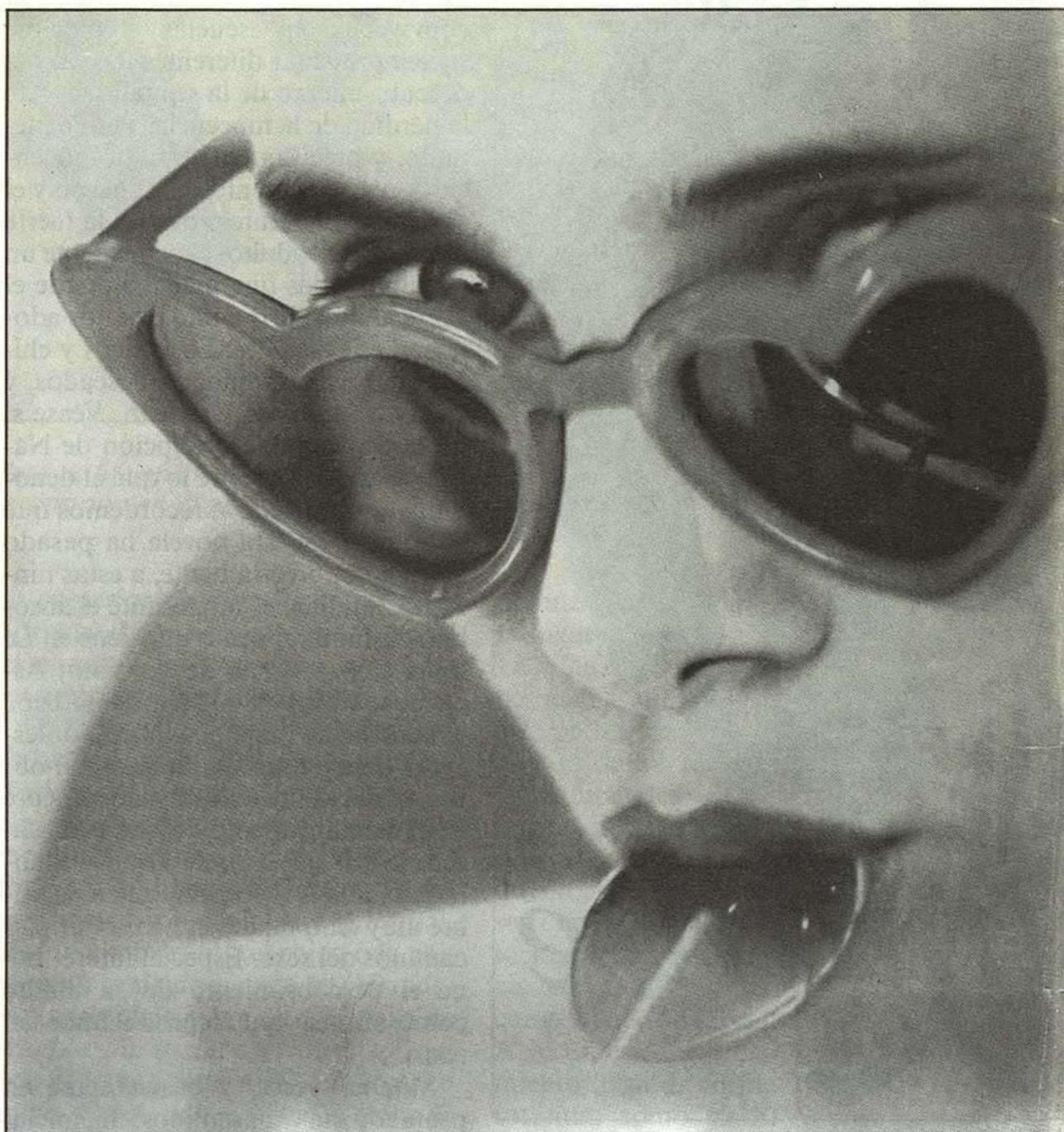
Ana María Matute: *Primera memoria*, Barcelona: Destino, 1973.



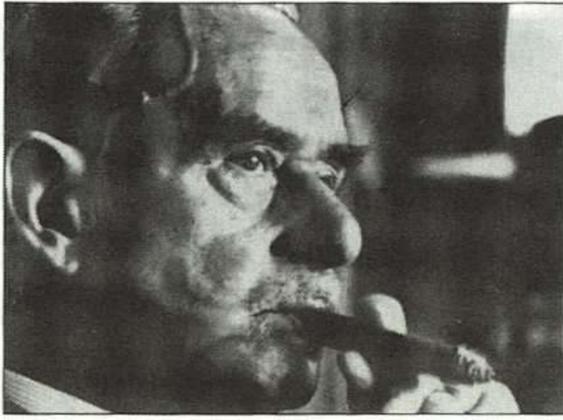
Vladimir Nabokov.

cuentros nunca son demasiado fáciles: recordemos los encuentros de Törless (*Las tribulaciones del estudiante Törless*, de R. Musil) con la prostituta Bozena o los de los muchachos de *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, con Pies Dorados. Incluso, en algunos casos, el adolescente en cuestión se dirige hacia la prostituta con un cálculo erróneo de su arrojo y decisión: sería el caso de Holden Caulfield, cuyo encuentro con la prostituta supone una de las más vivas páginas de *El guardián entre el centeno*.

La convivencia de los adolescentes suele implicar a veces connotaciones de homosexualidad, sobre todo en internados masculinos, como podemos ver en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de R. Musil, donde las mantiene especialmente algunos colegiales con chicos de aspecto delicado y bello, como Basini, la víctima de las torturas insinuadas en un pasaje particularmente expresivo de la novela. En este tipo de relaciones se suele producir, además, una correlación de fuerzas entre dos personas aparentemente fuerte y débil, protector/verdu-



Fotograma de *Lolita* (1962) dirigida por Stanley Kubrick y basada en la novela de V. Nabokov.



Thomas Mann.

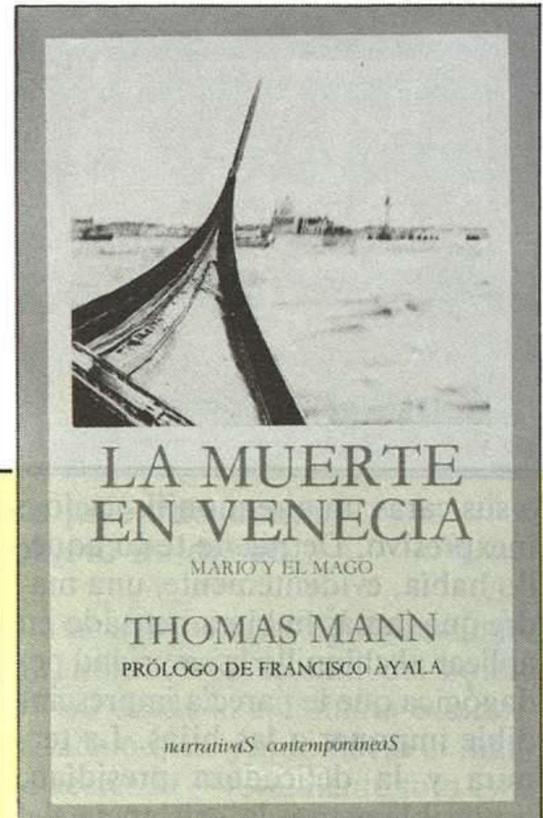
go y protegido/víctima y, en último término, personajes *masculino* y *femenino*. A partir de la narración de historias de este tipo, el autor nos explica, en una excelente descripción, cómo Törless empieza a imaginar relaciones entre hombres, de modo aún poco claro, sin los matices de interdependencia mencionados; que, no obstante, sí quedan claros en las historias narradas.

Las pruebas iniciáticas tienen su paralelismo en los ritos y juegos necesarios para ingresar en una sociedad determinada. No se trata, a todas lu-

ces, de un acceso a la madurez, sino de una burda caricatura de los pasos que el héroe da para demostrar su acceso a un estado superior. Estas *pruebas iniciáticas* revisten carácter ritual, y están envueltas en una especie de ceremonial, que introducirá al neófito. En contraste con un auténtico proceso de maduración, en el que la vida y la propia personalidad del adolescente le irá deparando distintas pruebas, las falsas iniciaciones consisten en la creación de un orden especial que requiere la entrada a una sociedad concreta. Es fácil ver esa cuestión



Escena de Muerte en Venecia dirigida por L. Visconti en 1971, versión de la obra de Thomas Mann del mismo nombre.



### La belleza de la juventud deslumbra al adulto

Era un grupo de jóvenes y adolescentes reunidos en torno a una mesita de mimbre, bajo la vigilancia de una institutriz o dama de compañía: tres muchachas de al parecer entre quince y diecisiete años, y un efebo de cabellos largos y unos catorce años. Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizada cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble; y a más de esa purísima perfección en sus formas, poseía un encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas. Lo que además llamaba la atención era el contraste —a todas luces fundamental— entre los criterios pedagógicos que parecían regir la forma de vestirse y, en general, la conducta de los hermanos. La indumentaria de las tres muchachas —la mayor de las cuales ya podía pasar por adulta— era púdica y austera hasta extremos caricaturescos. Una especie de uniforme conventual color pizarra, de talla mediana, sobrio y deliberadamente mal cortado, con un cuello blanco como único ornamento, reprimía y limitaba toda la gracia de sus figuras. La cabellera, lisa y totalmente pegada a la cabeza, daba

a sus caras un aire monjil, vacío e inexpresivo. Detrás de todo aquello había, evidentemente, una madre que jamás hubiera pensado en aplicar al chiquillo la severidad pedagógica que le parecía imprescindible imponer a las hijas. La ternura y la delicadeza presidían, ostensiblemente, la existencia del muchacho. Se habían guardado bien de acercar las tijeras a su espléndida cabellera que, como la del «Efebo sacándose una espina», se le ensortijaba en la frente, sobre las orejas y, más abajo aún, en la nuca. El traje de marinero inglés, cuyas holgadas mangas se estrechaban hacia abajo hasta ceñir las finas muñecas de sus manos infantiles, aunque alargadas, confería a la tierna figura, con sus trencillas, lazos y bordados de realce, cierto halo de riqueza y de mimo. Sentado de medio perfil con respecto a su observador, tenía un pie delante del otro —calzaba zapatos de charol negro—, y había apoyado un codo en el brazo del sillón de mimbre y la mejilla en la mano cerrada, en actitud de indolente elegancia y sin el menor rastro de esa rigidez casi sumisa a la que parecían habituadas sus hermanas. ¿Estaría enfermo? Pues la tez de su rostro presentaba una blancura marfileña en contraste con el marco dorado oscuro de sus rizos. ¿O era simplemente un niño muy mimado, producto de un amor exclusivista y caprichoso? Aschenbach se inclinaba por esto último. Pues casi todas las naturalezas artísticas poseen una innata tendencia, sensual y alevosa a la vez, a consagrar la injusticia creadora de belleza y a solidarizarse respetuosamente con las preferencias de la esfera aristocrática.

Thomas Mann: *La muerte en Venecia* (trad. J. del Solar), Barcelona: Edhasa, 1971.

en novelas que retratan ambientes paramilitares. Así, en el *bautizo* a los novatos en *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, vemos todas las vejaciones por las que los veteranos hacen pasar a los alumnos nuevos, y que constituyen uno de los momentos más escalofriantes de la novela.

A veces hay una resistencia a iniciarse, a formar parte de la tribu. Un deseo de permanecer en la infancia que finalmente es vencido y el personaje crece. Este último factor es muy frecuente en la novelística del siglo XX. Esta resistencia simboliza el rechazo a un mundo en crisis; el adolescente es tomado como imagen, como posibilidad de rebelión frente a los valores establecidos de los adultos. Pero, al contrario de los deseos *peterpanescos* de permanecer para siempre en la infancia, algunos relatos nos ofrecen muestras en que el protagonista rechaza el mundo de los mayores porque él se considera ya una persona lo suficientemente madura para

juzgarlo. No quiere formar parte del mundo tal como es; pero él ya no es un niño, parece decir el protagonista de *El guardián en el centeno*, de J.D. Salinger, o los personajes de *Primera memoria*, de A.M<sup>a</sup> Matute.

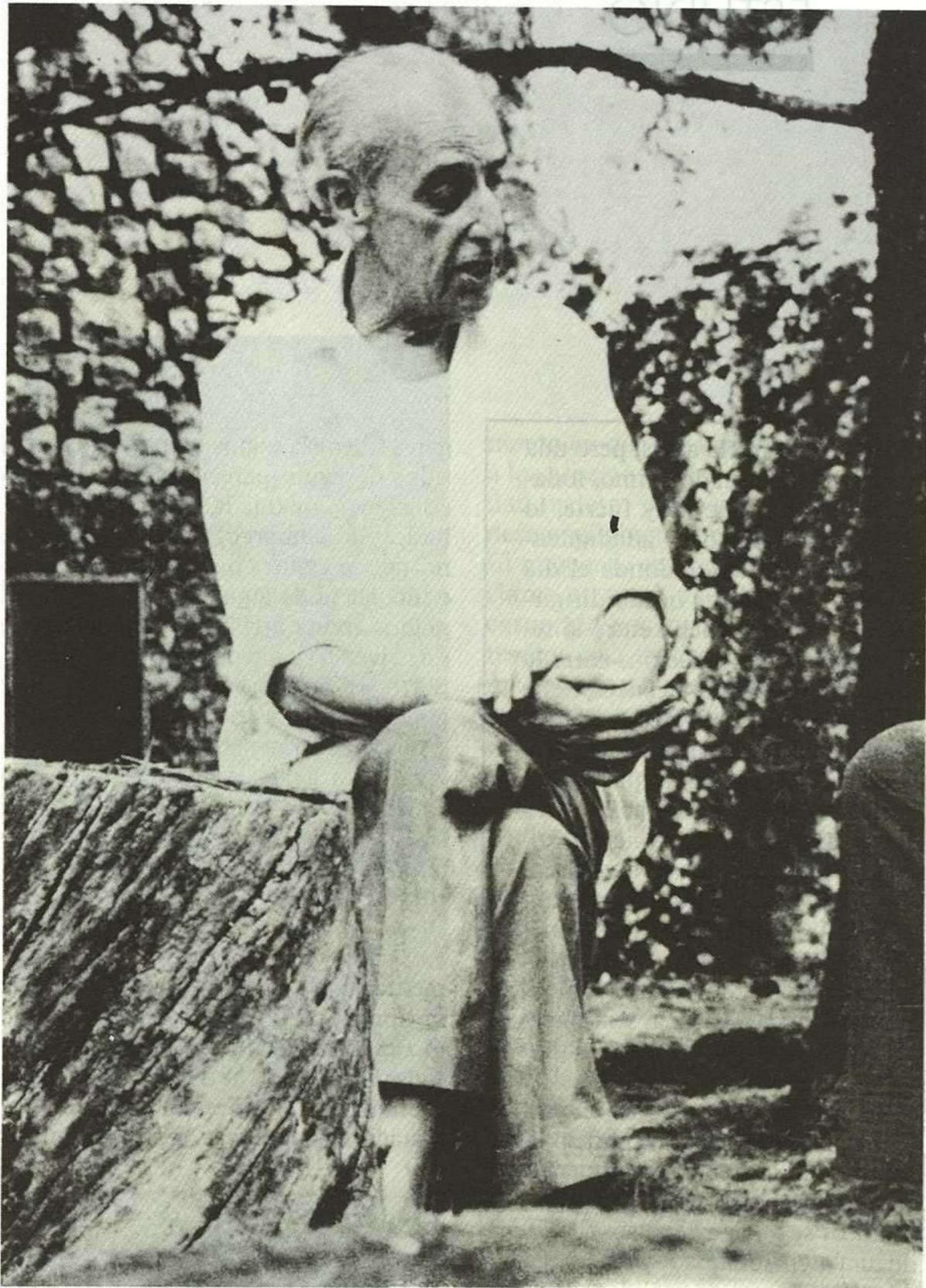
Un caso terrible lo propone A. Moravia en *La desobediencia*: el protagonista, siguiendo las vagas angustias de una inmediata entrada en la adolescencia, ve la necesidad de poner a prueba hasta los límites su capacidad de rebeldía, de desobediencia. Así pues, se niega a relacionarse con el entorno a través de la comida, la escuela, los padres, intentando alcanzar casi la nada, al estilo de algunos personajes de Kafka.

### Niños felices: el paraíso perdido

No parece haber muchos niños felices en la narrativa de personaje infantil. Parece como si los autores hubieran hecho suya la máxima de Tolstoi al inicio de *Ana Karenina* re-



Ana M<sup>a</sup> Matute.



Llorenç Villalonga.

ferida a la incapacidad de los seres felices para dar lugar a alguna historia peculiar. El *niño literario* no es, básicamente, feliz, y cuando lo es, o mejor dicho, lo fue, suele recordarlo desde un presente desgraciado en que esos días dorados brillan por su lejanía y por su ausencia. Si el relato se narra simultáneamente, siempre, o muy frecuentemente, hay un deje de tristeza o de intuición de la finitud de lo que se está viviendo.

Hay, por supuesto, algunos retratos de felicidad inconmensurable: el descubrimiento gozoso de un entorno, los amigos, las primeras experiencias. En este sentido es interesantísimo *Les fures (Los hurones)* de Ll. Villalonga, lleno de evocaciones felices sobre su infancia un tanto asalvajada en un pueblo de Mallorca. Pueblo que, como reconoce el narrador, está total-

mente idealizado por el entusiasmo irrepetible de estos primeros años. Lo mismo sucede al inicio de *La parada*, de J. Ruyra: el protagonista no puede evitar dar muestras de su entusiasmo cuando recuerda aquellas épocas felices y despreocupadas.

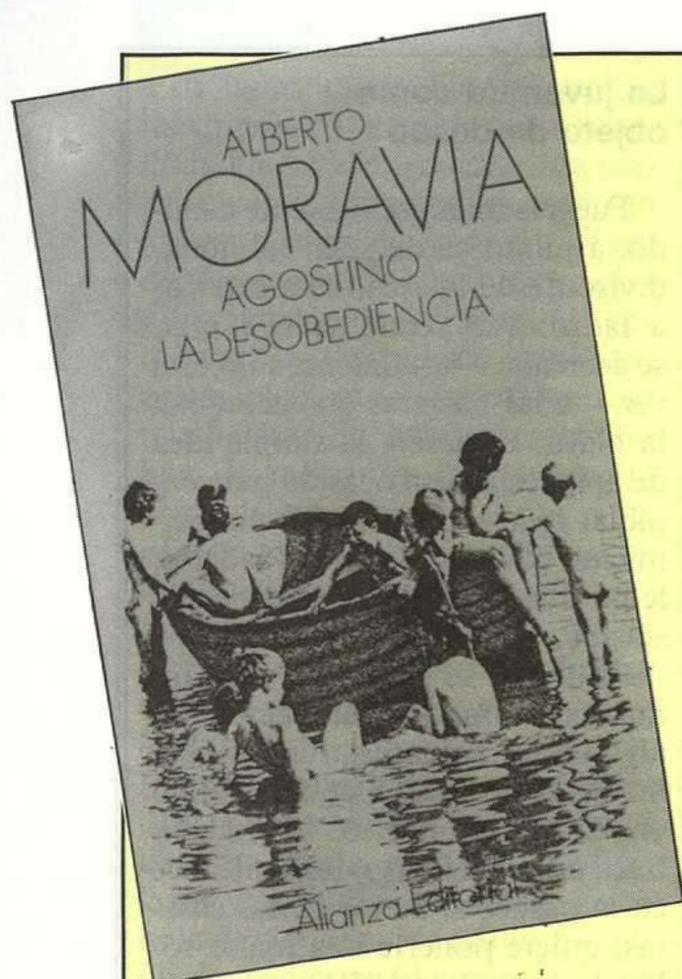
En el paraíso perdido, la inocencia, el amor y la despreocupación por las incertidumbres del mañana parecen ser las virtudes esenciales. Examinemos algún caso en que la inocencia lleva al protagonista a la felicidad inmediata. En «Cómo fue secuestrada Pearl Button», un precioso cuento de K. Mansfield, se nos narra el secuestro de una niña, que ella vive como la mayor de las fiestas; es más, en ningún momento se da cuenta de que lo que se ha llevado a cabo con ella es un rapto. La niña vive regocijada toda la aventura, y sólo al final, cuando lle-

### La juventud como objeto de deseo

Fue a la mañana siguiente cuando, a punto ya de salir del hotel, divisó desde la escalinata exterior a Tadzio que, yendo hacia el mar, se acercaba —totalmente solo esta vez— a las barreras que acotaban la playa. El deseo, la simple idea de aprovechar esa ocasión para entablar fácil y alegremente conocimiento con aquel que, sin saberlo, le producía tanta emoción y entusiasmo, para dirigirle la palabra y disfrutar de su respuesta y su mirada, se le impuso entonces como algo perfectamente natural. El bello Tadzio avanzaba despacio, no era difícil alcanzarlo. Y Aschenbach aprieta el paso, le da alcance en la pasarela, detrás de las casetas, quiere ponerle una mano sobre la cabeza, en el hombro... y una palabra cualquiera, una frase amable, en francés, aletean en sus labios; pero siente que su corazón, quizá también por haber caminado tan de prisa, le golpea el pecho como un martillo; que él mismo, casi sin aliento, sólo podría hablar con voz trémula y oprimida; vacila, intenta dominarse, de pronto teme haberle seguido los pasos demasiado tiempo, teme que el muchacho se dé cuenta, teme su mirada interrogadora cuando vuelva la cara; toma un impulso final, se detiene, renuncia y, con la cabeza gacha, pasa de largo.

Thomas Mann: *La muerte en Venecia* (trad. J. del Solar), Barcelona: Edhasa, 1971.





**La madre es una mujer**

Ante los ojos pasmados de Agostino, aquel cuerpo grande y espléndido parecía vacilar y palpar en la penumbra del cuarto, y, como si la desnudez actuara como levadura, ora ensancharse desmesuradamente, absorbiendo en la rotundidad herida y dilatada de los muslos tanto las piernas como el torso y la cabeza, ora, en cambio, agigantarse y ahusarse, estirándose hacia lo alto, tocando con un extremo el pavimento y con otro el techo. Pero en el espejo, en una sombra misteriosa de pintura ennegrecida, el rostro pálido y lejano parecía mirarlo con ojos hechiceros y la boca sonreírle tentadora.

El primer impulso de Agostino, ante tal visión, fue retirarse a toda prisa; pero en seguida este nuevo pensamiento: «Es una mujer», lo detuvo, con los dedos aferrados al pestillo y los ojos muy abiertos. Sentía que su antiguo amor filial se rebelaba contra esta inmovilidad

y tiraba de él hacia atrás; pero una nueva disposición de ánimo, todavía tímida aunque muy fuerte, lo obligaba a clavar despiadadamente los ojos esquivos donde el día anterior no hubiera osado dirigirlos. Así, en esta lucha entre la repugnancia y la atracción, entre la sorpresa y la complacencia, se le aparecieron más firmes y nítidos los detalles de cuadro que contemplaba: el ademán de las piernas, la indolencia de la espalda, el perfil de las axilas; y le parecieron responder plenamente a su nuevo sentimiento, que no necesitaba más que estas nuevas confirmaciones para señorear de pleno su fantasía. Precipitándose, de pronto, desde el respeto y la reverencia al sentimiento contrario, casi le habría gustado que aquellas tonterías se convirtieran ante sus ojos en desvergüenza, aquella desnudez en procacidad, aquella inconsciencia en culpable desnudez. Sus ojos atónitos se hacían curiosos, llenos de una atención que le parecía casi científica y que en realidad debía su falsa objetividad a la crueldad del sentimiento que la guiaba. Entre tanto, mientras la sangre se le subía, zumbando, a la cabeza, se repetía: «Es una mujer... sólo una mujer», y estas palabras le parecían otros tantos latigazos despreciativos e injuriosos sobre aquel dorso y aquellas piernas.

Alberto Moravia: *Agostino. La desobediencia* (trad. Esther Benítez), Madrid: Alianza, 1970.



gan a liberarla «unos hombrecitos vestidos de azul» parece tomar algo de conciencia de que la fiesta se ha acabado. Sin embargo, la misma autora no puede evitar contrastar la alegría e inocencia de algunos niños privilegiados frente a la desgracia de otros que viven a su alrededor. Véase, al respecto, «Casa de muñecas»: este juguete, orgullo y felicidad de la protagonista, supone la desgracia y la vergüenza de sus compañeras de colegio pobres.

**Niños trágicos: infancia y lágrimas**

El niño trágico hace su aparición a mediados del siglo XIX; es una figura típica del Realismo y el Naturalismo, cuando los narradores buscan reflejar en sus obras la sociedad presente y concentran su atención en situaciones patéticas. Es el gran mo-



Giorgio Bassani.



Charles Dickens.

mento en que Dickens vuelve la vista a los aspectos deprimidos de la sociedad inglesa, y al papel que los niños desempeñaban en aquella situación. El momento en que Oliverio Twist reclama un poco más de sopa y es escarnecido por los vigilantes del asilo resume esta tendencia de una forma más efectiva que muchas teorías. En las literaturas peninsulares, todos recordaremos cuentos tristes y trágicos en los que los niños pobres están en manos de un destino trágico: «Adiós, cordera» o «La confesión de Chiripa» de Clarín. También Narcís Oller, en «El vailet del pa» («El chiquillo del pan»), presenta con unas pinceladas toda la indefensión de un niño que trabaja repartiendo pan y ve perdido su empleo por entretenerse a jugar con una pequeña cliente, indiferente a su desgracia.

Este tipo de tragedia, que puede sobrevenir por condiciones económico-



G. CRUIKSHANK'S, LAS AVENTURAS DE OLIVER TWIST, BARCELONA: CARROGGIO, 1974.



### La crueldad física

Basini sonreía. Graciosa-mente, dulcemente. Se salió del marco de luz manteniendo esa sonrisa rígida, como la de un cuadro.

Törless, sentado en su viga, sintió que le temblaban los músculos de los ojos.

Beineberg se puso a enumerar, medurado, con roncadas palabras, los actos reprobables de Basini. Luego preguntó:

—¿Y no te avergüenzas?

Basini dirigió a Reiting una mirada que parecía decir: «Ha llegado el momento en que debes ayudarme». Y en ese mismo instante, Reiting le dio un puñetazo tal en el rostro que Basini retrocedió tambaleándose, tropezó con una viga y terminó por caer en el suelo. Beineberg y Reiting se lanzaron sobre él.

La linterna se había volcado y su luz se difundía, incomprensible y pesada por el suelo, hasta los pies de Törless...

Por los ruidos y murmullos, Törless se dio cuenta de que habían despojado a Basini de sus ropas y de que ahora lo estaban azotando con algo largo, delgado, elástico, correoso. Evidentemente habían preparado todos los detalles. Törless oía los gemidos y las quejas, lanzadas a media voz, de Basini que, suplicante pedía sin tregua perdón; por último, percibió sólo un suspiro, como un grito reprimido, luego palabrotas de injuria proferidas a media voz, y la cálida, vehemente, respiración entrecortada de Beineberg.

Törless no se había movido de su sitio. Verdad es que al principio había tenido unas ganas bestiales de abalanzarse con ellos, de flagelar también con ellos, pero lo contuvo la sensación de que había llegado demasiado tarde y sería superfluo. Una pesada mano le tenía paralizados los miembros.

Se había quedado mirando al suelo, frente a sí, aparentemente con indiferencia. Ni siquiera aguzaba el oído para seguir los rumores, y ya no sentía que el corazón le palpitaba tan violentamente como antes. Tenía clavados los ojos en la luz que se derramaba a sus pies, como un charco. Veía unas manchas en el suelo y una fea telaraña, pequeñita. El resplandor llegaba hasta las junturas de las vigas y se perdía en una penumbra polvorienta, sucia.

Törless habría podido permanecer en esta actitud una hora entera sin notarlo. No pensaba en nada y sin embargo algo le oprimía en su interior. Y se observaba a sí mismo; pero lo hacía como si en verdad mirara al vacío y se viera a sí mismo sólo como un destello confuso. Y ahora, lentamente, pero cada vez más perceptible, de ese destello confuso salía algo que buscaba imponerse a la clara conciencia.

sociales que se ceban en la indefensión de la infancia, es decir, lo que hemos denominado el modelo dickensiano, tiene nuevo vigor en el siglo XX. Por ejemplo, el realismo comprometido de la generación de los 50 retoma el modelo, con matices diferentes: los niños de A.M<sup>a</sup> Matute, o de J. Goytisolo, casi siempre de capas sociales bajas, en las que la lucha por la vida les convierte en víctimas de una sociedad injusta.

Otro modelo —muchas veces, pero no siempre, en combinación con el anterior— sería el de la tragedia por soledad espiritual, falta de cariño; la tragedia afectiva. Las primeras páginas de *Pequeñeces*, del P. Coloma nos presentan al hijo de la frívola Currita, abandonado por su familia pese a ser un niño ejemplar, que terminará muriendo. También aparece este tema en «El amigo», de A.M<sup>a</sup> Matute: un niño rico, pero solitario y gordinflón



Rosa Chacel.



Escena de *Memorias* de Leticia Valle dirigida por Miguel Ángel Rivas en 1979 y basada en la novela de Rosa Chacel.



Fotograma de *Si te dicen que caí* (1989) de V. Aranda, con guión basado en la novela del mismo título, de Juan Marsé.

tiene como único amigo a un perro, que los pilletes del pueblo intentan secuestrar.

Otra variante la presentaría el infortunio por cumplimiento de un destino trágico. Desde el comienzo del relato, estos niños parecen no poder escapar a su predestinación, y a lo largo del texto se va perfilando la catástrofe. Jaume y Maria de *Mirall trenca*, de M. Rodoreda, mueren a manos de otros niños o de sus propias obsesiones. En *Bajo las ruedas*, de H. Hesse, el protagonista es un niño inteligente y vivo. Sin embargo, será esta misma inteligencia la que lleva el germen de la tragedia: se le exige un esfuerzo intelectual de tal envergadura que se sentirá incapaz de llevarlo a cabo. Y presentimos la desgracia ya desde las primeras páginas.

### Niños inquietantes: adultos en miniatura

Tanto el niño trágico como el feliz representan diferentes caras de la mis-

ma moneda. Ambos son seres inocentes, que no desmienten el concepto habitual que se tiene de la infancia. Sin embargo, la narrativa del siglo XX suele poner en cuestión este concepto. La inocencia y la bondad natural infantiles dejan de ser un punto de partida inevitable para caracterizar la infancia, y empiezan a aparecer una serie de niños y adolescentes que representan actitudes más complejas. La infancia se desmitifica y muestra caras ocultas.

En primer lugar, aparecen los niños que nunca se han tenido por tales y que desaprueban en sus mayores las muestras de inconsistencia. O niños que aprovechan el desconcierto que sus pequeñas figuras provocan para crear situaciones que les pueden ser favorables. Sería el caso, ya tantas veces repetido, de *El tambor de hojalata*. Suelen ser niños con personalidad muy marcada, que obedecen a dictados de un carácter que parece haberse forjado antes de nacer ellos y que se ha reforzado en sus pocos años de

vida. El protagonista de *Daddy*, de L. Durand, utiliza su astucia para desconcertar al oficial nazi que le acompaña; una astucia llena de inteligencia. Las niñas protagonistas de *Barrio de maravillas* y *Memorias de Leticia Valle*, de R. Chacel, piensan como mujeres hechas y derechas, con un lenguaje y unos razonamientos bien alejados del candor infantil. Parecen reprochar a los adultos el hecho de no haber crecido lo suficiente.

Es imposible hablar de la falta de inocencia sin la presencia de los niños pícaros. El modelo es evidente, claro está: el Lazarillo de Tormes, antihéroe por excelencia, que ha de usar la astucia para sobrevivir. Estos pícaros suelen presentarse aislados (tenemos precedentes en el siglo XIX en los personajes desharrapados de Clarín, como *Pipá*). Pero lo más frecuente es que los encontremos formando grupos. Niños que, frente a un entorno inhóspito, reaccionan y buscan todo tipo de recursos para salir adelante: se han de buscar la vida. Suelen ser per-

sonajes sin familia, aparentemente con pocos escrúpulos para resolver su situación y salir adelante. Las más de las veces representan una especie de *lumpen* infantil. Los ejemplos serían abundantes y compondrían un retrato bastante complejo, puesto que su brutalidad, aparente o real, da pie a una visión del mundo elemental y desesperanzada. Los personajes de J. Marsé en *Un día volveré* o *Si te dicen que caí*, o los de J. Goytisolo en *Fiestas*, todas ellas ambientadas en Barcelona, constituyen un ejemplo significativo. Las duras condiciones ambientales, las estrategias a las que han de recurrir para su supervivencia, componen un marco específico para este tipo de grupos.

## Los crueles

Sin embargo, no siempre los pillos o pícaros son representantes de una actitud cruel. A título de ejemplo, el cuento «Los chicos» de A.M<sup>a</sup> Matutes presenta a un temible grupo de desharrapados, que tira piedras y se muestra feroz, especialmente para los niños veraneantes. Y, sin embargo, quienes van a actuar con mayor crueldad van a ser, precisamente, estos últimos.

La crueldad reviste a veces forma de sadismo; aparecen niños que disfrutan torturando o sabiendo de las torturas. Así, los niños de *Mirall trencat* o los juegos que, medio en broma medio en serio, organizan los chicos de *Si te dicen que caí*.



Juan Goytisolo.



EL SUR, VÍCTOR ERICE.



Fotograma de *El señor de las moscas*, dirigida en 1990 por Harry Hook y basada en la novela de W. Golding.

Pero en ocasiones la crueldad aparece en forma de un sadismo, a veces muy refinado, y que tiene poco que ver con la brutalidad física: el deseo de herir a una persona. El fragmento seleccionado de «Casa de muñecas», de K. Mansfield muestra cómo, mediante palabras, puede practicarse una fina tortura. «Los niños buenos», de A.M<sup>a</sup> Matute, también nos muestra la campaña de desprestigio, fríamente calculada, que la protagonista lleva a cabo con su abuelo, campaña de la que al final, cuando ya no hay remedio, parece arrepentirse.

#### Los asesinos

Los niños no son, pues, inocentes por definición. Como afirmó A.M<sup>a</sup> Matute en una entrevista: «¿Tú no te has fijado que la mayoría de los adolescentes tiene cara de náufragos? Tienen todos carita de náufragos y un poquito de asesinos. Sí, porque están todos asesinando su imagen más bella, que es la infancia».<sup>19</sup> Pero algo más que la propia infancia asesina la niña Celestina, justamente de A.M<sup>a</sup> Matute, en «Cuaderno para cuentas»: a su padre, con una bola de carne que

contiene vidrios rotos. Sin embargo, Celestina, pese a que sabe lo que hace, no tiene idea muy precisa del alcance de su acción; así sucede también en el asesinato del pequeño Jaume, ahogado por Ramon y Maria en un estanque, descrito en *Mirall trencat*, de M. Rodoreda. Quien sí lo sabe es Valentina, la protagonista de la novela homónima de C. Soldevila, que asesina al amante de su madre —que para más inri es su padre auténtico— en defensa de la memoria de quien creyó que era su progenitor, al que estaba extraordinariamente unida.

En este sentido, *El señor de las moscas*, de W. Golding, supone una especie de manifiesto antirrousseauiano. Asistimos a la aparición del asesinato en una situación extrema, casi alegórica. Un grupo de niños se ve obligado a vivir en una isla desierta, pero el entorno natural y salvaje no les vuelve, precisamente, más inocentes ni mejores, sino que desarrolla en ellos la brutalidad que culmina en el crimen.

#### Los siniestros

Sin embargo, puede haber todavía

Por un momento, algo hizo sonreír a Törless, pero luego esa exigencia subió de punto. Le hizo abandonar su asiento y colocarse de rodillas en el suelo. Le hizo sentir la necesidad de apretar su cuerpo contra las tablas, y Törless sintió cómo los ojos se le agrandaban cual si fueran los de un pescado, y sintió como le golpeaba, a través del desnudo cuerpo, el corazón contra la madera.

Lo había sobrecogido una alteración tal que debió aferrarse a las vigas para defenderse del vahído.

Asustado de su indiferencia, aguzó nuevamente el oído, a través de las tinieblas, hacia el lugar en que estaban los otros tres. Había vuelto a reinar el silencio; sólo Basini se quejaba en voz baja, para sí, en tanto que buscaba a tientas sus ropas.

La voz quejosa de Basini suscitó en Törless un sentimiento grato. Como con patas de araña, le recorrió las espaldas un estremecimiento, arriba y abajo. Luego se le concentró entre los omoplatos y de allí, con finas uñas, le estiró hacia atrás la piel de la cabeza. Con gran sorpresa, Törles comprobó que se encontraba en un estado de extrema excitación sexual. Trató de establecer desde cuándo estaba así y sin recordarlo supo que su estado ya era aquél cuando sintió la singular necesidad de apretarse contra el suelo. Se avergonzó: pero era como si una violenta ola de sangre le hubiera inundado la cabeza.

Robert Musil: *Las tribulaciones del joven Törless* (trad. R. Bixio y F. Formosa), Barcelona: Seix Barral, 1970. © 1957, 1958, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg.

MARIO  
VARGAS  
LLOSA  
La ciudad  
y los perros



BIBLIOTECA DE BOLSILLO

## Pruebas iniciáticas

El Esclavo estaba solo y bajaba las escaleras del comedor hacia el descampado, cuando dos tenazas cogieron sus brazos y una voz murmuró a su oído: «Venga con nosotros, perro». Él sonrió y los siguió dócilmente. A su alrededor, muchos de los compañeros que había conocido esa mañana eran abordados y acarreados también por el campo de hierba hacia las cuadras de cuarto año. Ese día no hubo clases. Los perros estuvieron en manos de los de cuarto desde el almuerzo hasta la comida, unas ocho horas. El Esclavo no recuerda a qué sección fue llevado ni por quién. Pero la cuadra estaba llena de humo y de uniformes y se oían risas y gritos. Apenas cruzó la puerta, la sonrisa en los labios aún, se sintió golpeado en la espalda. Cayó al suelo, giró sobre sí mis-

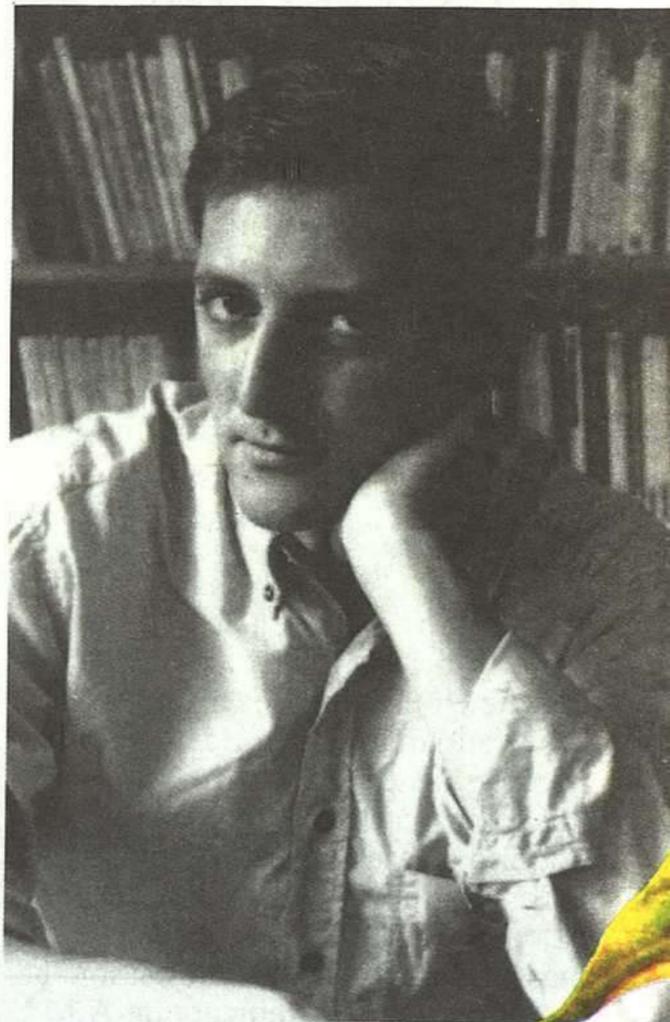
una mayor manifestación de crueldad que el asesinato, puesto que va más allá de la muerte: nos referimos a la que juega con el contacto con los muertos, a la capacidad de invocar y ver a quien ya pasó al más allá. Nos encontramos ante la situación monstruosa de volver a ver en vida a quien ya la abandonó para siempre, y, justamente, esta situación fantástica se lleva a cabo de la mano inocente de dos niños. En *Otra vuelta de tuerca*, de H. James, la narradora, una institutriz al cargo de dos niños, da cuenta de que esos seres aparentemente angelicales están en perpetuo trato con los espectros de los horripilantes sirvientes muertos. La institutriz que ahora les cuida no da crédito a sus sospechas, aunque cede lentamente a la evidencia y no puede comprender cómo, bajo tanta dulzura y candor, se oculta tanta maldad. El lado siniestro de la infancia aparece aquí en toda su oscuridad. Sin embargo, un ambiguo final, propio de la literatura fantástica, nos deja en la incertidumbre de si los niños son, en realidad, totalmente inocentes. El círculo, así, queda totalmente cerrado.

## El universo de los niños literarios

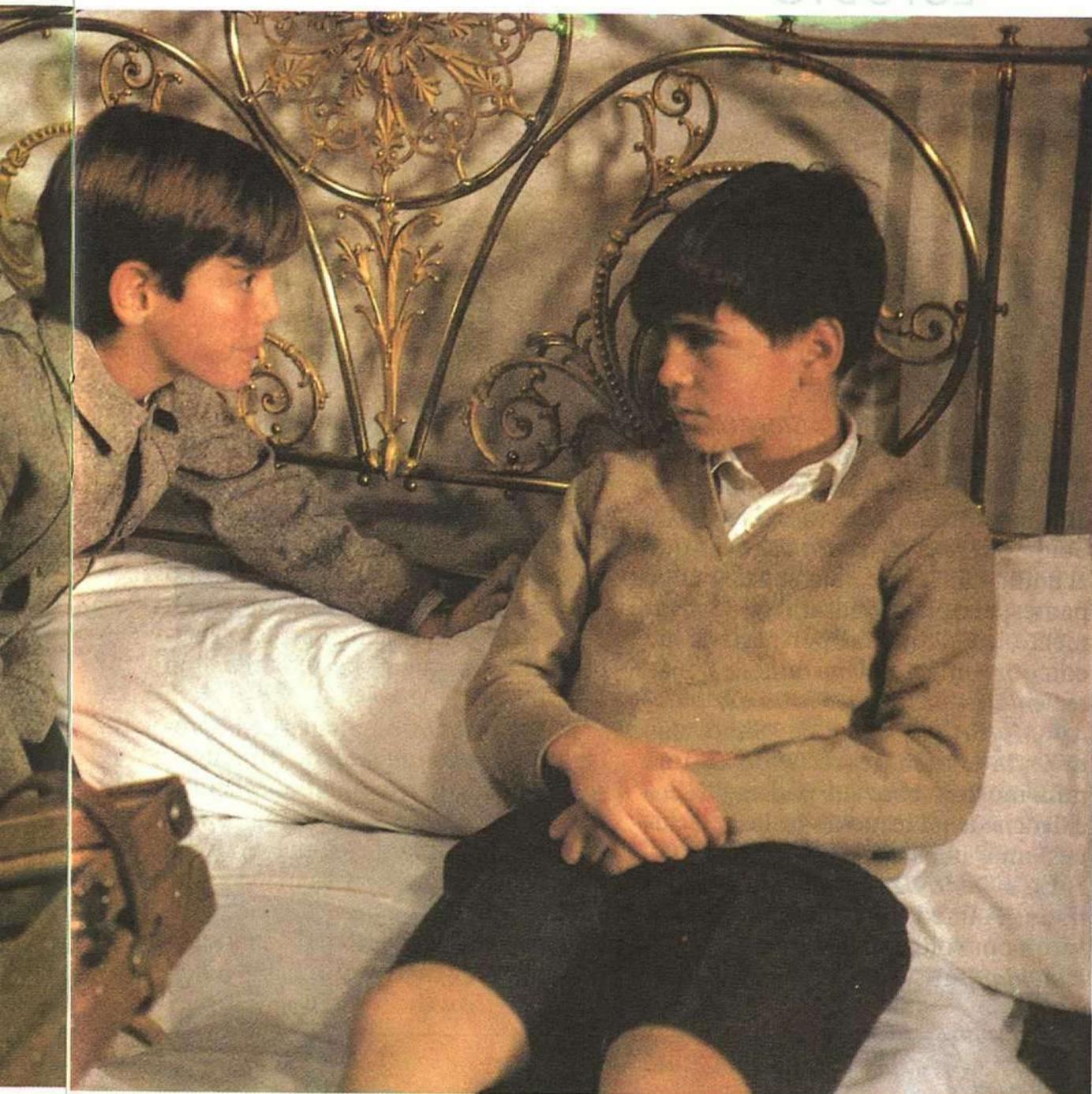
Los deseos de permanencia en la infancia o de llegada a la adolescencia condicionan las relaciones —determinantes en el relato— con otros personajes, adultos o no: entre adolescentes únicamente en *El señor de las moscas*, de W. Golding; sólo con adultos en *El tambor de hojalata* —donde apenas hay figuras infantiles—, de G. Grass; en *La*



Fotograma de *La sombra del ciprés es alargada*



Ignacio Martínez de Pisón.



rgada (1989) de Luis Alcoriza, versión cinematográfica de la novela de Miguel Delibes.



ÁNGEL JOVÉ, LA TERNURA DEL DRAGÓN, BARCELONA: ANAGRAMA, 1985.

ternura del dragón, de I. Martínez de Pisón, el protagonista se relaciona con niños y adultos, pero marca extraordinariamente la diferencia de interés que le suscitan unos y otros. *El gran Meaulnes*, de A. Fournier, y *Si te dicen que caí*, de J. Marsé, muestran el afecto y la confianza con los amigos, frente a una cierta separación del mundo adulto, particularmente en el segundo caso.

### La familia

Precisamente en esta relación con el mundo adulto la familia tiene un papel definitivo. Por regla general, el personaje infantil se relaciona positivamente con algunos miembros, en tanto que reserva para otros un contacto difícil y enigmático. Así vemos la mitificación del padre en *El Sur*, de A. García Morales, y en *La isla de Arturo*, de E. Morante; o su enfrentamiento

mo, quedó tendido boca arriba. Trató de levantarse, pero no pudo: un pie se había instalado sobre su estómago. Diez rostros indiferentes lo contemplaban como a un insecto; le impedían ver el techo. Una voz dijo:

—Para empezar, cante cien veces «soy un perro», con ritmo de corrido mexicano.

No pudo. Estaba maravillado y tenía los ojos fuera de las órbitas. Le ardía la garganta. El pie presionó ligeramente su estómago.

—No quiere —dijo la voz—. El perro no quiere cantar.

Y entonces los rostros abrieron las bocas y escupieron sobre él, no una, sino muchas veces, hasta que tuvo que cerrar los ojos. Al cesar la andanada, la misma voz anónima que giraba que giraba como un torno, repitió:

—Cante cien veces «soy un perro», con ritmo de corrido mexicano.

Esta vez obedeció y su garganta entonó roncamente la frase ordenada con la música de «Allá en el rancho grande»; era difícil; despojada de su letra original, la melodía se transformaba por momentos en chillidos, pero a ellos no parecía importarles; lo escuchaban atentamente.

—Basta —dijo la voz—. Ahora, con ritmo de bolero.

Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral, 1981.



Llucena Villalonga

## Les Fures

Pròleg de L. A. Barba



EDICIONS PROA

### Nostalgia del paraíso perdido

Dios me ha dado la gracia de no ser envidioso, pero si alguna vez sentí en mi infancia, y aún ahora, envidia de alguien, fue de Xim, el herrero. Tenía entonces unos treinta años (habría podido ser mi padre y así le consideraba, en sustitución de aquel padre lejano y displicente que no me había besado nunca) y constituía un magnífico ejemplar masculino, un norte y un hito... Fuerte como casi todos los de su oficio, era un atleta de tipo fino. Nadie lo había visto nunca seriamente enfadado y trabajaba a conciencia para sacarse un jornal ínfimo y morir en la pobreza en la que había nacido. Sin embargo, a pesar de saber, como se vio después, que estaba destinado a una muerte prematura, yo habría querido cambiarme por él. Su recuerdo ha dado un sentido positivo a muchas cosas que, de no haberle conocido, me habrían parecido vacías de sentido.

Tal vez alguien encontrará extraño que en Bearn todo estuviese impregnado de poesía y fuese tan grato como lo pinto, incluido [...] yo mismo, la más malcriada y salvaje de las criaturas. Es natural que no pretenda ser objetivo. El viajero que, después de leer esta narración, quiera conocer mi pueblo natal, no verá nada de lo que he descrito. Le faltará la lejanía de aquellos años a través de los que he ido elaborando las vivencias que se ofrecieron a una mentalidad de niño. Bearn es la imagen del Paraíso Perdido, y sólo cobra valor porque ya no existe.

Podéis imaginar los afanes de un niño que tiene que convertirse en un hombre ante un hombre completo, un hombre con músculos,

## ESTUDIO

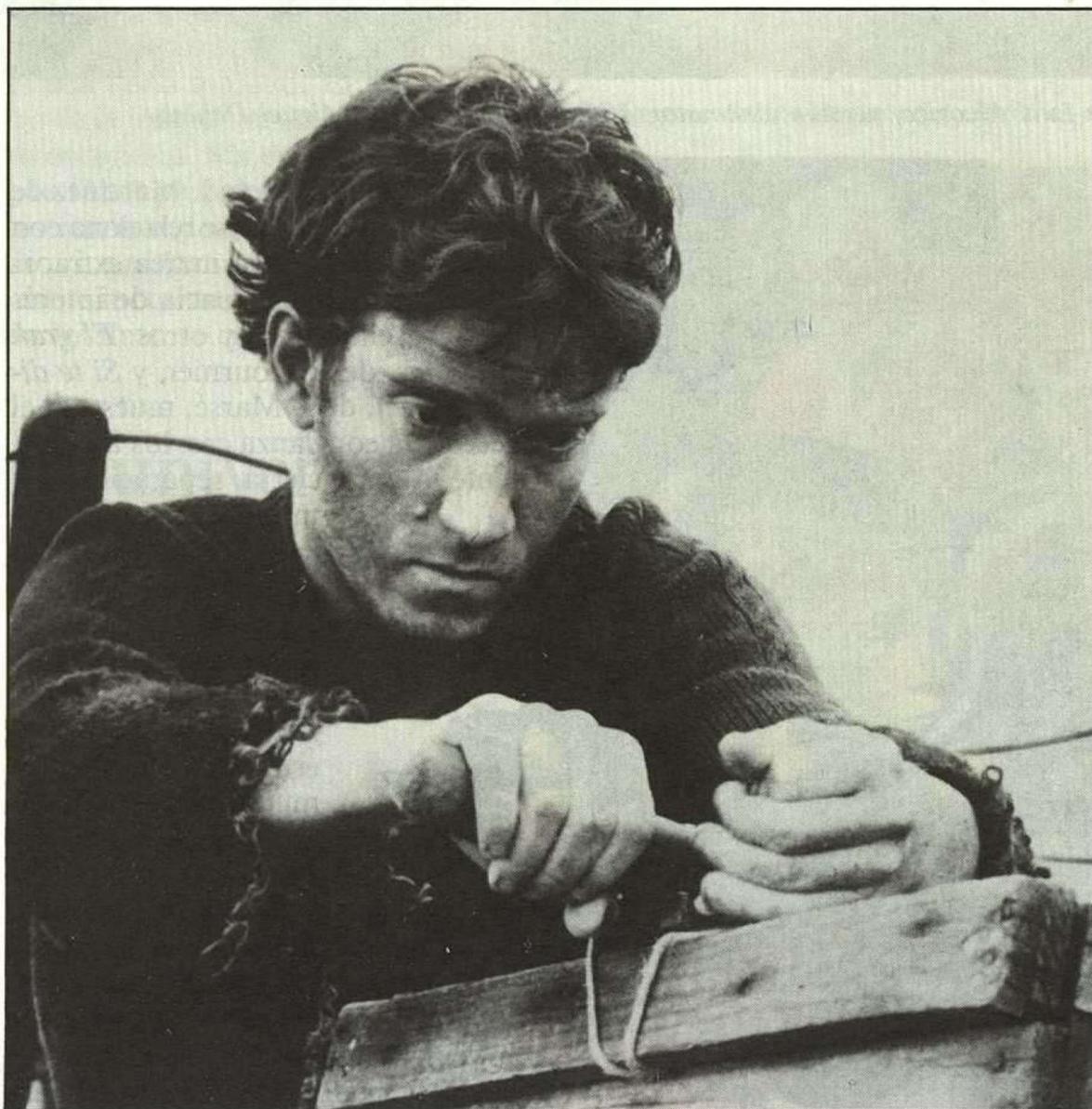
con el hijo en *My Son's Story* (*La historia de mi hijo*),<sup>20</sup> de N. Gordimer. En la narrativa catalana de los años 30, encontramos dos novelas de C. Soldevila, *Eva y Valentina*, en las que el amor filial entre unas niñas y unos padres, adoptivo y natural respectivamente, crea curiosas perspectivas de comportamiento. Una muestra más reciente es *T'estimo, Marta* (*Te quiero, Marta*), donde I.C. Simó nos muestra el peso del recuerdo de una niña muerta sobre sus padres y la incidencia de tal recuerdo en las relaciones entre ellos.

En *El niño de arena*, de T. Ben Jelloun, Ahmed, niña, se convierte en varón por voluntad de su padre: la *circuncidan*, asiste a la escuela coráni-

ca, le vendan los senos para que no crezcan; aún niña, su padre la lleva al baño con él, como se hace usualmente en el mundo árabe con los chicos; le pega si llora, porque, ya se sabe, «los hombres no lloran». Alcanzado su deseo de tener un varón, la relación padre-hijo es excelente desde la perspectiva del primero, hasta la rebelión de Ahmed.

Las relaciones familiares de la protagonista de *El amante*, de M. Duras, son equívocas: hay una complicidad de seres débiles con el hermano menor, un temor ante el mayor y un vínculo ambiguo con la madre.

En *El cercle màgic* (*El círculo mágico*), de J. Puig i Ferrer, Janet, muchachito imaginativo y sensible (*alter-*



Fotograma de *Les noces bàrbares* (1987) de Marion Hänzeli, inspirada en la novela del mismo título de Yann Queffélec.



Tahar ben Jalloun.

ego del narrador en su infancia), conecta fuertemente con el misterioso tío Hipòlit (*alter ego* del autor, adulto), recién llegado de América. A pesar de las críticas constantes de la familia contra el tío, su personalidad y sus historias seducen al sobrino.

*Die Züchtigung* (Castigo corporal),<sup>21</sup> de W.A. Mitgutsch, narra los recuerdos infantiles de la narradora, especialmente la relación con su madre, alternados con la narración, omnisciente, de la dura juventud de la segunda. Ésta tiene un trato cruel con la niña, que, al ser maltratada, experimenta un sentimiento de culpa infundido por la madre: está convencida de ser la causante, por su conducta, de los malos tratos de los que es víctima.

El caso opuesto lo representa el protagonista de *Falses memòries de Salvador Orlan*, de Ll. Villalonga, edípica y platónicamente enamorado de su madre y opuesto al padre (hay, en varias novelas de Villalonga, psiquiatra, una ironía constante sobre los postulados de Freud).

Otro caso de idealización, por



Yann Queffelec.



Nadine Gordimer.

que dobla hierros, que hace que las bestias le obedezcan, que mide más de un metro ochenta de altura y que, siendo todopoderoso, tal como el niño querría ser, no desdén jugar con él, ya que no tiene complejos, y le lanza hacia arriba, le recoge, le lleva en brazos...

Él me enseñó este tipo de juegos que apasionan en la primera edad, porque los músculos y la imaginación, a la vez, los reclaman: andar sobre las manos, piernas arriba; colgarme de los árboles por los pies; mantenerme, venciendo el miedo, que al principio era grande, de pie sobre una bestia al trote, justo delante de mi maestro, que la conducía con las piernas y mantenía los brazos abiertos, atento a una posible caída.

También me enseñó a nadar.

Llorenç Villalonga: *Les Fures* (trad. del fragmento Rosa Maria Postigo), Barcelona: Proa, 1967. © Herederos de Ll. Villalonga.

### La inocencia del amor infantil

—Si me pegas, no volverás a verme.

La amenaza me daba escalofríos. ¡No volver a ver a Colometta! El mundo quedaría vacío, sin sentido. No quería ni pensarlo. ¿Cómo había adivinado, la muy pícara, que ya no podía decirme nada más gordo? Me daban ganas de irme a la peña de Honor y tirarme de cabeza. Ella reía al verme triste —¡cómo abusaba de su poder!— me besaba la frente, me tocaba la cara... Pero sólo teníamos nueve años, no éramos neurópatas de Freud, no pasaba nada. Al vernos abrazados, aún podían decir, sin ironía, las personas bienintencionadas:

—Angelitos... Son dos angelitos... Mirad cómo juegan...

Coloma era el único objeto de

mi vida mientras la tenía cerca y la tocaba; pero, en cuanto se acababa el poder mágico del contacto y de la presencia, mi imaginación volaba atolondradamente por otros mundos y sentía nostalgias imprecisas de cosas desconocidas, que me era imposible concretar.

A veces, hablaba de ello con Joanet.

—¿No te gustaría ver mundo?

Asentía con la cabeza. Yo le miraba con desconfianza.

—Pero todo el mundo dice que tienes que casarte con Margalideta.

—Ella puede ir con nosotros.

—Estúpido, los casados no van en busca de aventuras.

No sabía de qué hablaba. Siempre decía que sí a todo. Un sí de su boca no tenía valor. Coloma, en cambio, razonaba:

—Tonto, ¿y qué crees que verías, si fueras a correr mundo? Tal vez te quedarías sin comer.

—¿Por qué tendría que quedarme sin comer?

—Si llegases a un lugar desierto...

—Cazaría. Comeríamos fruta.

—¿Qué fruta?

—La que hubiera.

—No seas loco. Estamos tan bien aquí... Yo, el domingo, estrenaré un vestido nuevo, un vestido rosa.

Un vestido rosa... Habiendo en el mundo cosas tan misteriosas, tan desconocidas... La miraba con rabia.

—¡Te lo romperé, ese vestido!

—¡Vaya!

—Digo que te lo romperé, ya lo verás.

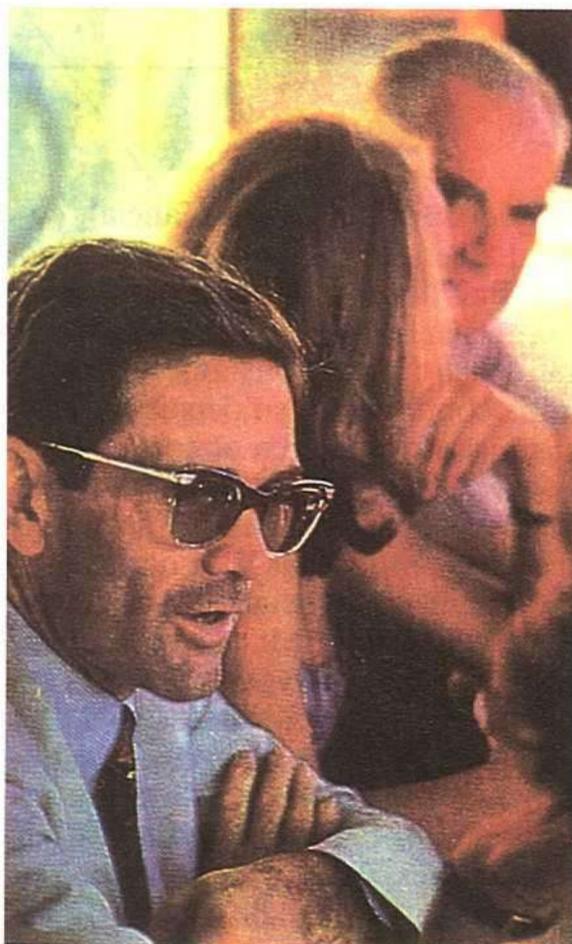
Pero la rabia daba paso a la tristeza.

—¿Quieres decir que no huirías conmigo si te lo pidiera?

—Huir, ¿para qué? ¡Ni tú mismo lo sabes! El curita nuevo tiene que irse fuera de Mallorca, a convertir salvajes, que a lo mejor se lo comerán.

Llorenç Villalonga: *Les Fures* (trad. del fragmento Rosa Maria Postigo), Barcelona: Proa, 1967.

© Herederos de Ll. Villalonga.



Pier Paolo Pasolini.

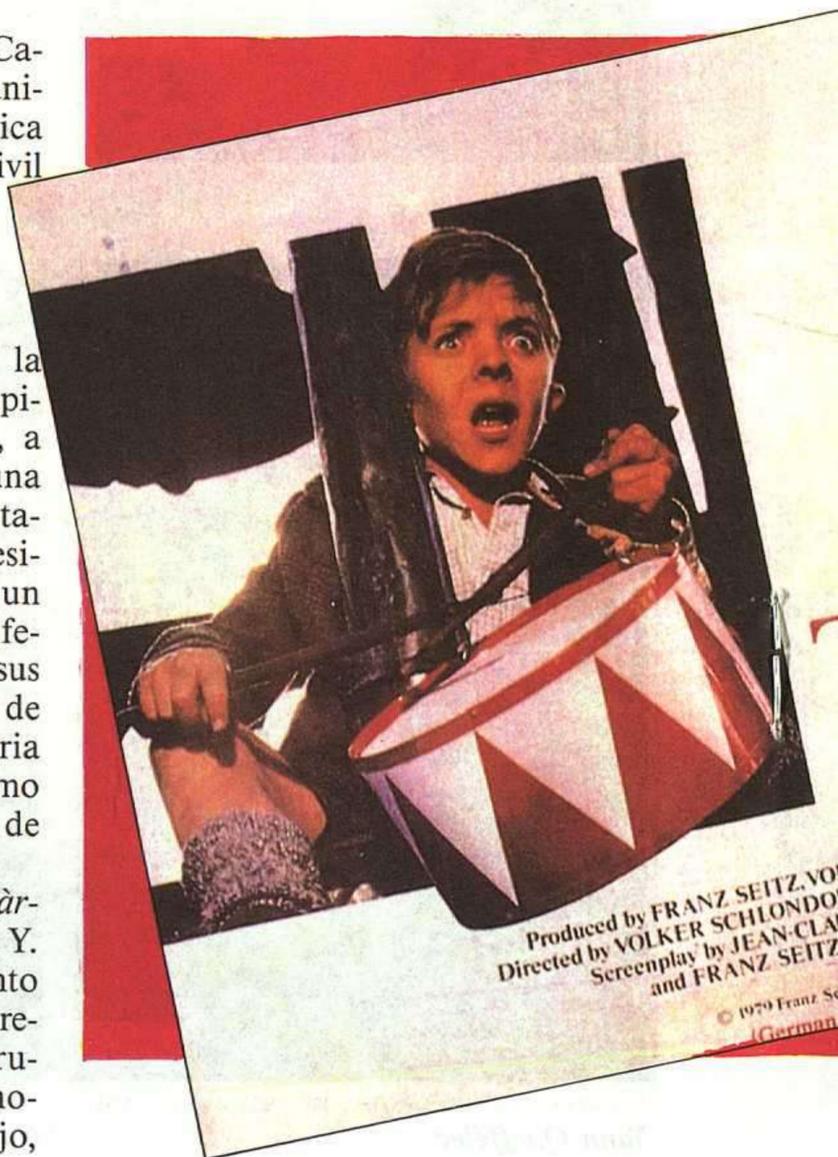
ausencia, sería el de la pequeña Caterina (*El silencio*, de G. Janer Manila), que ha sufrido la muerte trágica de sus padres durante la guerra civil y vive con una tía en una casa conventual. La obsesión por estas muertes se prolonga hasta la adolescencia.

En *Agostino*, de A. Moravia, la madre reviste una importancia capital. El chico, muy ligado a ella, a quien respeta por considerarla una mujer de gran dignidad y comportamiento elegante, se sorprende y desilusiona ante su coquetería con un joven, se siente vejado por la indiferencia con que ellos, sólo atentos a sus escaramuzas verbales, prescinden de él, y le ofende la actitud autoritaria que de pronto adopta su madre, como si él no fuese una persona dotada de voluntad independiente.

La protagonista de *Les noces bàrbares* (*Las bodas bárbaras*), de Y. Queffélec, manifiesta un sentimiento cercano al odio por su hijo, autista recluido en una institución, por ser fruto de una violación múltiple e ignorar incluso quién es su padre; el hijo,

en cambio, siente una atracción por ella en la que se mezcla un afecto filial con una necesidad casi física de su presencia.

Las figuras de los abuelos suelen ser muy relevantes, como en *I giochi di Norma* (*Los juegos de Norma*), de P.A. Quarantotti Gambini, uno de los autores que mejor refleja la relación abuelos-nietos. En esta novela la figura de la abuela reviste, en ausencia de la madre de Paolo, un particular interés, mientras que en *El caballo Trípoli* es el abuelo del mismo adolescente (aquí algo más joven), quien —en ausencia del padre— adquiere especial relieve. Destaca un pasaje muy interesante donde, para explicarle lo que es un abuelo, le cuenta hechos familiares conectados con hechos históricos.





SI TE DICEN QUE CAÍ, VICENTE ARANDA.



En *Mirall trencat*, de M. Rodoreda, las únicas relaciones tiernas, casi de complicidad inocente, son las del pequeño y débil Jaume con su abuela Teresa, en las que ella manifiesta compasión y dulzura, y él un afecto a un tiempo maravillado y temeroso y una fe en su protección contra los ataques de los otros hermanos, Maria y Ramon, que, aliados y cómplices —cada uno procura despertar la admiración del otro—, son sádicos con él por celos y porque les molesta en sus juegos vitales y violentos: le tiran los insectos que mecen su sueño, le pinchan, le pegan, le meten miedo, y le matan.

En cambio, Holden, el protagonista de *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger, crítico y escéptico ante la vida en general y los adultos en particular, siente un gran cariño por Phoebe, su hermana menor, lo que se traduce en expresiones de afecto y ternura al referirse a ella, únicas en la narración —siempre en primera persona—, y en las conversaciones que mantienen los dos.

P. A. Quarantotti Gambini

I giochi di Norma



Einaudi

### Relación entre un adolescente y una niña

Paolo aflojó el abrazo, pero no la soltó. Entonces la niña le miró como indecisa, con un relámpago de risa, y, de nuevo, parecieron encenderse en sus pupilas pajuelas de oro.

—Te lo daré —dijo al fin mirándole los bolsillos del pantalón—. ¡Pero tú dame un higo! Te los has quedado todos —añadió, y enrojeció.

—Te lo daré. Pero tú... —la estrechó contra sí el muchacho.

—No —retrocedió la niña—; dame primero el higo.

Nada más comérselo, le tendió los labios todavía húmedos, adelantándolos seria y con cuidado.

Paolo acercó los suyos, y la estrechó ligeramente contra él. A través del vestidito, sintió un pequeño vientre y los huesos blandos y sueltos de las caderas, y un costado leve, sobre el que algo se suavizaba elevándose apenas en la respiración.

Se separó experimentando una sensación de frescor; pero al mismo tiempo sentía una cierta insatisfacción, como si no hubiera hecho nada. «Aún es demasiado pequeña», pensó. Y se acordó de la tarde que Giorgia, una chica que iba con los «mayores», le había besado inesperadamente en el prado, junto a la iglesuela de la Virgen de Samedella, donde, una vez cerrada la feria, se habían quedado solos y sentados en un banco. Mien-

tras, los «mayores» llamaban a la muchacha desde la carretera, que se adivinaba blanca en la oscuridad, más allá del prado:

—¡Giorgia, Giorgia!, pero, ¿qué estás haciendo? —y silbaban como si llamasen a un perro, él había sentido de repente, con un escalofrío cálido y frío que le resonó en el pecho, como una mano se posaba sobre su rodilla desnuda; y luego, rápidamente, un seno firme que se abalanzaba sobre él y una boca que buscaba sus labios.

—¡Giorgia, Giorgia! —gritaban los chicos desde lejos, sin que se les pudiese distinguir en la oscuridad; y se oían de nuevo, insistentes, aquellos silbidos.

—¡Adiós! —murmuró la chica en voz baja, apretándole de nuevo la rodilla con una mano suave, cuyo frescor sintió que le penetraba por todas partes. Y su falda clara osciló y desapareció en la oscuridad, mientras ella contestaba a los chicos con un silbido largo y alegre.

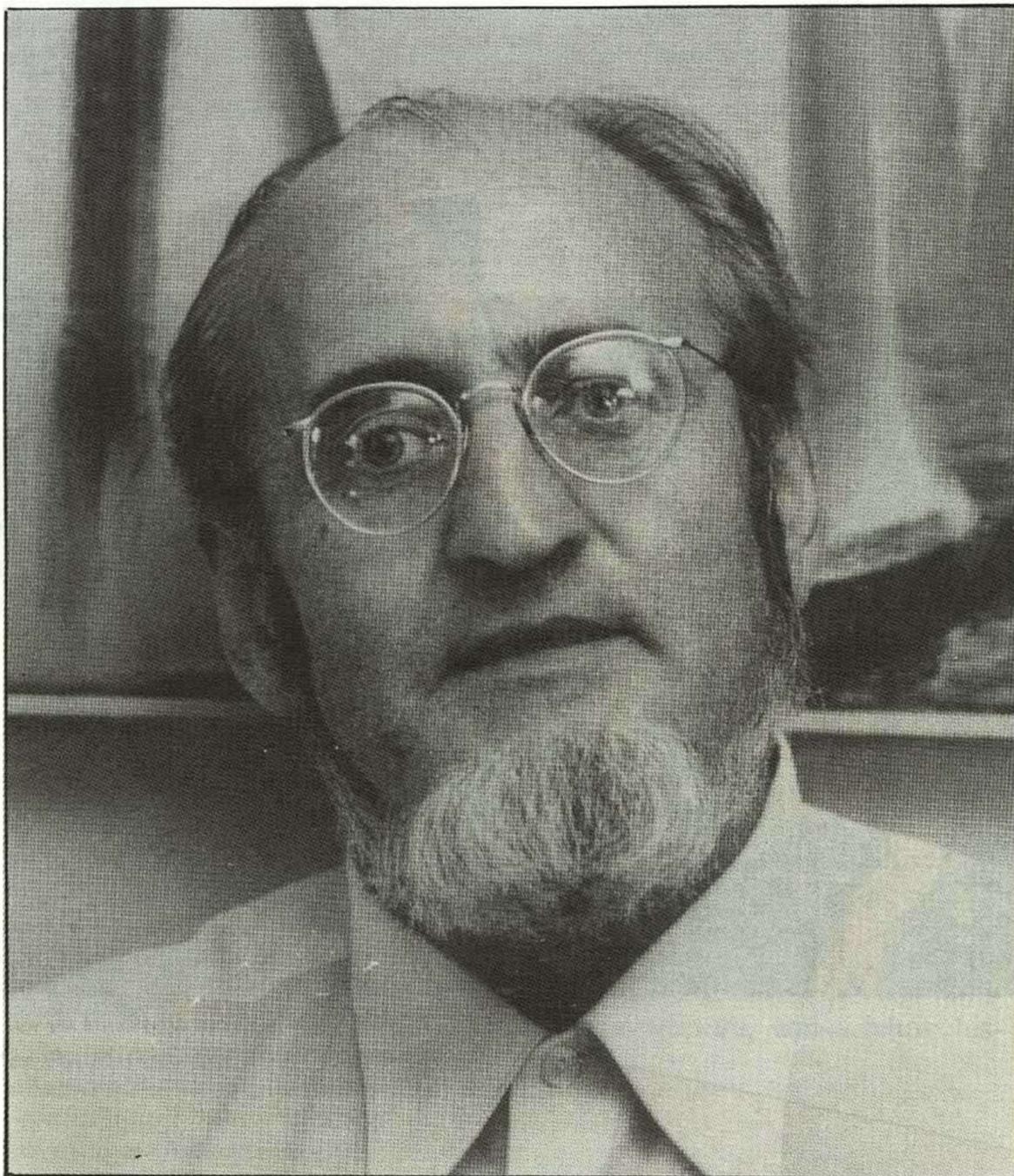
Paolo se había dejado arrastrar por este recuerdo reciente, que ahora le parecía una fantasía suya —una de aquellas fantasías que le inquietaban cada vez más a menudo en la cama, antes de conciliar el sueño—, cuando oyó que Norma se reía, tan cerca que sintió en la cara su aliento, aún fresco de la fruta.

—¿Qué hay? —preguntó ceñudo, y la voz le salió un poco ronca.

—¡Otro higo! —exclamó la niña poniéndoselo ante los ojos—. ¡Te lo he robado! —le miraba riendo, y de pronto enrojeció.

Mientras él la besaba, se lo había sacado suavemente de un bolsillo del pantalón.

P.A. Quarantotti Gambini: *I giochi di Norma* (trad. del fragmento R.M. Postigo), Turín: Einaudi, 1980.



Álvaro Pombo.

En otros casos es la ausencia de un núcleo familiar lo que determina la personalidad del protagonista. Pedro, en *La sombra del ciprés es alargada*, de M. Delibes, y los personajes de *Los niños terribles*, de J. Cocteau, se ven obligados a construir un mundo de referencias afectivas o imaginativas al margen del grupo familiar (por inexistencia del grupo o marginación del mismo).

## Los otros adultos

Aunque en las novelas que estamos analizando son más frecuentes y alcanzan mayor relieve las relaciones entre niños o adolescentes, o entre unos y otros, en algunos libros tienen particular importancia los vínculos con adultos no familiares. Así, en *El héroe de las mansardas de Mansard*, de A. Pombo, destacan las poco claras relaciones de complicidad entre el joven protagonista y el criado, a partir

de las cuales el primero, mezcla de inocencia y sadismo, quiere convertir al segundo en cómplice de un asesinato.

Otra muestra la proporciona el adolescente Karl Rossmann, protagonista de *América*, de F. Kafka, en su relación materno-filial con la cocinera mayor del hotel donde trabaja, vínculo que contrasta con el que ha tenido antes con su tío —hallado fortuitamente—, que, austero y autoritario, ha roto su relación con él a la primera desobediencia.

Por lo que respecta a las relaciones entre niños, niños y adolescentes, o adolescentes entre ellos, hay matices bastante variados. Muy frecuentemente hay complicidades, generalmente frente a los adultos, o al margen de ellos. En *Si te dicen que caí*, los adolescentes se sienten felices en la trapería, donde pueden evadirse al mundo extraordinario de las *aventis*. Adolescentes a menudo despiadados,

por razones sociales o íntimas, manifiestan una gran ternura por los niños, como por ejemplo en la ya citada *El guardián entre el centeno*, donde la ternura de Holden por su hermana menor se hace extensiva a los niños pequeños en general (recuérdese que, al final del libro, declara su ilusión de ser el protector de todos ellos), o en *Ragazzi di vita (Jóvenes maleantes)*, de P.P. Pasolini, donde se observa el afecto de los mayores por los pequeños frente a la hostilidad que demuestran con los adultos, incluso con los más desprotegidos.

En un mundo de adolescentes solos suele adquirir especial importancia el nacimiento de la sexualidad consciente, que reviste a veces connotaciones de homosexualidad, sobre todo en los internados masculinos —en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de R. Musil, por ejemplo—, como hemos visto.

En *El caballo Trípoli*, de P.A. Qua-



Jean Cocteau.

## Charles Dickens Oliverio Twist

Introducción de Andrés Trapiello  
Traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil



Planeta

### La indefensión del rebelde

Llegada la noche, los niños ocuparon sus puestos: el jefe del establecimiento, con su traje de cocinero, se hallaba delante de la caldera; sirviéronse las gachas; pronuncióse un largo *benedicite* y poco después terminó la cena. Entonces los chicos comenzaron a cuchichear haciendo señas a Oliverio, y los que estaban más cerca le empujaron con el codo. Por niño que fuese, el hambre le había exasperado, haciéndole indiferente a todo el exceso de la miseria; dejó, pues, su puesto, y adelantándose con la escudilla en una mano y la cuchara en la otra, dijo, asustado de su propia temeridad:

—Hagáme usted el favor de dar un poco más, si gusta.

El jefe, hombre grueso y rechoncho, palideció de sorpresa; mudo de asombro, miró varias veces al pequeño rebelde, y como si no pudiera recobrase de su estupor, apoyóse sobre la caldera. Las mujeres que le ayudaban, dirigíanse miradas de sorpresa, y los niños temblaban de miedo.

—¿Qué dices? —preguntó al fin el jefe con voz alterada.

—Que quisiera un poco más, si usted gusta —contestó Oliverio.

El jefe dirigió su cucharón a la cabeza del muchacho, estrechóle después entre sus brazos, y llamó a gritos al celador.

El consejo se hallaba en sesión solemne cuando Bumble, fuera de sí, se precipitó en el salón, y dirigiéndose al presidente le dijo:

—Señor Limbkins, dispense usted si le interrumpo; pero sepa que Oliverio Twist ha pedido más ración.

El asombro fue general; manifestábase el horror en todos los semblantes.

—¿Que ha pedido más? —murmuró el señor Limbkins—. Cállese, Bumble, y contésteme claramente. ¿Quiere usted decir que ha pedido más ración después de comer la señalada por el reglamento?

—Sí señor —replicó Bumble.

—Ese niño se hará ahorcar —dijo el señor del chaleco blanco—, sí, ese niño se hará ahorcar.

Nadie contradujo aquel pronóstico.

Charles Dickens: *Oliverio Twist* (trad. E.L. de Verneuil), Barcelona: Planeta, 1988.





**PREMI DE**  
*narrativa*  
**JUVENIL**  
*"vila de*  
**L'ELIANA"**

L'AJUNTAMENT DE L'ELIANA, en col·laboració amb EDICIONS BROMERA, amb el propòsit de fomentar i promoure la creació d'obres narratives d'alta qualitat literària, especialment destinades a despertar el gust per la lectura entre els joves lectors, convoca per segona vegada el Premi de Narrativa Juvenil VILA DE L'ELIANA, per a narracions i novel·les, adreçades a joves entre 12 i 16 anys d'edat, amb una extensió entre els 50 i els 120 fulls. L'import del premi convocat és de 600.000 pesetes. El termini de presentació d'originals s'obrirà el dia 1 de juliol i es tancarà el dia 30 de setembre de 1993. Les obres s'hauran de trametre per quintuplicat a la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de l'Eliana, Plaça del País Valencià, 3, 46183 L'Eliana (València). El premi serà atorgat el dia 20 de novembre de 1993, commemoració de la publicació del *Tirant lo Blanc*. Demaneu les bases completes a la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de l'Eliana.



**El peso de la responsabilidad**

—¿Qué tal te va? —le preguntó éste—. ¿Has ido mucho a casa del párroco?

—Sí, he estado allí todos los días y he aprendido muchas cosas.

—¿Qué cosas?

—Sobre todo griego, pero también otras más.

—¿Y no has querido venir a verme a mí?

—Querer, sí, señor Flaig, pero nunca me ha dado tiempo. Con el párroco, una hora cada día; con el director, dos; y cuatro veces por semana tenía que ir a casa del profesor de matemáticas.

—¿Ahora en las vacaciones? ¡Eso es un disparate!

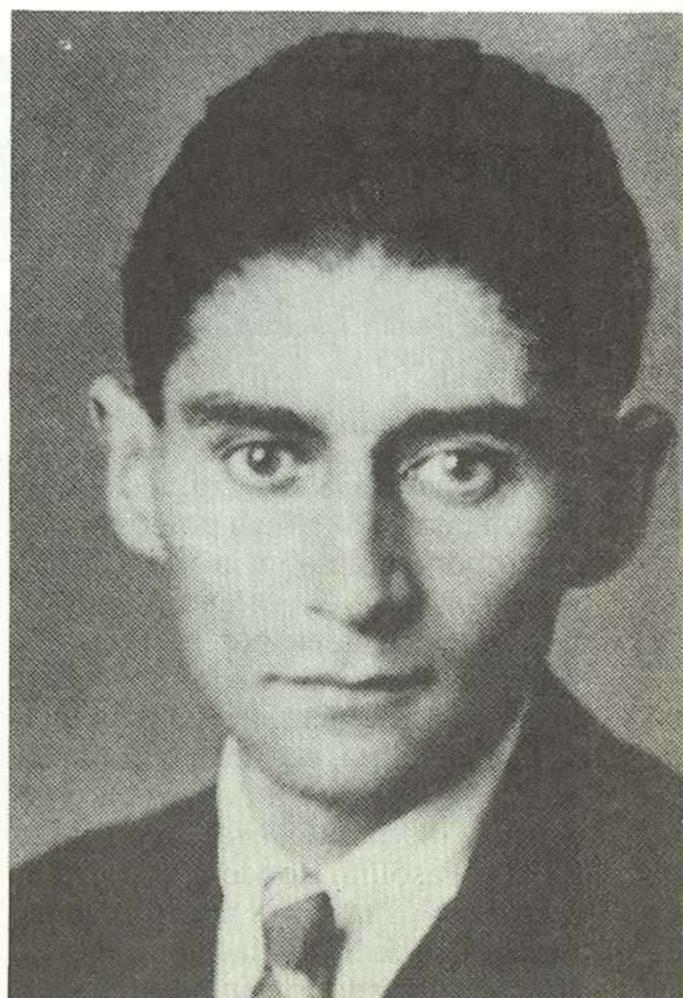
—No sé. Los profesores opinaban así, y además el estudio no me cuesta trabajo.

—Puede ser —dijo Flaig, y cogió al chico por el brazo—. Lo de estudiar estará bien, ¡pero que bracetos tienes! Y también la cara la tienes delgada. ¿Tienes todavía dolores de cabeza?

—De vez en cuando.

—Es un disparate, Hans, y además un pecado. A tu edad es preciso el aire, el movimiento y un buen descanso. ¿Para qué os dan entonces las vacaciones? No para estar encerrados en una habitación y seguir estudiando. ¡Si sólo tienes piel y huesos!

Hermann Hesse: *Bajo las ruedas* (trad. Genoveva Dieterich), Barcelona: Alianza, 1967.



*Franz Kafka.*

rantotti Gambini, en cambio, se produce una relación de complicidad solidaria entre Paolo, italiano, y Ghesa, austriaco, teóricamente enemigos (la acción transcurre en Istria, ocupada por los austriacos, en 1918). Paolo rechaza la amistad de Ghesa, representante de la ocupación a sus ojos, porque sus padres se han incautado de los arneses de los caballos del abuelo; sin embargo, aún quedan unos, y Ghesa, para congraciarse con él, le ayuda a esconderlos, exponiéndose a un duro castigo.

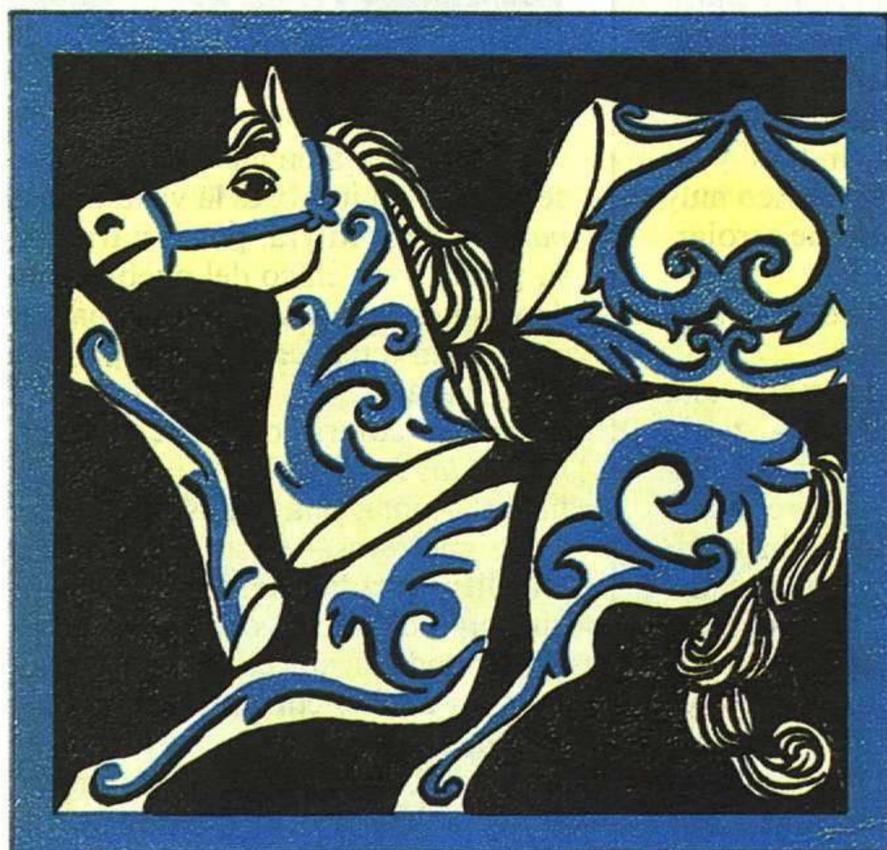
**Juegos**

Los juegos son un punto especialmente importante en la narrativa con protagonistas niños, e incluso adolescentes.

Por ejemplo, los niños y niñas descubren el sexo y el mundo del erotismo jugando a «médicos y enfermos», en *Dies d'ira a l'illa*. En *Si te dicen que caí*, además de las *aventis*, son notables los juegos sado-masoquistas y eróticos de «médicos» —mucho menos inocentes que en la novela citada anteriormente— y de *pastorcillos*, inspirados los segundos en las populares representaciones navideñas, y recordados los primeros por Níto —Sarnita, adulto— por el paralelismo con su trabajo actual de celador del depósito de cadáveres en el Hospital Clíni-



XAVIER GRAU, LA PARADA, BARCELONA: LUMEN, 1979.



NÚRIA POMPEYA, EL CABALLO TRÍPOLI, BARCELONA: SEIX BARRAL, 1969.

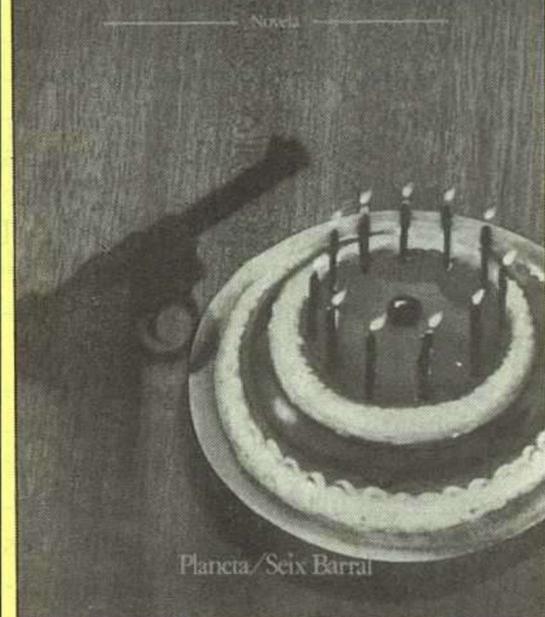
co. La pandilla es feliz, en cierto modo, con las *aventis*, historias llenas de fantasía, inventadas a raíz de hechos de los que tienen noticia, narradas usualmente por Java o por Sarnita, casi siempre el hilo conductor de la madeja enmarañada de la novela y la voz de las *aventis*. La mayoría de

acaba bailando con el obispo, réplica literaria de un obispo real.

Useppe, el inocente y bondadoso niño de *La storia* (*La historia*), de E. Morante, en un alarde de amor por los animales, y no teniendo juguetes porque es pobre, juega con las cucarachas de la cocina.

las sesiones transcurre en la trapería de Java, «el centro del mundo», según Sarnita, el lugar donde todos se sienten cómodos y excitados al mismo tiempo, el refugio ante la hostilidad del exterior —donde llueve y hace frío— y el reducto maravilloso donde se desarrollan las *aventis*, entre las que destaca la vivida por el joven trapero en el palacio episcopal, donde

## Loup Durand *Daddy*



### La astucia

El Niño conduce la marcha. Después de tres o cuatrocientos metros, entra en una tienda, una especie de panadería; se ha colocado en la cola formada por las amas de casa (y Gregor Laemmle detrás de él). Las amas de casa han escrutado sin una atención especial a ese tándem, extraño en el barrio, constituido por un chiquillo y un adulto rechoncho con traje color crema y panamá, quizá demasiado sonriente. Cuando llega su turno de hacer su compra a la panadera, el Niño dice: «No quiero pan, señora. Además, no tengo cupones. Sólo tengo un mensaje que debe usted dar al panadero: dígame que el perro del Hombre del Pie Torcido tiene escarlatina. Solamente eso: el perro del Hombre del Pie Torcido tiene escarlatina. Adiós, señora.»

Da media vuelta y sale de la tienda (que Soëft y sus acólitos han cercado ya, discretamente).

Eso sólo es el principio. Dos calles más allá entra en un bar. Esta

vez ha revelado al dueño, no menos sorprendido que la panadera, que viene de parte de Pistol Peter para anunciarle que «el lagarto tiene ahora plumas en el pico».

Y así sucesivamente.

En total, en esta primera jornada, treinta y siete tiendas, establecimientos y comercios diversos, incluso edificios públicos (en una estafeta de correos ha insistido para hablar secretamente con el jefe, con objeto de prevenirle de que «Rouletabille tiene tres cabellos»).

Pero la segunda jornada se ha anunciado en seguida con idénticos auspicios: hace cinco horas que caminan bajo una lluvia incesante. Ya han sido dados veintitrés mensajes, a veces en los mismos lugares que la víspera y a veces a interlocutores nuevos. No hay ninguna línea conductora en esta deambulación infernal a través de Grenoble. Pasan por delante de tal quincallería ignorándola por completo y vuelven allí una hora más tarde, al término de un itinerario de pura fantasía, casi tan extravagante como el mismo mensaje («Arsène Lupin ha revendido su pantalón»).

«Parece que es una emisora viviente de Radio Londres, en la serie *Los franceses hablan a los franceses*», piensa Gregor Laemmle, invadido por una oleada de sentimientos contradictorios, entre los cuales él mismo identifica una cierta exasperación, una propensión a la risa loca y a la admiración, e incluso un tierno orgullo: «Este adorable niño con ojos de ave rapaz me pasea, nos pasea, a Soëft, a sus hombres y a mí; nos pone en ridículo; ese pobre Soëft está a punto de volverse loco, mientras verifica todas esas direcciones, y yo mismo comienzo a derrumbarme

en mis esfuerzos por mantener en la memoria esos mensajes absurdos que distribuye como un cartero en su recorrido.»

Cosa que es, seguramente, uno de los fines perseguidos por el Niño. Porque, sin duda alguna, uno de los múltiples contactos establecidos en Grenoble debe de haber permitido al joven Thomas poner sobre aviso a los amigos de su madre.

Parece desplazarse al azar, pero en realidad se aproxima a la plaza de Sainte-Claire...

Y ya está en ella.

Entra allí con la misma naturalidad de las veces anteriores y pronuncia una frase que tampoco tiene sentido. A pesar de que ha reconocido a Barthélemy, el vendedor mallorquín de legumbres, y experimenta de pronto un deseo muy fuerte y muy peligroso de arrojar-se en sus brazos.

—A Guy l'Éclair no le gustan los peces rojos.

El vendedor de legumbres está clasificando sus lechugas, tarda cierto tiempo en levantar la cabeza y contempla a Thomas con aire impasible; parece que no ha comprendido el mensaje. No dice nada. El Hombre de los Ojos Amarillos y el vendedor de legumbres intercambian una mirada.

Loup Durand: *Daddy* (trad. Enrique Sordo), Barcelona Seix Barral/Planeta, 1989. © Olivier Orban, 1987.



Hermann Hesse.

Una aventura en cierto modo inocente, casi un juego, es la vivida en *La parada*, de J. Ruyra, por el narrador, su primo y un chico del pueblo donde veranean: de noche, se escapan de casa y van a tender una trampa para cazar pájaros.

Todo lo contrario sucede en *El señor de las moscas*: lo que parecía un juego —pintarse las caras y disfrazarse de guerreros— destinado a hacer más llevadera la estancia forzada de un grupo de adolescentes en una isla deshabitada, acaba en dos asesinatos, llevados a cabo con premeditación y crueldad.

Los niños y adolescentes de *Ragazzi di vita* se bañan en el Tíber, compiten en tirarse desde los puentes, en llegar cada vez más lejos nadando: son pobres y no tienen mucha variación en los juegos, como los chicos de *Si te dicen que caí*. Unos y otros, sin embargo, tienen más libertad de movimientos que los hijos de familias acomodadas.

Éste es el caso del protagonista de *Falses memòries de Salvador Orlan*, que, hijo de buena familia, descubre el mundo del heroísmo viendo lanzar-



Robert Musil.

se al mar a los nadadores. También él participará de este mundo cuando el ordenanza de su padre le enseñe a ir de pie sobre el caballo (como el protagonista de *Les fures*, que aprende gracias al herrero, su héroe). Es un mundo cultivado asiduamente por el autor, en *El misàntrop* y *Les fures*, por ejemplo: algunos de sus personajes masculinos son estoicos y resistentes al dolor hasta un extremo heroico, tienen habilidades físicas notables y se complacen en usarlas en actividades que llegan al riesgo; el mismo protagonista de las *Falses memòries* —*alter ego* de Villalonga— se declara aficionado a las acrobacias circenses.

Menos arriesgado es el juego de las niñas en *El caballo Trípoli*: fingiendo volar, huyen de Paolo, que aparenta despreciarlas, aunque el juego —descrito con gran poesía— y ellas le seduzcan. Paolo, menos inocente que sus amigas, en parte por juego y en

parte para vengarse de *Frau Mutter*, a quien odia, se mete bajo su silla de jardín, le arranca los lentes, pendientes de una cadenilla, se apodera de su bastón y le sujeta el tobillo con un alambre: queda encantado ante el susto mayúsculo de la mujer.

### Símbolos

Algunas cuestiones concretas, por ejemplo, ciertos objetos, pueden adquirir categoría de símbolo en la narrativa que estamos comentando. Karl (*América*) acaba de llegar a Nueva York y tiene obsesión por no perder su baúl; pero, atraído por un problema externo a él, lo abandona, lo olvida y no vuelve a acordarse de él hasta bastante después. Más adelante, le preocupa que sus forzados compañeros de viaje, dos pillos, puedan descubrir dónde lleva oculto el dinero: el problema se traduce en una escena de



Fotograma de *El joven Törless* (1966) de V. Schlöndorff, adaptación cinematográfica de la novela de R. Musil.

## MEMORIAS DE LETICIA VALLE

Rosa Chacel

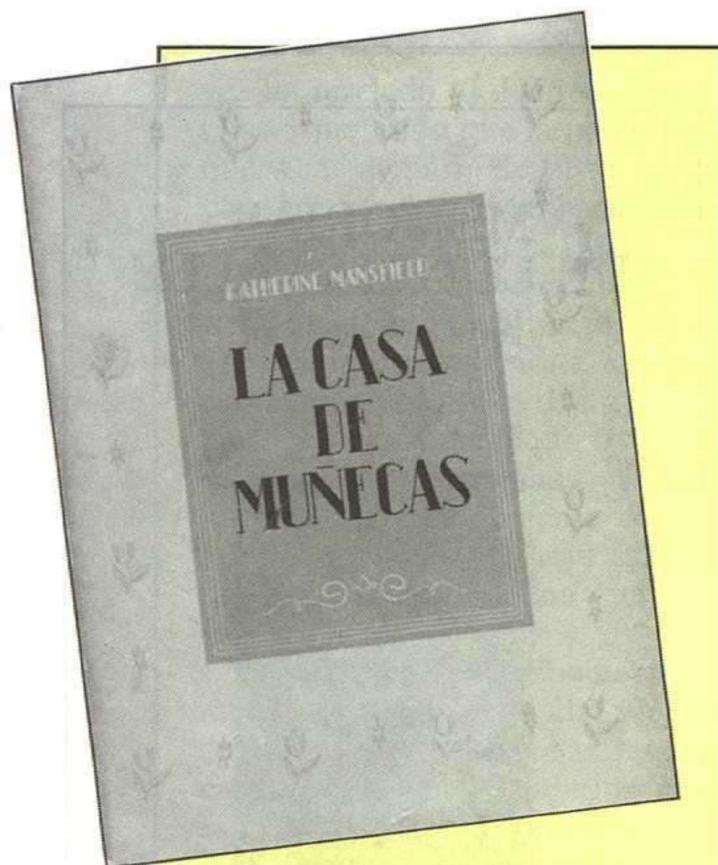


Editorial Lumen

### Mentalidad adulta en una niña de diez años

Acaso algún día, con los años, adquiriera una condición que ahora me falta: el sentido de la continuidad. No logro imaginar siquiera lo que harán las personas mayores al día siguiente, cuando han hecho una gran barbaridad, cuando se han puesto en ridículo o se han entregado desenfrenadamente a una emoción, pero quiero creer que obrarán en consecuencia. Me parece lógico que, según los caracteres, unas se mantengan en su disparate y otras disimulen o se esfuercen en borrarlo. Yo no puedo hacer ninguna de esas cosas, yo no sé más que morir con el último chispazo de mi energía.

Rosa Chacel: *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona: Lumen, 1985.



## La crueldad psíquica

Aquel día el tema de actualidad flaqueaba un poco. Era la hora del almuerzo. Las niñas estaban sentadas todas juntas bajo los pinos, y de pronto, mientras miraban a las Kelveys que comían de su papel grasiento, siempre solas, siempre escuchándolo todo, les entró el deseo de mortificarlas. Emmie Cole empezó a cuchichear:

—Lil será una criada cuando sea mayor.

—¡Oh, qué horrible! —dijo Isabel Burnell, e hizo una mueca a Emmie.

Emmie tragó un poco de saliva de un modo muy significativo, e inclinó la cabeza hacia Isabel como lo había visto hacer a su madre en semejantes ocasiones.

—Es verdad, es verdad, es verdad —dijo.

Entonces los ojitos de Lena Logan chispearon.

—¿A que no te atreves? —dijo Jessie May.

—¡Bah! Eso no me asusta —le contestó Lena.

Y de repente lanzó un chillido y

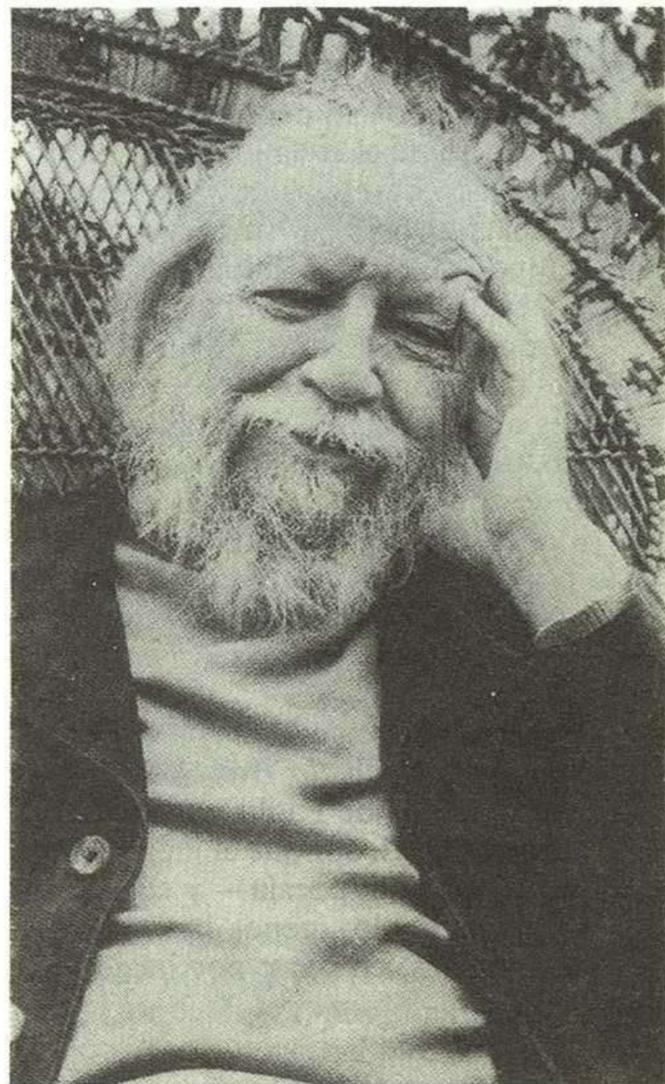
obsesión puramente mental, no verbalizada, como suele suceder en los relatos de Kafka.

También es una maleta, la del tío, un objeto importante en *El círculo mágico*; sobre dicha maleta todo el mundo hace cábalas ya que, al no saber lo que hay dentro, se intuye un misterio relacionado con su propietario.

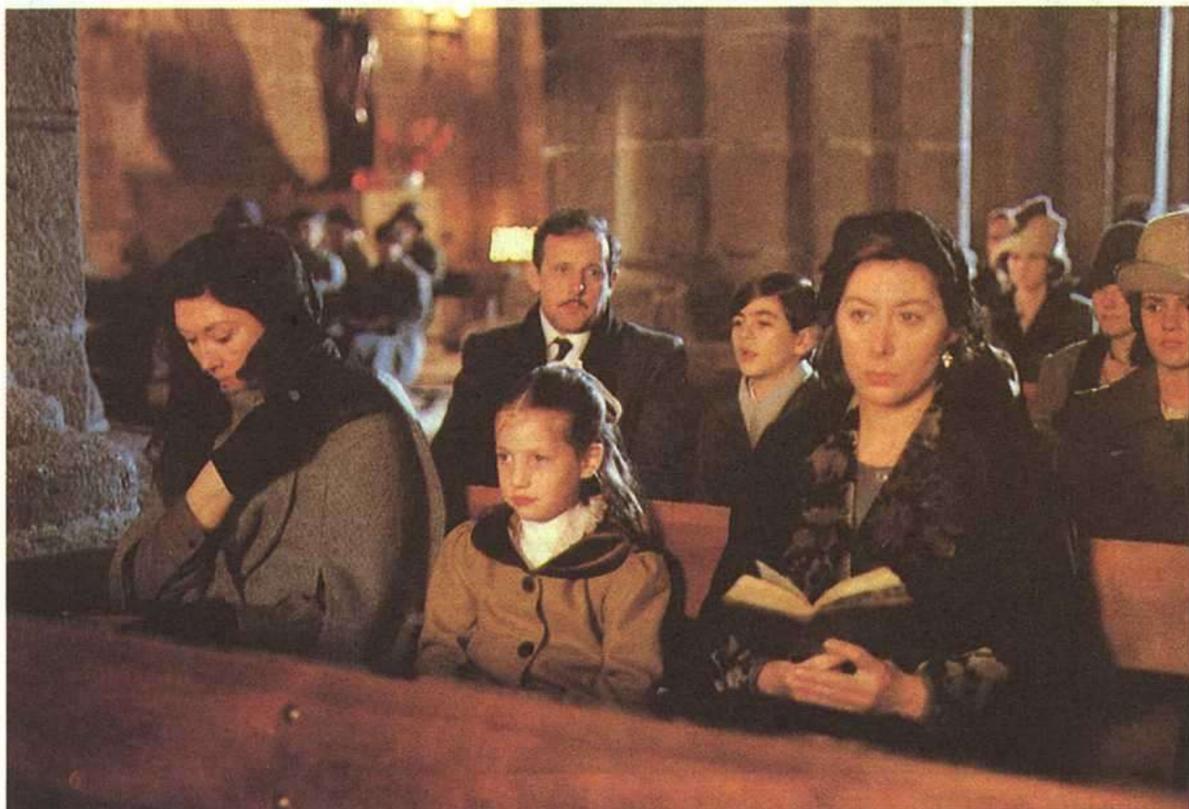
En *Exculpación*, Annie, ex trapecionista, regala a Patoche una pitillera de cocodrilo, objeto que será importante para él cuando esté interno en un colegio, después de la huida de las mujeres y el consiguiente abandono de los niños.

El bastón usado por la madre para pegar a la niña, en *Joc de bastons*, adopta un carácter de instrumento de tortura: a la pequeña le obsesiona incluso ver abierto el armario donde se guarda.

Cabe citar, en *El señor de las moscas*, el valor de una hermosa y frágil caracola de reflejos nacarados, símbolo del poder en manos de un muchacho u otro: quien la posea será el jefe. Destrozada por la misma roca que matará a Piggy, su destrucción es un



William Golding.



LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA, LUIS ALCORIZA.

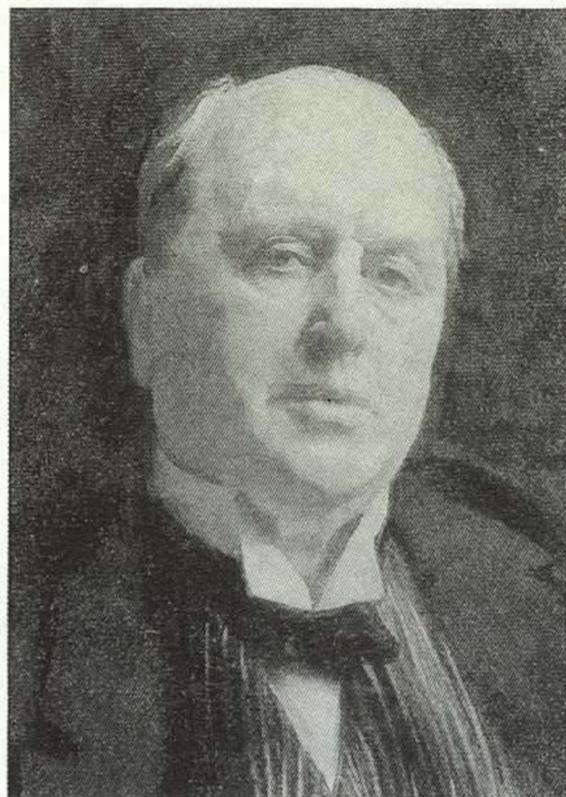


Michel Tournier.

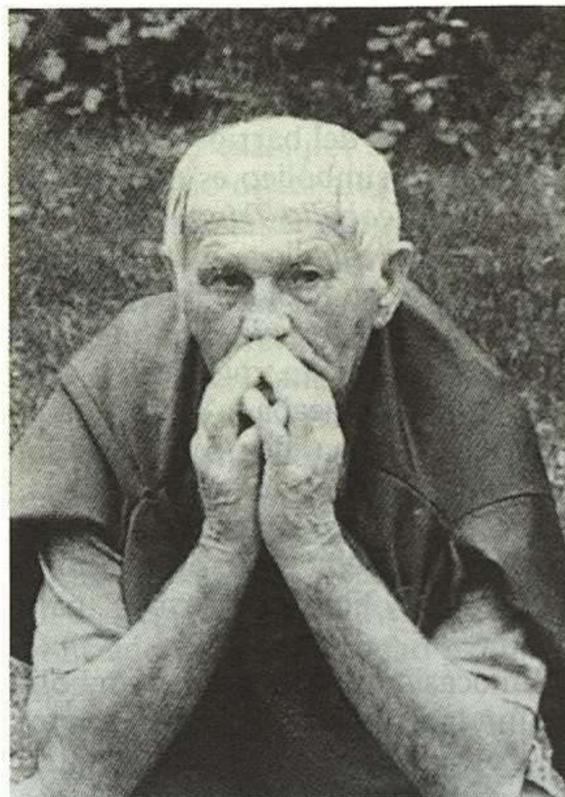
símbolo de la desaparición de todo rastro de relación civilizada.

En *El amante*, el automóvil negro del amante es símbolo de riqueza e intimidad, y contrasta con la vestimenta de la niña, raída y escandalosa en su miseria.

A veces, en una misma novela, hay varios elementos simbólicos. En *Mirall trancat*, por ejemplo, el laurel del jardín, muy alto, rodeado de hiedra negra, está casi siempre lleno de gorriones. A veces, incluso se personifica, como una noche tempestuosa en que golpea la pared como si quisiera entrar en la casa; más adelante, un rayo lo partirá en dos. El agua del estanque del jardín —ámbito importante en la historia— muy profundo, es verde, casi negra, y está lleno de renacuajos. Ramon y Maria, conscientes del sentimiento incestuoso que les une, se autodestruyen: él huye tras decapitar al señor de la casa de muñecas y llevarse el cuerpo, como un símbolo de su infancia y su felicidad perdidas, una vida que ya nunca recuperará. Ella se suicida arrojándose sobre el laurel mientras recuerda a



Henry James.



Bohumil Hrabal.

se puso a hablar delante de las otras niñas.

—Miradme. Fijaos bien. Fijaos bien ahora —dijo Lena.

Y deslizándose, escurriéndose, arrastrando una pierna y tratando con la mano de ocultar su risita, Lena se acercó a las Kelveys. Lil levantó los ojos. Envolvió apresuradamente las sobras de su almuerzo. Nuestra Else paró de masticar. ¿Qué iba a ocurrir?

—¿Es cierto que cuando seas mayor vas a ser una criada? —le chilló Lena.

Silencio mortal. Pero Lil contestó solamente con una de sus sonrisas tontas y avergonzadas. Era evidente que la sonrisa no le había hecho ningún efecto. ¡Qué chasco para Lena! Las niñas empezaron a reírse entre dientes.

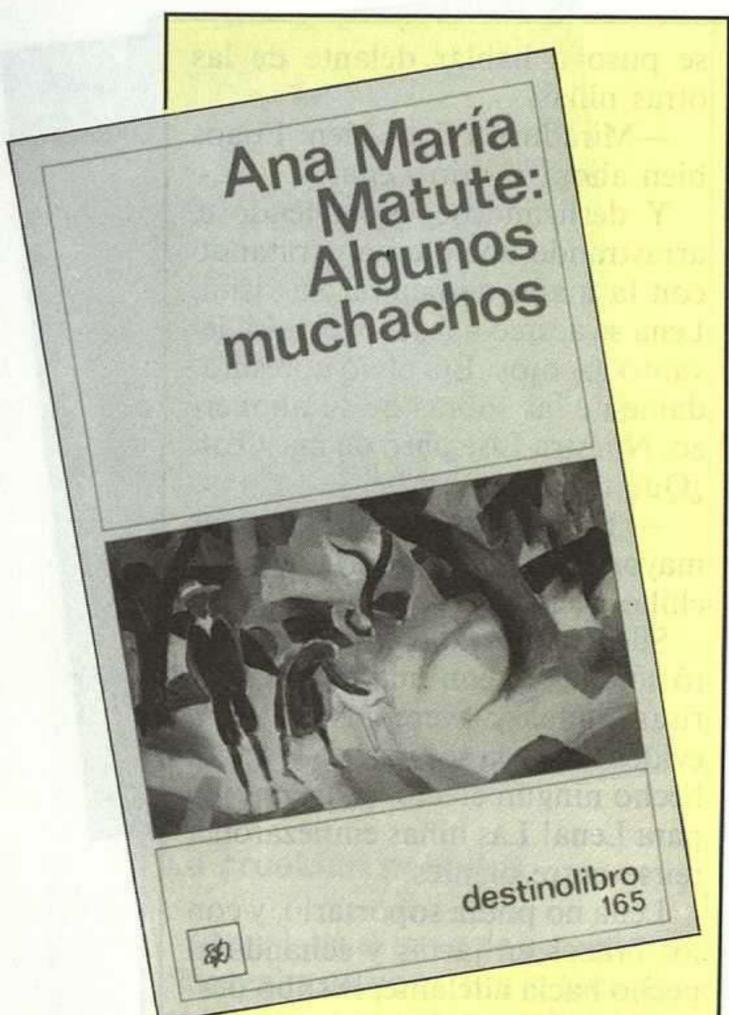
Lena no podía soportarlo, y con los brazos en jarras y echando el pecho hacia adelante, le silbó despectivamente:

—Sí, tu padre está en la cárcel.

Haber dicho esto era tan extraordinario, que todas las niñas echaron a correr en tropel, profundamente excitadas, ebrias de insana alegría. Una de ellas encontró una cuerda y empezaron a saltar. Y jamás habían sido tan atrevidas, ni habían saltado tan alto ni corrido tan de prisa como aquella mañana.

Katherine Mansfield: «La casa de muñecas», en *La casa de muñecas* (trad. de Ester de Andreis), Barcelona: Ediciones Mediterráneas, 1944.





## Matar al padre aborrecido

Entonces ella dijo: mira, calla, Celestina, hija, ten un poco de paciencia, quién sabe cuando tu padre se muera. Y yo dije: ¿es que vamos a ser ricos cuando se muera? y ella dijo: calla, calla, Celestina, por Dios y por los santos, cállate y duerme, no me hables nunca más de eso.

Pero ahora lo sé, que cuando muera, vamos a ser ricos mi madre y yo, y nos iremos de aquí, y he pensado, que nos podríamos comprar una casa, allí donde le dicen la playa, donde el mar. Y a lo mejor le decimos que se venga a vivir a la Ernestina. Y a lo mejor, al Gallo también.

Claro que todo el mundo lo dice, que ése no se muere nunca, que tiene tantas vidas como el diablo, que nos enterrará. Eso dicen, pero qué saben ellos.



James Joyce.

Jaume, asesinado en el estanque; quiere unirse para siempre al árbol, casarse con él, en una acción doblemente simbólica de expiación y entrega total. Así, el estanque y el laurel, antes portadores de vida, se convierten en instrumentos de muerte.

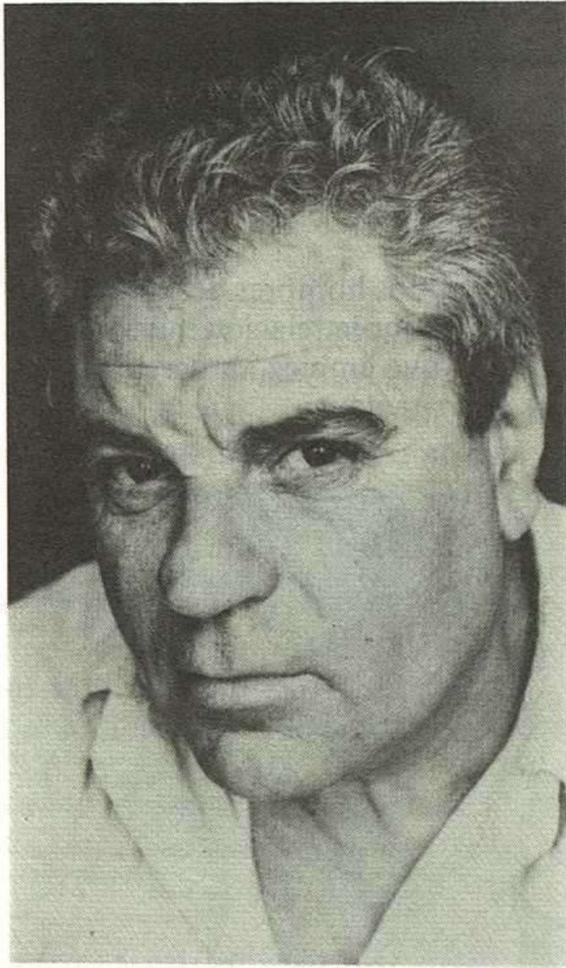
En *Si te dicen que caí*, la abundancia de los vencedores y el hambre de los vencidos están presididas por las señales de la guerra: los símbolos de los vencedores pintados en las paredes y los restos oxidados de armas en los vertederos del barrio. Otras veces el elemento simbólico es un animal, como en *El caballo Trípoli*, donde la pasión por el caballo —blanco, esbelto— provoca en Paolo el deseo de que la guerra no se termine: le han prometido, falsamente, que Trípoli será suyo sólo si no acaba la contienda, y conseguirlo es su idea fija. Cuando, al final de la guerra y de la historia, aparece por primera vez el caballo, lo suelta para que no se lo devuelvan al propietario: libre, será suyo para siempre.

En ocasiones, el elemento simbólico fundamental no es tan concreto. En *La isla de Arturo*, el entorno, tan real, del personaje se sustenta en unos valores simbólicos que dan una suge-

rente dimensión a la historia. La isla es una metáfora de la infancia de Arturo: es un edén —como el jardín de *Mirall trençat*— en el que el protagonista vive aislado del resto del mundo y defendido contra su edad adul-



Fotograma de la última versión cinematográfica de la película, dirigida por Rusty Lemorande en 1992.



Juan Marsé.

ta. Su nombre nos remite al rey heroico y a la estrella que guía a los navegantes y aventureros a quienes desea emular. Como agudamente señala C. Sgorlon,<sup>22</sup> los pocos datos de los que disponemos de su primera infancia



a delato de James Joyce Otra vuelta de tuerca, rea-

presentan paralelismos con los de la infancia de los héroes míticos: la crianza sin madre, el cuidado a cargo de un ayo, que le esconde en un arca por temor a la reacción de unos parientes, nos recuerdan pasajes de la historia de Perseo, Moisés o Rómulo y Remo.

Un elemento importante, casi simbólico para el protagonista, en alguna de estas narraciones son los libros. El chico de *Pàgines d'un adolescent*, de X. Benguerel, seducido por el título de *Manon Lescaut*, descubre la condición femenina y se enamora por primera vez, revistiendo a su enamorada con los rasgos de la heroína del abate Prévost.

### Sueños, obsesiones, sensaciones

Stephen, de *Retrato del artista adolescente* sueña con el infierno, un campo de ortigas, desperdicios y podredumbre, semioscuro y maloliente, donde deambulan seres cabrunos con cara humana, harapientos, de cara espantosa, mirada perversa y habla casi ininteligible; la visión le asusta y le atormenta.

El protagonista de *Dies d'ira a l'illa* (*Días de ira en la isla*) tiene pesadillas suscitadas por la muerte o la guerra, en cualquier caso, por situaciones de violencia (no olvidemos que se trata de una historia de posguerra).

Ahmed, la niña convertida en chico de *El niño de arena*, sueña sexos femeninos, entrevistados en el baño durante la primera infancia, y decide que el suyo no es así, no será así.

Antonia, en *Si les porcs avaient des ailes* (*Si los cerdos tuviesen alas*), cuando se enamora de Rocco, tiene un sueño erótico-necrofílico, ambientado en un depósito de cadáveres, y protagonizado por el muchacho y por ella misma, muerta.

La joven protagonista de *El silencio*, obsesionada por la muerte, pregunta constantemente a su tía sobre el tema. En una ocasión sueña que la tía

### Página catorce

Se me ha ocurrido cuando se ha roto la botella del vinagre, se ha escurrido del estante y se ha caído al suelo y se ha hecho añicos, cuánto brillan los añicos verdes, qué bonitos son, parecen de sortija. Pues entonces se me ha ocurrido, y la he mirado a mi madre que estaba de espaldas y tenía yo una alegría tan grande por lo que se me ocurría que casi reventaba.

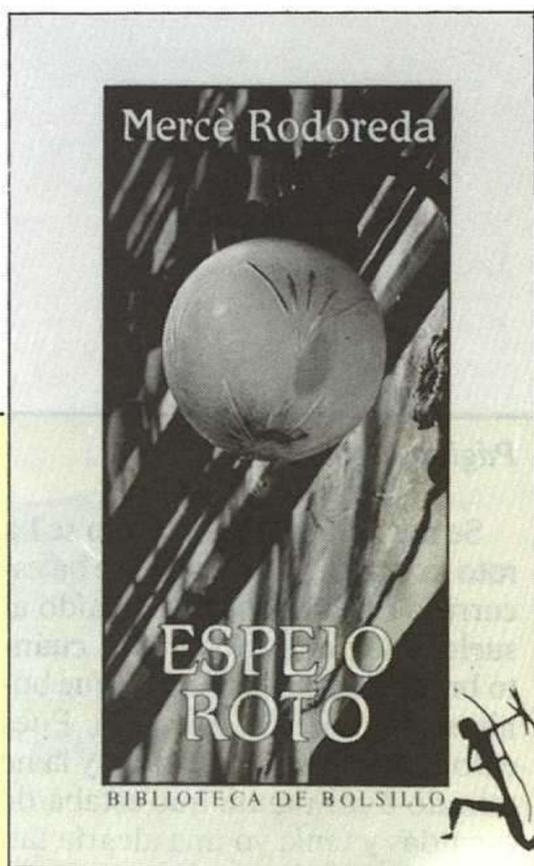
Cuando ha bajado la señorita Leopoldina a por la bandeja de comida del amo, no se le notaba nada, qué artista soy, como dijo el Gallo el día que me vio dibujar en la pared del lavadero.

### Página quince

No sé por qué no me la dejan ver, no sé por qué nos tienen que separar, ahora él ya está muerto, si se murió casi en seguida, no sé por qué me van a llevar allá donde ella no quería que fuese, aunque tuviera el nombre tan bonito, ahora yo tampoco quiero ir, quiero estar con ella, cuando ella me dijo ingrata, ingrata [...].

Ana María Matute, «Cuaderno de Cuentas», en *Algunos muchachos*, Barcelona: Destino, 1968.





## La muerte como castigo entre hermanos

A tientas, subió por las escaleras. Estaba contento de haber podido ver aquel relámpago; se detuvo y se tapó los oídos con las manos por si volvía a tronar, pensando: «Ellos están arriba y rien», y empezó a subir la escalera, que formaba recodos: los peldaños eran anchos a un lado y en el otro acababan casi en punta. Se agarraba fuerte a la barandilla, por las aspilleras entraba una claridad muerta y olor de noche; la puerta que daba al tejado estaba abierta y miró hacia abajo. No se atrevió a bajar por la escalerilla de hierro. La luna, redonda como una naranja, estaba quieta, rodeada de un mar de nubes negras. Vio las dos sombras y la cuerda atada de chimenea a chimenea; estaban tendidos boca arriba con los pies apoyados en la cornisa de hierro que desde el jardín se veía como un encaje calado. Le vinieron ganas de irse con ellos, pero le dio aprensión aquella escalerilla tan empinada sin más barandilla que una barra. Gritó: «¿Qué estáis haciendo?», y no le respondieron. Desandaba el camino pensando que volvería a encontrarse con el mosquito revoloteando dentro del mosquitero. Salió al balcón y otro relámpago le hizo cerrar los ojos. Una gruesa gota le cayó en la frente, y entró en la casa; no tardó en oír el ru-

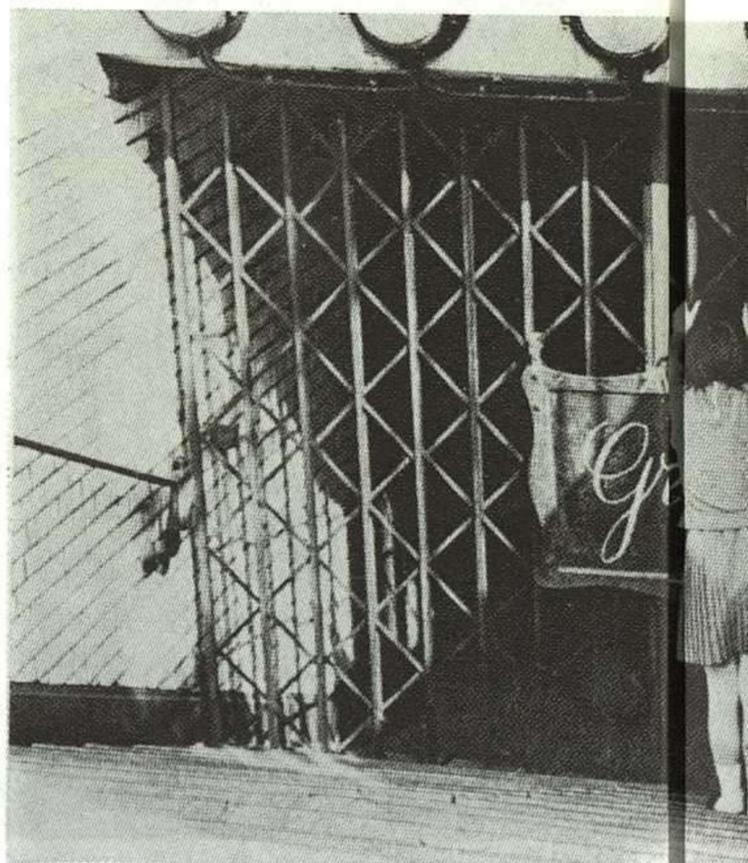
mor de la lluvia sobre las hojas del laurel.

Al día siguiente le dijeron que habían pasado la noche en el tejado para ver cómo amanecía. «Y ahora, ¡anda con el cuento a quien quieras!» Se adentró entre los árboles y les oyó andar tras él. Caía una llovizna fina; de las hojas se desprendían gotas de agua y el arrullo de las tórtolas le acompañaba. Pensaba: «Han visto cómo amanecía en el tejado, pero yo vi mariposas y ellos no». En cuanto se despertó había corrido a decirselo a la abuela, que estaba desayunando. La abuela le había dicho: «Me deja usted de una pieza, don Jaume... los tejados son para estar debajo de ellos. Usted no haga esto nunca». Había negado con la cabeza y entonces la abuela le había dicho a Miquela: «Enséñele a don Jaume el cardenal». Miquela había abierto un pequeño armario y había sacado de él una rama con un pájaro rojo. «Se lo guardo para cuando sea mayor. Es un pájaro que había estado vivo y ahora está muerto. Tóquelo, tóquelo, don Jaume.» No se había atrevido a hacerlo; una cosa era mirarlo y otra tocarlo. Preguntó a la abuela si Ramon y Maria lo habían visto. «¡Ni lo han visto ni lo verán!» Él la miró con los ojitos algo ladeados y rió. Cuando llegó al lugar donde solían estar las tórtolas, alzó la cabeza pero, como de costumbre, sólo se oía su arrullo. Ramon y Maria debían de seguirlo de puntillas... Estaba muerto de miedo, pero no quiso volverse a mirar. Andaba despacio, con las manos pegadas a los muslos, y apenas se atrevía a respirar. No se había acordado de decirle a la abuela que habían jugado a ponerse zapatos de mamá. Se lo iría a decir antes de que la señorita Rosa le acostase; y también le diría que le habían seguido bajo los árboles, para hacer-

castra a unos hombres desnudos, con lo cual vemos la relación muerte-sexo, sobre la que empieza a descubrir cosas por sí sola.



Raymond Queneau.



La novela de R. Queneau, Zazi en el metro, fue llevada al



Patrick Modiano.

El mundo de la muerte y las obsesiones —no ya los sueños— está representado en *El niño de arena* por las vivencias de Ahmed, que no se mira nunca al espejo para no ver su propia realidad y siente, en cambio, como si su interior fuere una especie de cementerio. Es muy interesante el férreo control que ejerce sobre su voz para que parezca masculina —su tono siempre es forzosamente grave—, y procura no caer en la ira, ni el exceso de alegría o la excitación para no hacerla más aguda, femenina. Janet, en *El círculo mágico*, atormentado por la mentira, a veces miente por orgullo o por exceso de precisión, casi sin darse cuenta, y le deprime descubrir las mentiras de sus padres (el dibujo del niño constituye un interesante retrato psicológico, que, como hemos dicho, es prácticamente un autorretrato).

Claves del comportamiento de algunos personajes de *Mirall trencat* son el complejo de culpabilidad de Maria —por estar enamorada de su hermano y por el asesinato de

Jaume—, que acaba en suicidio, y el complejo de fracaso de Ramon, que acaba en huida, en cierto modo una muerte en vida.

A Patoche (*Exculpación*) le afecta durante años una frase de Mathilde, una de las mujeres con quienes convive: «¡Los protestantes lo ven todo! ¡No se les puede ocultar nada! ¡No tienen simplemente un par de ojos! ¡Tienen también uno en el cogote! ¿Te enteras?». Desde entonces se siente incómodo con la mujer —que es protestante—, especialmente cuando pasa por detrás de ella. Tardarán mucho en aceptar, él y su hermano menor, que los protestantes son como todo el mundo y en dejar de cruzar la calle cada vez que se topan con alguno en la acera.

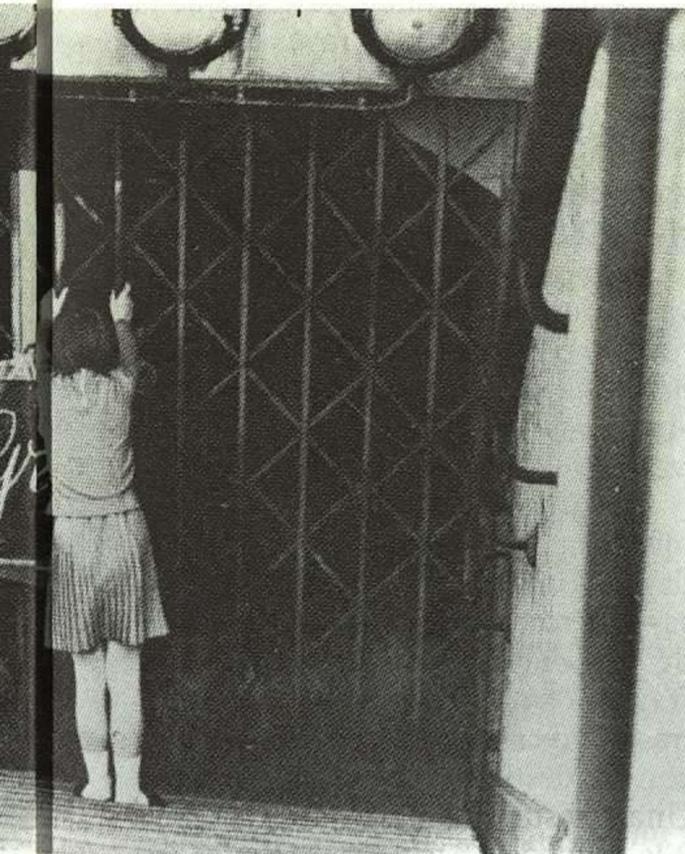
No exactamente una obsesión, pero sí remordimientos, siente el protagonista de *La parada* al ver tantos pájaros apresados (¿qué van a hacer con ellos?) y al darse cuenta de que tienen que matar a las hembras (lo usual en tales casos, según parece); y otro motivo de arrepentimiento es haber *despoblado* de pájaros la comarca.

El mundo de las sensaciones está muy presente en *Retrato del artista adolescente*. Stephen, ante la impresión de humedad y frialdad suscitada por lo que come y bebe en el desayuno, siente nostalgia de su casa. Vuelve a sentir la misma sensación cuando, enfermo con fiebre, siente la mano del prefecto sobre la frente y su contacto le recuerda el de una rata, viscoso, frío y humedo. La sensación de frío es una constante negativa en esta novela.

Las enfermedades infantiles, tan importantes para las lecturas de descubrimiento del mundo, están presentes en algunas de las novelas con protagonista niño. A Luca (*La desobediencia*, de A. Moravia), una infección grave le provoca alucinaciones parecidas al *delirium tremens*, de las que sale fortalecido emocionalmente. Una mezcla de sueños y deseos casi inalcanzables manifiesta Arturo (*La*

le daño. Ramon se había colocado a su lado y sin mirarle le preguntó: «¿Ya has ido a contar que esta noche estábamos en el tejado, chivato? ¿A que te ha faltado tiempo?». Y le dio en el pecho un puñetazo que parecía una pedrada. Jaume echó a correr hacia el agua pero Ramon tenía las piernas más largas y le atrapó enseguida. Había recogido la horca del suelo y se la puso en el cuello. «¡Quieto!» Tropezó con el tronco de un árbol. «Déjame, ¡que me haces daño!» Maria le pasó una mano por la mejilla, como mamá, le dijo: «Sangre de horchata...». Tenía la mano suave y los ojos le brillaban como las estrellitas que iban cayendo de las hojas. Ramon gritó: «¡Vale!». Maria tenía en la mano el alfiler de cabeza gorda. Cuando sintió la punzada en la garganta la miró como si no lo entendiese y se echó a llorar con la boca abierta. Tenía las manos crispadas, les miraba; quiso quitarse la horca del cuello y Ramon le empujó. Cayó al suelo y se quedaron quietos unos instantes. «Recogida...» Y de pronto el bosque se iluminó. Un sol pequeño y redondo de color naranja saltaba entre los árboles y las hojas, que se habían vuelto rojas. Tuvo tiempo de pensar en cuando se miraba las manos sobre una lámpara y se veía la sombra de los huesos rodeada de carne rosada. La horca le había acercado al agua. Estaba dentro del agua, de espaldas, y las hojas y las ramas iban disminuyendo de tamaño y todo parecía estar muy lejos. Hizo un esfuerzo para moverse pero quedó medio de bruces y sintió mucho dolor en la nuca y un gran frío.

Mercè Rodoreda: *Espejo roto* (trad. P. Gimferrer), Barcelona: Seix Barral, 1978.



llada al cine por Louis Malle en 1959.



### Asesinato de un compañero de aventura

—Fue un asesinato.

—¿Te quieres callar? —dijo Piggy con un chillido—. ¿Qué vas a sacar por hablar así?

De un salto se puso en pie y se acercó a Ralph.

—Estaba todo oscuro. Era el..., ese maldito baile. Además, relámpagos y truenos y lluvia. ¡Estábamos asustados!

—Yo no estaba asustado —dijo Ralph despacio—. Estaba... no sé cómo estaba.

—¡Estábamos asustados! —dijo Piggy excitado—. Podía haber pasado cualquier cosa. No fue... lo que tú dijiste.

Gesticulaba en busca de una fórmula.

—¡Por favor, Piggy!

Los gestos de Piggy cesaron ante la voz ahogada y dolorida de Ralph. Se agachó y esperó. Ralph se balanceaba de un lado a otro mecido por la caracola.

—¿Es que no lo entiendes, Piggy? Las cosas que hicimos...

—A lo mejor todavía está...

—No.

—A lo mejor sólo fingía...

La voz de Piggy se apagó al ver el rostro de Ralph.

—Tú estabas fuera. Estabas fuera del círculo. Nunca llegaste a entrar. ¿Pero no viste lo que nosotros..., lo que hicieron?

Había horror en su voz y a la vez una especie de febril excitación.

—¿No lo viste, Piggy?

—No muy bien, Ralph. Ahora sólo tengo un ojo; lo debías saber ya, Ralph.

Ralph siguió balanceándose de un lado a otro.

—Fue un accidente —dijo Piggy

bruscamente—; eso es lo que fue: un accidente.

Su voz volvió a elevarse.

—Saliendo así de la oscuridad... ¿a quién se le ocurre salir arrastrándose así de la oscuridad? Estaba chiflado. Él mismo se lo buscó.

Volvió a hacer grandes gestos.

—Fue un accidente.

—Tú no viste lo que hicieron...

—Mira, Ralph, hay que olvidar eso. No nos va a servir de nada pensar en esas cosas, ¿entiendes?

—Estoy aterrado. De nosotros. Quiero irme a casa. ¡Oh, Dios, quiero irme a casa!

—Fue un accidente —dijo Piggy con obstinación—, y nada más.

Tocó el hombro desnudo de Ralph y Ralph tembló ante aquel contacto humano.

—Y escucha, Ralph —Piggy lanzó una rápida mirada en torno suyo y después se le acercó—... no les digas que estábamos también en esa danza. No se lo digas a Samyeric.

—¡Pero estábamos allí! ¡Estábamos todos!

Piggy movió la cabeza.

—Nosotros no nos quedamos hasta el final. Y como estaba todo oscuro, nadie se fijaría. Además, tú mismo has dicho que yo estaba fuera...

—Y yo también —murmuró Ralph—. Yo también estaba fuera.

Piggy asintió con ansiedad.

—Eso es. Estábamos fuera. Nunca hemos hecho nada; nunca hemos visto nada.

William Golding: *El señor de las moscas* (trad. C. Vergara), Madrid: Alianza, 1972.

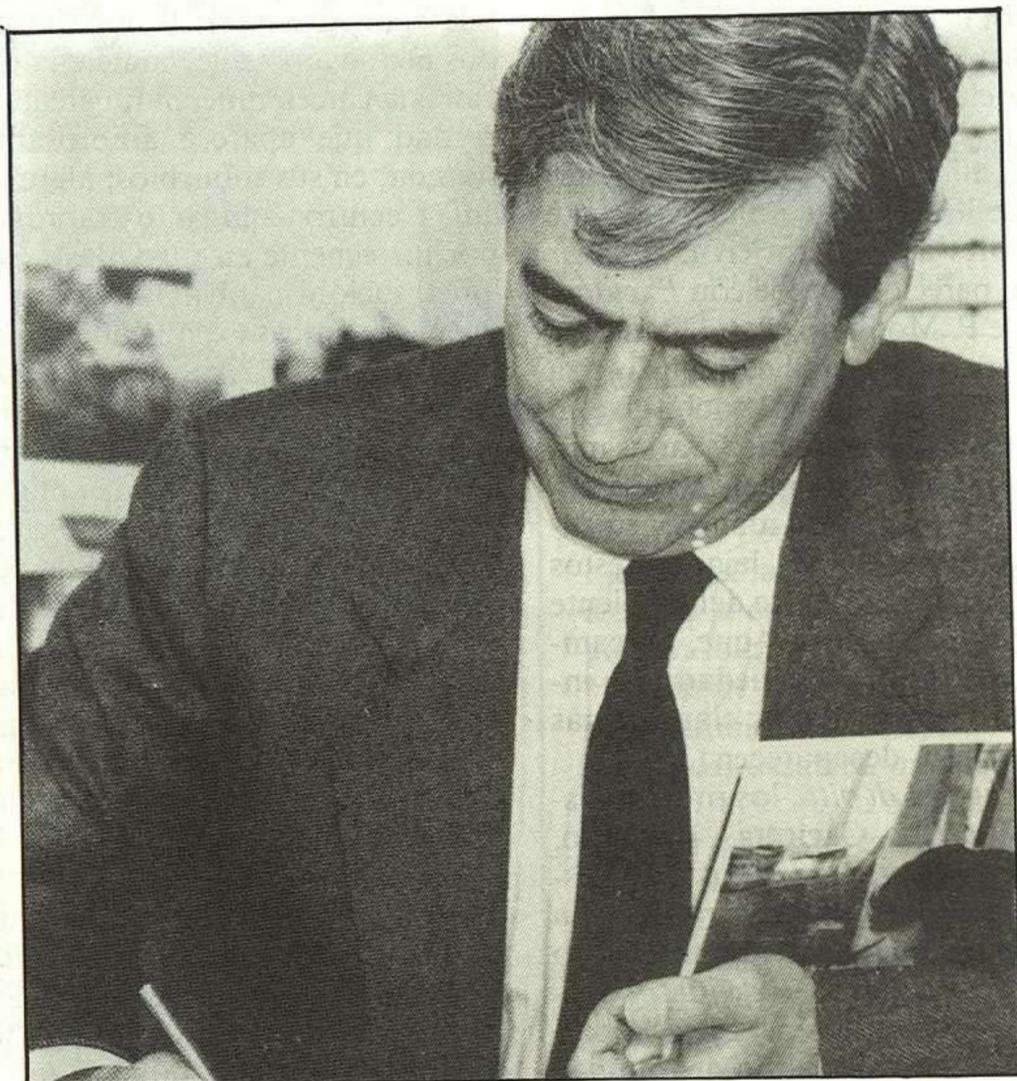
## ESTUDIO

*isla de Arturo*), que, a lo largo de sus quince años de vida, se ha construido un mundo de referencias propias, inamovibles (las «certezas absolutas», las denomina), basadas en la admiración por los héroes míticos, la adoración por su padre y sus proyectos aventureros; sueños en vela, obsesiones, si se quiere; en cualquier caso, elaboración de un mundo para satisfacer unas necesidades vitales.

### Los ambientes: la sociedad, la intimidad

Los ambientes donde transcurre la narrativa protagonizada por niños se centran en varios lugares-tipo: la casa familiar (*Mirall trencat* o *El héroe de las mansardas de Mansard*), el colegio (*Retrato del artista adolescente*, de J. Joyce; *Paz por separado*, de J. Knowles; *Los cachorros*, de M. Vargas Llosa; o *Las tribulaciones del estudiante Törless*); la vida en un pueblo, en *El camino*, de M. Delibes, y *Les fures* o *La bruixa i l'infant orat* (*La bruja y el niño loco*), de Ll. Villalonga. En el caso de la gran ciudad, encontramos al niño errático, que ve aspectos de la urbe a través de su experiencia personal (en la ya citada *El guardián entre el centeno*, Nueva York; en *Pic*, de J. Kerouack, varias ciudades de los Estados Unidos; París en *Zazie en el metro*, de R. Queneau; o Roma en *Ragazzi di vita*). Hay varios lugares-símbolo en este tipo de relatos, por ejemplo, la isla —en *El señor de las moscas* y *La isla de Arturo*— o el jardín —en *Mirall trencat*—.

En *El amante*, hay un ambiente más general —un esbozo de la sociedad colonial de la Indochina francesa— y otro íntimo: la habitación donde se encuentran la adolescente francesa y su amante chino, que contrasta, precisamente por su intimidad, con el destartado hogar familiar. Una constante ambiental es el calor y la humedad, siempre presentes, especialmente en los encuentros amoro-



Mario Vargas Llosa.

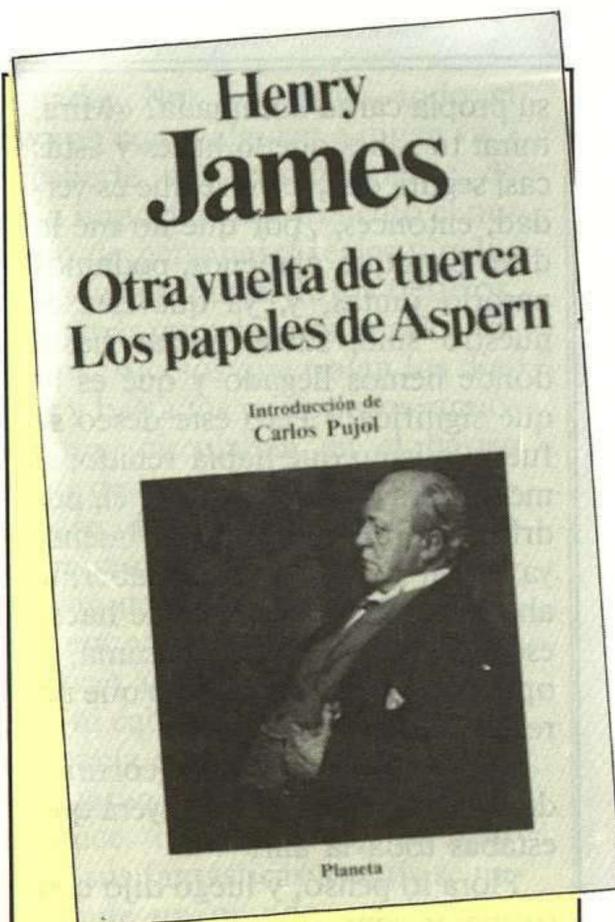


Fotograma de Otra vuelta de tuerca (1985) de Eloy de la Iglesia inspirado en el relato de Henry James.

esos que tienen lugar en el cuarto mencionado.

En *América*, hay un cierto paralelismo entre la opresión de la multitud, favorable o contraria a un candidato a elecciones, en un desfile callejero, y la opresión de que Karl es objeto por parte de sus supuestos amigos. El ambiente de sujeción que le ahoga se observa, también, en que es objeto de constantes injusticias sin que se le permita defenderse, en un clima de hostilidad habitual en los ambientes kafkianos.

A veces es muy difícil separar un ambiente —un lugar— de la época en que transcurre la historia. Así sucede, por ejemplo, en *Dies d'ira a l'illa* (*Días de ira en la isla*), de A.-L. Ferrer. El niño protagonista va a una escuela, donde le enseñan a cantar la «canción de las Cinco Rosas», y a un campamento, donde les explican la doctrina



### Terror adulto ante los niños siniestros

—¿Estabas mirando por la ventana a ver si me veías? ¿Creías que a lo mejor había ido a dar un paseo por el jardín?

—Es que creí que alguien estaba haciéndolo —contestó, sonriente, y sin palidecer en ningún momento.

¡Cómo la miré yo entonces!

—¿Y viste a alguien?

—¡Qué va, *no!* —lo dijo casi enfadada, con toda la inconsecuencia infantil, pero con una gran dulzura en su forma de alargar el *no*.

En ese momento, y en ese estado de nervios, estaba absolutamente segura de que mentía; y si cerró una vez más los ojos, fue ofuscada ante las tres o cuatro formas que tenía de afrontarlo. Por un momento, una de ellas me tentó de tal manera que, para resistirlo, tuve que coger a la niña y apretarla contra mí como una loca, sin que ella diera un solo grito o alguna señal de asustarse. ¿Por qué no preguntárselo ahora mismo y terminar de una vez? ¿Decírselo sin rodeos, en

su propia carita iluminada? «Mira, mira: tú sabes que lo haces y estás casi segura de que yo sé que es verdad; entonces, ¿por qué no me lo dices para que, al menos, podamos pasarlo juntas, y, ya que éste es nuestro sino, saber quizás hasta dónde hemos llegado y qué es lo que significa?» Pero este deseo se fue lo mismo que había venido; si me hubiera dejado llevar por él, podría haberme ahorrado..., bueno, ya verán lo que podría haberme ahorrado. Pero, en lugar de hacer eso, me levanté, miré su cama, y opté por un término medio que no resolvía nada.

—¿Por qué corraste las cortinas de la cama para que yo creyera que estabas todavía allí?

Flora lo pensó, y luego dijo con su mejor sonrisa:

—Porque no me gustaba asustarte.

—Pero si creías que me había ido.

No estaba dispuesta a dejarse sorprender; se puso a mirar la llama de la vela, como si la pregunta no tuviera ninguna importancia o no fuera dirigida a ella. Luego contestó:

—¡Ah, sí! Pero es que podías volver, y ya ves, has vuelto.

Y todo acabó en que, cuando se metió otra vez en la cama, tuve que estar un buen rato a su lado, cogiéndole la mano para demostrar que había hecho muy bien en volver.

Henry James: *Otra vuelta de tuerca* (trad. Soledad Silió y J.M<sup>a</sup> Valverde), Barcelona: Planeta, 1991.



falangista. Las bromas pesadas, los castigos, las bandas rivales callejeras; más adelante, las peleas, travesuras, castigos y venganzas en el seminario; todo configura un ambiente inserido en el de los tiempos inmediatamente posteriores a la guerra civil.

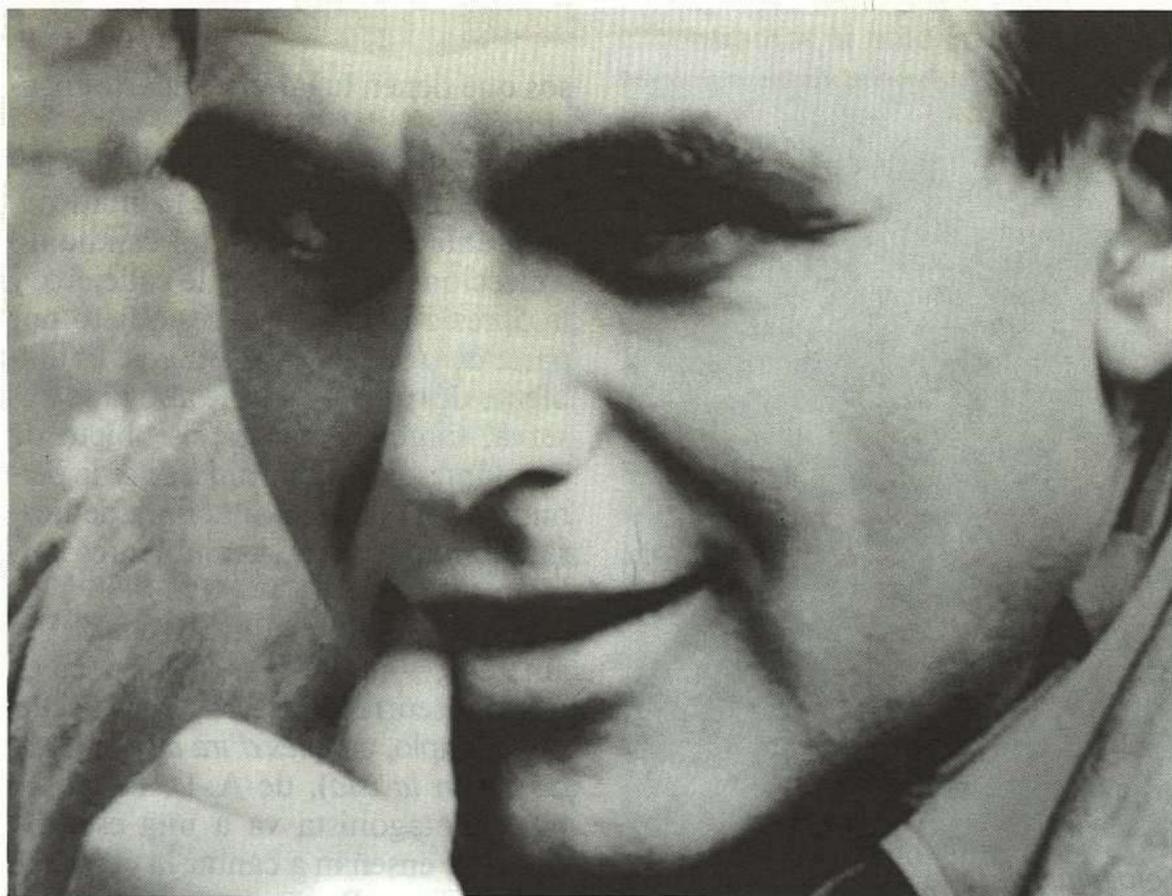
Algo parecido sucede con *Exculpación*, de P. Modiano, novela también de posguerra —de la Segunda Guerra Mundial—, en la que Patoche vive en una casa con su hermano y varias mujeres sorprendentes, mientras sus padres van y vienen de manera irregular y casi misteriosa; lejanos, estos padres no forman parte del ambiente del niño. Las mujeres, que, en cambio, constituyen su sociedad más inmediata, reciben visitas clandestinas y, de pronto, desaparecen.

En *Ragazzi di vita*, los protagonistas —Ricetto, Caciotta, Alduccio, Begalone— pasan de niños a adolescentes en la posguerra; pero no es la época —mero marco temporal— lo más determinante de sus vidas y conductas, sino su pertenencia a la *malavita* romana, al mundo del *lumpen*

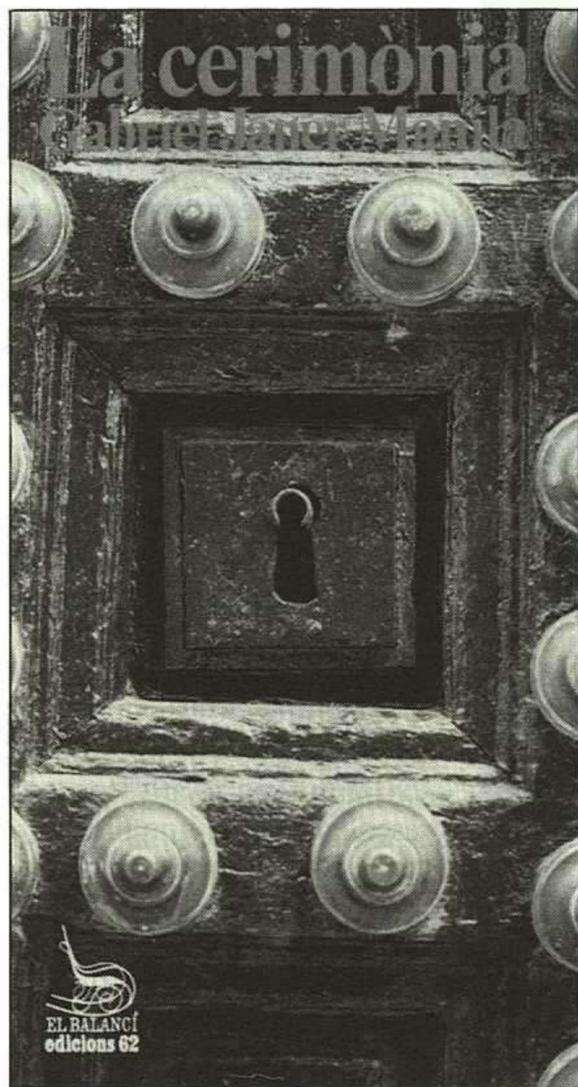
y la delincuencia de Roma (impulsados por su ambiente, cometen delitos, van a la cárcel, mueren tuberculosos), ciudad que aparece amorosamente tratada, en sus suburbios; alguna vez en el centro —lugar extraordinario por infrecuente en sus vidas—; en el Tíber, sucio y maravilloso, donde ellos viven sus únicas expansiones lúdicas.

El mundo de Arturo, de *La isla de Arturo*, de E. Morante, en cambio, es solitario, rousseauniano, en contacto con la naturaleza, no tiene obligaciones escolares ni sociales y puede entregarse a sus actividades y descubrimientos. Se ha construido un firme universo propio, donde ha transcurrido su infancia y parte de su adolescencia. La llegada de la joven esposa de su padre —Nunziata, poco mayor que él—, le crea una situación de inestabilidad, de contradicción.

Mucho más moderno, social y absolutamente urbano, es el ambiente de Rocco y Antonia, los adolescentes de *Si les porcs avaient des ailes* (*Si los cerdos tuviesen alas*), novela publicada inicialmente en Italia y retirada



Terenci Moix.



después de una denuncia por obscenidad: estudiantes y comunistas, su vida consiste en participar activamente en actos políticos y manifestaciones, leer *L'Unità* y tener, además, sus encuentros eróticos (el subtítulo de la versión italiana es *Diario sessuopolitico di due adolescenti* [*Diario sexual y político de dos adolescentes*]).

### Las épocas símbolo

Los momentos históricos que enmarcan las narraciones analizadas suelen incidir en la peripecia de los personajes. En la ya mencionada *Eva*, de C. Soldevila, hay un paralelismo interesante entre el renacimiento vital de Maurici, el padre, con el descubrimiento de su pasión, correspondida, por Eva, la hija adoptiva, y la proclamación de la República, que inicia una época de esperanzas políticas y sociales.

## Juan Marsé Si te dicen que caí

Novela



Seix Barral Biblioteca Breve

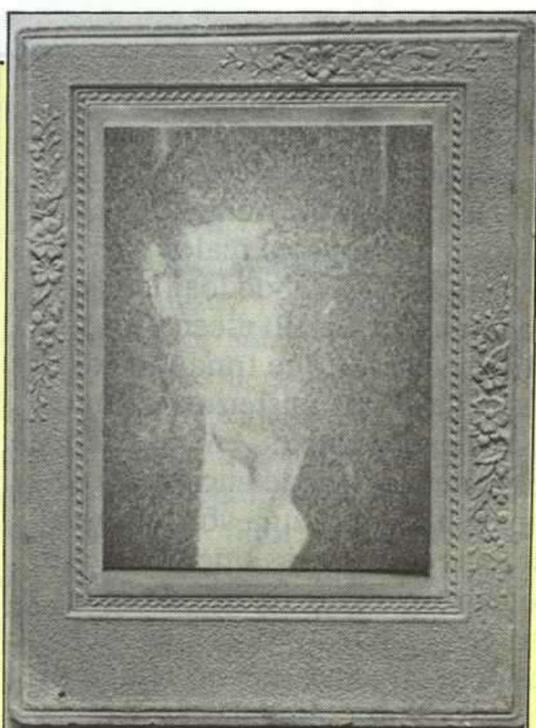
### Contar *aventis* para olvidar la miseria

Sor Paulina cabeceaba sobre sus sedantes, pero el celador insistió: quería hablarle de aquella afición a contar *aventis*, Hermana, un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla. Habló de frías tardes invernales sumergidos en el tibio mar de diarios y tebeos de acre olor, en la trapería de Java, alrededor de Sarnita: una cabeza rapada que lucía costras empolvadas de azufre como rabiosas moscas verdes, unas endiabladas manos tiñosas, una hermosa navaja de mango anacarado. Pero las mejores *aventis* eran las que contaba Java en días de lluvia, cuando no salía a la busca con su saco y su romana. Fue un día de esos que se le ocurrió por primera vez introducir en la historia un personaje real que todos conocíamos, Juanita la *Trigo*, una huérfana acogida a la Casa de Familia de la calle Verdi. En aquel preciso momento, el auditorio contuvo el aliento, desconcertado, las pupilas fijas, las bocas abiertas, las manos quietas sobre las rodillas. Con el tiempo perfeccionó el método: nos metió a todos en las historias, se metió él mismo y entonces era emocionante de veras porque estaba siempre pendiente la posibilidad de que en el momento menos pensado cualquiera del corro se viera aparecer con una actuación decisiva y

sonada. Nos sentíamos todo el tiempo como alguien a quien va a sucederle un acontecimiento de gran importancia. Aumentó el número de personajes reales y redujo cada vez más el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos, sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban en el barrio sobre denuncias, detenciones y desaparecidos. Era una voz impostada recreando cosas que todos conocían de oídas: hablar de oídas, eso era contar *aventis*. Las mejores eran aquellas que no tenían ni pies ni cabeza, aquellas en las que no había que esforzarse para que resultaran creíbles: nada por aquel entonces tenía sentido. En realidad, sus fantásticas *aventis* se nutrían de un mundo mucho más fantástico que el imaginado por ellos. Arruinada su capacidad de asombro, sólo captaban las señales del azar: Amén aseguraba haber visto mujeres preñadas pariendo chorros de arroz en la Montaña Pelada, bajo la luna, espatarradas como viejas que mearan de pie; en la misma trapería, ausentes Java y su abuela, Sarnita decía haber oído, detrás de las altas pilas de papel y trapos, el raspar de una lima y golpes de cuchara en un plato; y Luis juraba que en el cine Roxy vio como acribillaban a uno de la bofia con una escopeta de caza de juguete. A veces, acuclillados en torno a la más increíble *aventi* contada por el traperero, la niebla les traía la sirena fantasmal de un buque en el muelle y era como una sirena oída en sueños, no creíble, viniendo de un mundo infinitamente menos real que el nuestro.

—Esto son aspirinas —dijo Sor Paulina—. Haz el favor de no mezclarlo todo.

Juan Marsé: *Si te dicen que caí*, Barcelona: Seix Barral, 1977.



JAMES JOYCE: RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE ALIANZA EDITORIAL

## Violencia física en el internado

—¡A escribir! Tú, muchacho, ¿quién eres tú?

A Stephen se le saltó de golpe el corazón.

—Dedalus, señor.

—¿Por qué no estás escribiendo como los demás?

—Yo... mis...

No podía hablar de terror.

—¿Por qué no está escribiendo éste, Padre Arnall?

—Se le han roto las gafas y le he exceptuado por eso de trabajar —contestó el Padre Arnall.

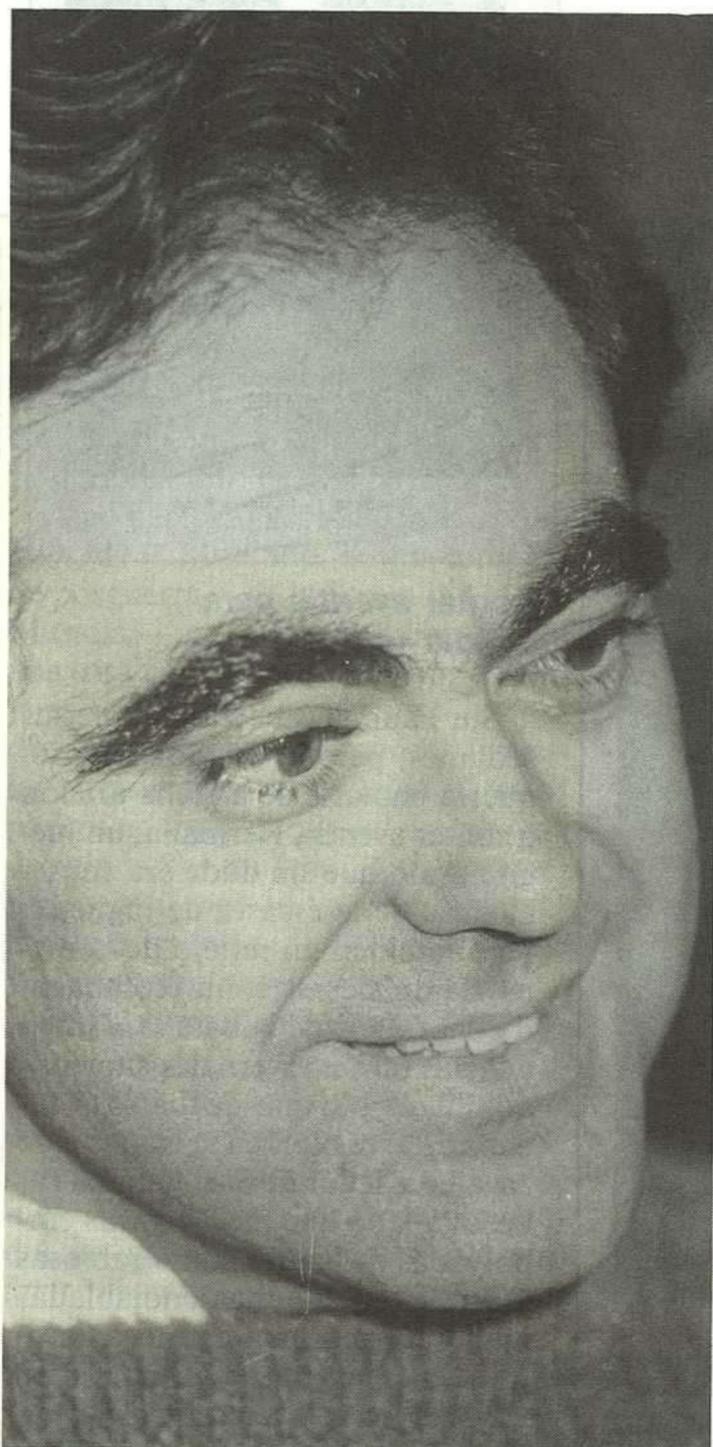
—¿Que se le han roto? ¿Qué es lo que oigo? ¿Cómo dices que es tu nombre? —dijo el prefecto de estudios.

—Dedalus, señor.

—¡Sal aquí fuera, Dedalus! Holgazán y trapisondilla. Se te conoce el ardid en la cara. ¿Dónde se te rompieron las gafas?

Dedalus salió a trompicones hasta el centro de la clase, ciego de miedo y de ansia.

—¿Dónde se te rompieron las gafas? —repitió el prefecto de estudios.



G. Janer Manila.

Cualquier guerra y posguerra contemporáneas son especiales épocas-símbolo que condicionan la peripecia vital de nuestros personajes, como por ejemplo en *El esperado*, de J.M. Guelbenzu, o las ya citadas *La ternura del dragón* y *Exculpación*.

Según E. Godoy Gallardo, la guerra civil crea, en literatura en castellano, el eje y la razón de los relatos con personaje niño. Este autor distingue tres grupos generacionales de escritores. Los que nacieron con cierta anterioridad a la contienda ven en la infancia la imagen del paraíso perdido y desaparecido a causa de la tragedia bélica; los que nacieron durante el período del 1936-1939, o tenían muy pocos años en esa época, ven la infan-

cia como algo que les fue robado y a lo que no tuvieron derecho; y los narradores nacidos con posterioridad a la guerra civil ven en sus primeros años las consecuencias de una guerra brutal, especialmente para los vencidos. El estudio de Godoy Gallardo finaliza con el análisis de obras publicadas en 1978. Y, sin embargo, la presencia de la guerra civil como fondo en las novelas con protagonista infantil ha continuado en narradores posteriores.

Después de la guerra de los tres años, la literatura catalana para adultos es, esencialmente, una literatura con personajes adultos. Aun así hallamos interesantes muestras de novelas en las que los niños tienen un papel importante. Entre otras recordaremos las de los mallorquines G. Janer Manila (*El silenci* y *La cerimònia*) y A.-L. Ferrer (*Dies d'ira a l'illa*), centradas en los acontecimientos cotidianos de la vida mez-

quina de posguerra, vistos por un niño, o en la rebelión del adolescente contra esa misma vida mezquina. T. Moix, con *El día que va morir Marilyn* (*El día que murió Marilyn*), marca un hito, no sólo en la novela con personaje infantil, sino en la novela catalana contemporánea.

El niño de *Dies d'ira a l'illa* se hace y hace, precisamente, muchas preguntas sobre guerras pasadas —a su madre sobre la guerra civil, a su abuelo sobre la de Filipinas— en un intento de comprender qué son tales conflictos y aclarar su propia situación en el marco de miedo y silencio que se impone a partir de 1939. Pero los mayores no quieren hablar de ello y los niños lo hacen a escondidas, lo cual refleja el período histórico menciona-

do, como hemos visto en el apartado anterior.

La guerra civil también impregna la vida de Caterina (*El silencio*), hija de padre fusilado y madre muerta de agotamiento y tristeza: ya hemos visto que ni con el paso de los años olvida la obsesión que esas muertes le han producido.

La posguerra está presente en la adolescencia de los personajes de *Si te dicen que caí*: la miseria material y moral se centra sobre todo en la descripción del Guinardó, Gràcia y, en general, la Barcelona de la época, y en los retazos de recuerdos de guerra, a veces materializados en el hallazgo de restos de material bélico entre las basuras de los descampados. También está presente en los contrastes entre la vida sórdida de los *trinxas* del Guinardó —cuyo mayor consuelo es la narración de *aventis* extraordinarias,

## el cercle màgic joan puig i ferreter



primer  
premi creixells  
1929

—En la pista, señor.

—¡Jeje! ¡En la pista! —exclamó el prefecto de estudios—. Me sé de memoria esa artimaña.

Stephen levantó los ojos asombrados y vio por un momento la cara gris blancuzca y ya no joven del Padre Dolan, su cabeza calva y blanquecina con un poco de pelusilla a los lados, los cercos de acero de sus gafas y sus ojos sin color que le miraban a través de los cristales. ¿Por qué decía que se sabía de memoria aquella artimaña?

—¡Haragán, maulero! —gritó el prefecto—. ¡Se me han roto las gafas! ¡Es una treta de estudiantes ya muy antigua esa! ¡A ver, la mano, inmediatamente!

Stephen cerró los ojos y extendió su mano temblorosa, con la palma hacia arriba. Sintió que el prefecto le tocaba un momento los dedos para ponerla plana y luego el silbido de las mangas de la sotana al levantarse la palmeta para dar. Un golpe ardiente, abrasador, punzante, como el chasquido de un bastón al quebrarse, obligó a la mano temblorosa a contraerse toda ella como una hoja en el fuego. Y al ruido, lágrimas ardientes de dolor se le agolparon en los ojos. Todo su cuerpo estaba estremecido de terror, el brazo le temblaba y la mano, agarrotada, ardiente, lívida, vacilaba como una hoja desgajada en el aire. Un grito que era una súplica de indulgencia le subió a los labios. Pero aunque las lágrimas le escaldaban los ojos y las piernas le temblaban de miedo y de dolor, ahogó las lágrimas abrasadoras y el grito que le hervía en la garganta.

—¡La otra mano! —exclamó el prefecto.

Stephen retiró el herido y tembloroso brazo derecho y extendió la mano izquierda. La manga de la sotana silbó otra vez al levantar la palmeta y un estallido punzante,

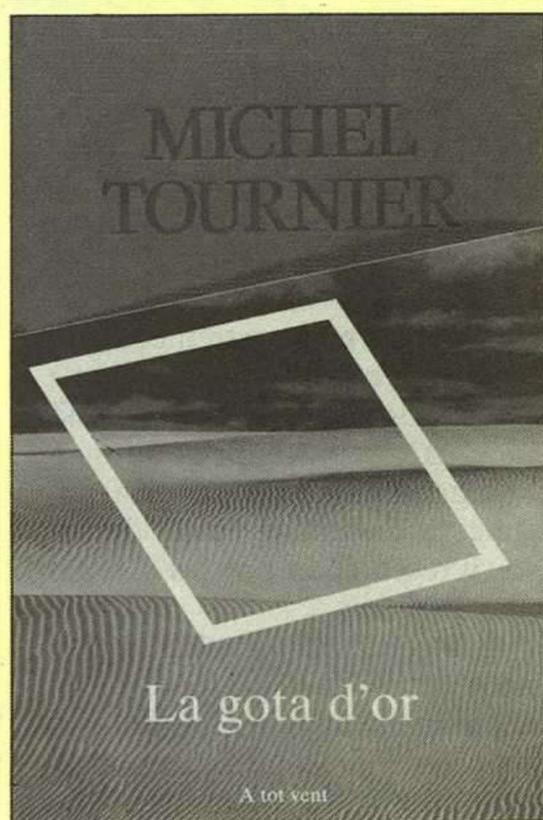
ardiente, bárbaro, enloquecedor, obligó a la mano a contraerse, palma y dedos confundidos en una masa cárdena y palpitante. Las escaldantes lágrimas le brotaron de los ojos, y abrasado de vergüenza, de angustia y de terror, retiró el brazo y prorrumpió en un quejido. Su cuerpo se estremecía paralizado de espanto y en medio de su confusión y de su rabia, sintió que el grito abrasador se le escapaba de la garganta y que las lágrimas ardientes le caían de los ojos y resbalaban por las arreboladas mejillas.

—¡Arrodíllate! —gritó el prefecto.

Stephen se arrodilló prestamente, oprimiéndose las manos laceradas contra los costados. Y de pensar en aquellas manos, en un instante golpeadas y entumecidas de dolor, le dio pena de ellas mismas, como si no fueran las suyas propias, sino las de otra persona, de alguien por quien él sintiera lástima. Y al arrodillarse, calmando los últimos sollozos de su garganta y sintiendo el dolor punzante y ardiente oprimido contra los costados, pensó en aquellas manos que él había extendido con las palmas hacia arriba, y en la firme presión del prefecto al estirarle los dedos contraídos, y en aquellos dedos y aquellas palmas que, en una masa golpeada, entumecida, roja, temblaban, desvalidos, en el aire.

—A trabajar todo el mundo —gritó el prefecto de estudios desde la puerta—. El Padre Dolan entrará todos los días para ver si hay algún chico perezoso y holgazán que necesite ser azotado. Todos los días. Todos los días.

James Joyce: *Retrato del artista adolescente* (trad. Dámaso Alonso), Madrid: Alianza, 1978.



## Contraste entre dos mundos

El sol brillaba en medio del cielo cuando vio en el temblar de la tierra recalentada la silueta pesada de un Land Rover, deslizándose por un bosquecillo de tamarindos. No iba muy deprisa, pero Idriss no tenía ninguna posibilidad de atraparlo. Además, tampoco pensaba hacerlo. Inmovilizado por la sorpresa y la timidez, se detuvo, y enseguida le rodearon las ovejas y las cabras. El Land Rover, que se dirigía hacia el norte, se metió entonces por la carretera de Beni Abbas. Al cabo de cinco minutos lo perdería de vista. No. Aflojaba la marcha. Iniciaba una media vuelta. Volvía a coger velocidad e iba directamente hacia él. Había dos personas, un hombre al volante y a su lado una mujer, de la que, al principio, Idriss sólo distinguía el cabello rubio y unas enormes gafas negras. El coche se detuvo. La mujer se quitó las gafas y saltó al suelo. Los cabellos le flotaban sobre los hombros como una casca-

da descolorida. Llevaba una camiseta caqui muy escotada y unos *shorts* escandalosamente cortos. Idriss se fijó también en las sandalias doradas y pensó que con aquel calzado no iría muy lejos por aquellos pedregales. La mujer exhibía una cámara de fotos.

—¡Eh, chiquito! No te muevas mucho, que te haré una foto.

—Por lo menos podrías pedirle permiso —rezongó el hombre—. A algunos no les gusta.

—¡Es muy propia de usted, esa observación! —manifestó la mujer.

Idriss aguzaba el oído y recogía las migajas de francés que conocía para comprender lo que decían. Visiblemente, él era el objeto de una discusión entre el hombre y la mujer, pero era la mujer la que se interesaba por él, era eso, sobre todo, lo que le ponía nervioso.

—No te hagas ilusiones —ironizó el hombre—: mira mucho más el coche que a ti.

Era verdaderamente imponente, aquel coche rechoncho y blanco de polvo, erizado de depósitos, ruedas de recambio, gatos, extintores, cables de remolque, palas y tablones para sacar el vehículo de la arena. Como buen conocedor del desierto, Idriss admiraba aquel coche de largo recorrido, no sin verle una afinidad lejana con el camello de carga. Los que tenían una herramienta tan prestigiosa no podían ser más que unos señores.

—No me hago ilusiones —dijo la mujer— pero pienso que para él no hay diferencia. El coche y nosotros pertenecemos al mismo mundo extranjero. Tanto usted como yo somos emanaciones del Land Rover.

Había corrido la película varias veces, y enfocaba de nuevo a Idriss y sus ovejas. Luego, le miró sonriente, y, ya sin la cámara ante los ojos, parecía verle de manera normal.



Fotograma de *El gran Meaulnes* (1967), de Jean Giono

donde se confunden la realidad y el deseo— y la vida acomodada de los vencedores de la guerra.

Otra guerra —la Primera Guerra Mundial— preside la acción de *El caballo Trípoli*, marco especialmente candente de las relaciones de afecto-aversión entre Paolo y Ghesa, italiano el primero e hijo de un militar austriaco el segundo. La época histórica también condiciona la visión que Paolo tiene de la sociedad circundante: cree que los señores son italianos o austriacos, mientras que las clases inferiores siempre son eslavas; esta idea tan clara de división social empezará a vacilar a raíz de las conversaciones oídas a los mayores, enmarcadas, no lo olvidemos, en un momento de cambio.

## El personaje y el autor

Puede haber rasgos autobiográficos —reales o fingidos— del autor en este tipo de relato, sobre todo centrados en



Gabriel Albicocco según la novela de Alain Fournier.

lugares, momentos y relaciones con adultos, adolescentes o niños. A este respecto cabe citar especialmente algunos casos.

Por ejemplo, el personaje de Janet Masdéu, el niño coprotagonista de *El cercle màgic*, que encontraremos de nuevo en la novela-río *El pelegrí apasionat* (*El peregrino apasionado*) y que constituye una especie de alter-ego del autor, como él, de espíritu aventurero y extremadamente sensible.

Como casi toda la producción de M. Duras, *El amante* es claramente autobiográfica por lo que respecta a la relación amorosa entre la francesa pobre de quince años y el rico chino de veintiséis. *Dies d'ira a l'illa* posiblemente es bastante autobiográfica (a considerar el lenguaje supuestamente objetivo del autor al tratar ciertos temas, como su probable relación con el Frente de Juventudes, por ejemplo, al que nos referiremos más adelante). También hay una identificación entre Stephen Dedalus y J. Joy-

ce en *Retrato del artista adolescente*, tanto en lo que se refiere al retrato de los ambientes frecuentados por el autor —el colegio de jesuitas, por ejemplo— como a la plasmación literaria de sus vivencias íntimas.

La autobiografía y la ficción se mezclan frecuentemente en Ll. Villalonga. En las *Falsas memòries de Salvador Orlan*, a pesar de lo apócrifo de tales memorias, hay una buena dosis de realidad (sus estudios de Medicina, personas que le inspirarán personajes de sus novelas, su afición a escribir, un hermano militar y autor de una autobiografía), lo mismo que sucede en *Les fures*, del mismo autor.

### Lenguaje y tipos de texto

Además de las características que denotan, y connotan, al *niño literario* desde el punto de vista temático, es interesante considerar unos aspectos de tipo formal que la presencia de personajes infantiles conlleva y que

—Dame la foto.

Eran las primeras palabras que pronunciaba Idriss.

—Quiere su foto, es lógico, ¿no? —intervino el hombre—. ¿Te das cuenta?, tendríamos que llevar siempre una cámara de revelado instantáneo. El pobre chico quedará decepcionado.

La mujer había vuelto a poner la cámara en el coche. Sacó un mapa metido en una bolsa de celofán y se acercó a Idriss.

—No puede ser, hijo. Hay que revelar la película y pedir copias. Ya te mandaremos tu foto. Mira. Estamos aquí, ¿lo ves?: Tabelbala. La mancha verde es tu oasis. Mañana, Beni Abbas. Después, Béchar. Y luego, Orán. Allí, el barco. Veinticinco horas de mar. Marsella. Ochocientos kilómetros de autopista. París. Y desde allí, te mandaremos la foto. ¿Cómo te llamas?

Michel Tournier: *La goutte d'or* (trad. del fragmento R.M. Postigo), París: Gallimard, 1986.



IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

## *La ternura del dragón*



### Reproducción del lenguaje infantil

*El Periódico de La Libertad* número uno, director: Miguel

«mi abuelo ha hechado del gobierno a los tiranos y a los bandidos y los ha metido en la cárcel. Los españoles quieren tener a federico como rrey la gente sale a la calle a gritar viba la libertad y aplauden al abuelo y a gritar vibá tintin y mueran los tiranos y los ladrones y los bandidos.

Ignacio Martínez de Pisón: *La ternura del dragón*, Barcelona: Anagrama, 1985.



*Escena de Suspense (1960) de J. Clayton inspirada en la novela Otra vuelta de tuerca de H. James.*

aporta nuevos perfiles a la tipología que aquí hemos tratado de esbozar.

En primer lugar, el protagonista infantil permite el desarrollo del punto de vista narrativo, que particulariza la acción del narrador, un adulto similar al lector. La omniscencia, pues, clásico recurso de la novela del siglo XIX, se ve relativizada o desaparece en bastantes novelas con personaje infantil.

En segundo lugar, este punto de vista, debido a la esencia del personaje, permite, en algunos casos, la utilización del recurso de la extrañificación, teorizado por los formalistas rusos. La creación de una perspectiva que enfoque hechos, objetos y procesos desde un lugar externo que permite redescubrirlos como elementos literaturizables. Textualmente, las características mencionadas se traducen en concreciones formales diversas, entre las que no es infrecuente un cierto hibridismo, bien en las variaciones de lenguaje empleadas, bien en los tipos de

texto. Una manifestación de este hibridismo se produce en *Dies d'ira a l'illa* —narrada en primera persona—, en los fragmentos memorialísticos en los que el personaje recuerda sus experiencias relacionadas con la Falange: usa un lenguaje distanciado, informativo, casi *objetivo* —especialmente agudizado en la explicación de la doctrina falangista—, que no se encuentra en la narración del resto de sus recuerdos infantiles; parece un intento deliberado de reproducir denotativamente su memoria de los hechos. Por otra parte, en esta misma novela, hay una gran precisión de lenguaje en ciertos pasajes, por ejemplo en la descripción de las reparaciones de electrodomésticos que se efectúan en el taller donde obtiene su primer trabajo.

Esta última característica también se encuentra en *La parada*, donde se describe detalladamente el miedo que pasa el protagonista en su aventura nocturna; la misma precisión se observa en la descripción del montaje de

# Cuadernos de Pedagogía

## REVISTA MENSUAL DE EDUCACIÓN

Cada mes ofrecemos una amplia información sobre el mundo de la enseñanza. El profesor de Educación Infantil, Primaria y Secundaria, encontrará, además, elementos de reflexión teórica e instrumentos prácticos para el trabajo en el aula

## LEA Y COLECCIONE CUADERNOS DE PEDAGOGÍA ¡SUSCRÍBASE!

Envíe su cupón hoy mismo

### BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

A partir del mes de .....  
 Enviar a EDITORIAL FONTALBA, S.A.  
 Valencia 359, 6º 1º. 08009 Barcelona (España)

Señores: Deseo suscribirme a la revista **CUADERNOS DE PEDAGOGÍA**, de periodicidad mensual, al precio de oferta de 4.800 ptas., incluido IVA (5.225 ptas. precio venta quiosco), por el período de un año (11 números) renovaciones hasta nuevo aviso, cuyo pago efectuaré mediante:

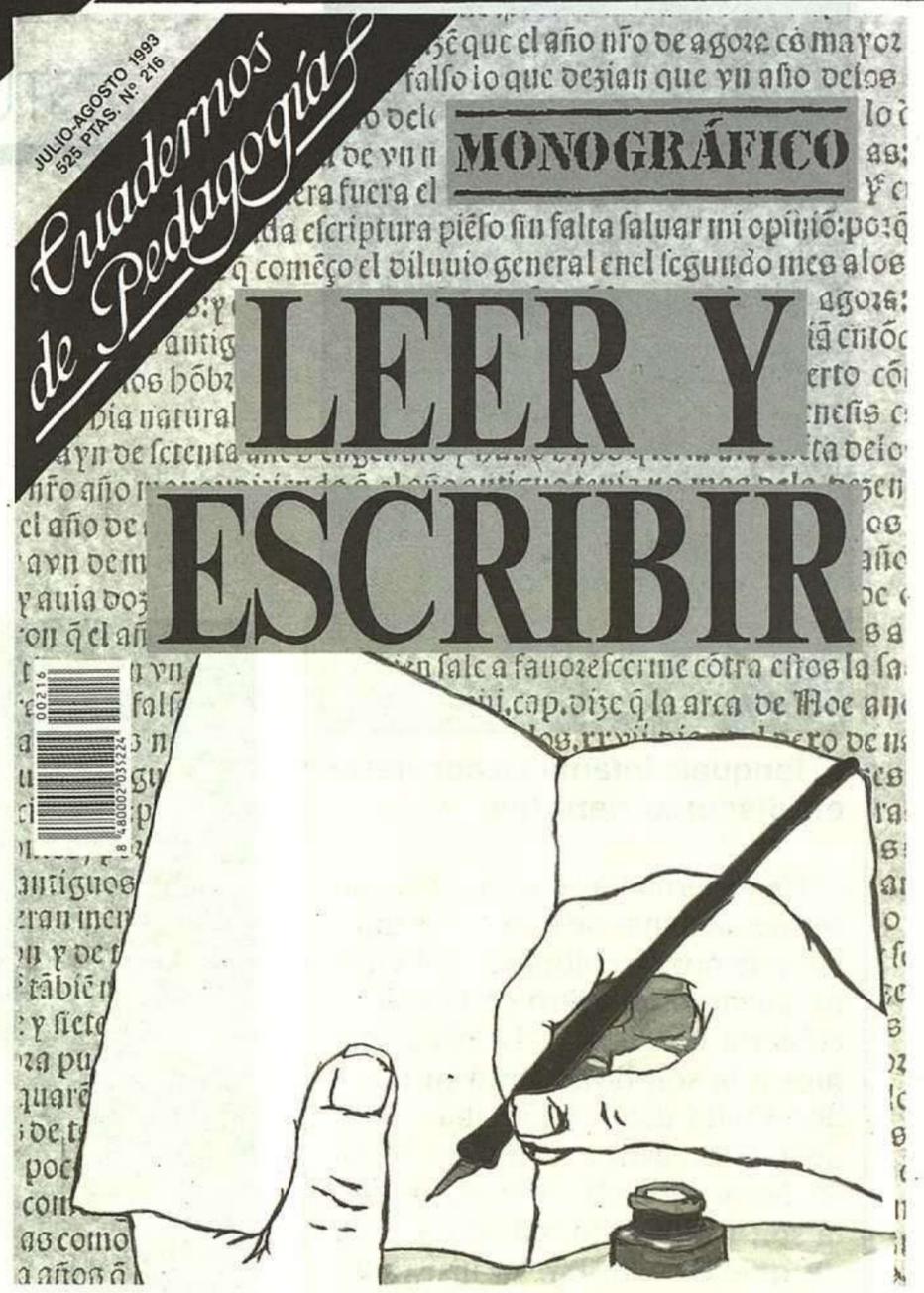
- Domiciliación bancaria.  Contrarrembolso.  Envío cheque bancario por 4.800 ptas.

Nombre .....  
 Apellidos .....  
 Profesión ..... Tel. ....  
 Domicilio .....  
 Población ..... C.P. ....  
 Provincia .....  
 País ..... Fecha .....  
 Firma .....

Para Canarias, Ceuta y Melilla 4.528 Ptas. (exento IVA). Canarias, envío aéreo: 5.386 ptas.  
 Para el extranjero, enviar adjunto un cheque en dólares:

	Ordinario	Avión
Europa	58\$	72\$
América	58\$	92\$

(Se recomienda para Canarias y América el envío aéreo.)



### SECCIONES FIJAS

- Tema monográfico del mes.
- Experiencias y recursos metodológicos y didácticos en los distintos niveles educativos.
- Pedagogía y Psicología.
- Libros y noticias.

### DOMICILIACIÓN BANCARIA

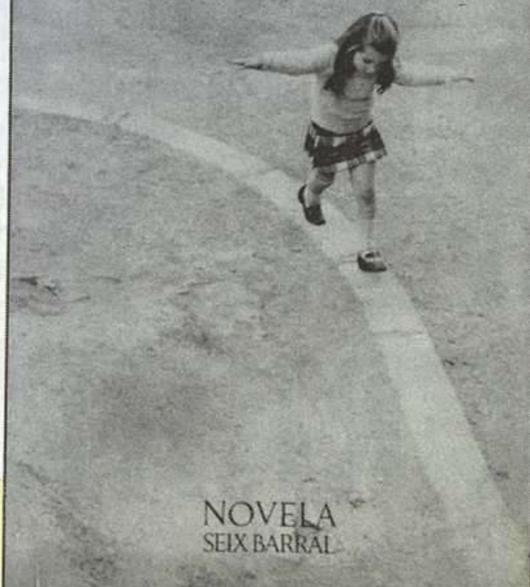
Lugar y fecha .....  
 (Banco o Caja de Ahorros) .....  
 Código Postal .....  
 (Domicilio completo de la entidad bancaria) .....  
 (Nº de la agencia) ..... (Nº c/c o libreta de ahorros) .....

Muy Sres. míos:  
 Ruego a Uds. que hasta nuevo aviso, abonen a EDITORIAL FONTALBA, S.A., Valencia 359, 6º 1º. 08009 Barcelona (España), con cargo a mi c/c o libreta de ahorros mencionada, los recibos correspondientes a la suscripción o renovación a la revista CUADERNOS DE PEDAGOGÍA. Atentamente le saluda.

Nombre .....  
 Apellidos .....  
 Domicilio .....  
 Población ..... C.P. ....  
 Firma .....

MONIQUE WITTIG

## EL OPOPONAX



### El lenguaje infantil se convierte en discurso narrativo

En invierno hay que ponerse calcetines de lana. Se cortan los muslos y se ponen colorados del viento. Jugamos al corro en la galería cubierta con la sor. Le preguntamos a la sor, dónde está tu marido. Y ella dice allá arriba con el dedo hacia arriba. Miramos al cielo. No se ve nada. Y le decimos a la sor, no se ve tu marido. La sor no quiere contestar. Si insistimos dice que la verdad es que no le extraña. Hay demasiadas nubes. Él está sentado detrás en un sillón. De todas formas a lo mejor viene a mediodía con el periódico. Le decimos a la hermana, y cuándo vuelve, no vuelve, pero cuándo, nunca, entonces está muerto, no, no está muerto, y dónde meten a la gente que se muere, en un hoyo, ¿pero van al cielo? Era una vez un barco muy chiquito, que no sabía, que no sabía, que no sabía navegar. Vamos a pasear. No hay que ponerse los delantales. Nos dejamos puestos el abrigo y la bufanda. La sor lleva una cesta con todas la cestitas de la merienda dentro. Nos sentamos en la hierba, jugamos a chinitas, la sor pone charadas. Lo que dice segunda dice primera, y el todo son tus ojos, niña hechicera. Un niño que se llama Alain Trévisé y que vive al lado de casa tiene libros con dibujos. Hay unos cuantos tótems. Son unos bichos amarillos y rojos y azules que puestos uno contra otro y unos encima de otros hacen uno solo. Parece un poste amarillo rojo azul, pero no es un poste, vuela.

Monique Wittig: *El Opoponax* (trad. Caridad Martínez), Barcelona: Seix Barral, 1969.

## ESTUDIO



Carmen Martín Gaité.



las trampas para cazar a los pájaros.

Una característica peculiar de *Si te dicen que caí* es la existencia de dos voces narrativas, la de Java, el adolescente que no ha sido nunca niño —y que no aparece como adulto—, y la del que ha sido niño y adolescente, y ahora es un adulto fracasado, Sarnita. Estas dos voces se hacen patentes en la narración de las *aventis* especialmente, en planos diferentes y complementarios: los relatos de Java siempre se desarrollan en el pasado y cuentan hechos, que mezclan realidad y ficción, de un pasado anterior; los de Sarnita contemplan un doble plano, uno que coincide con el de su héroe y amigo, y otro que, en su presente adulto, se refiere al pasado adolescente.

Otra modalidad textual es la narración en tercera persona, pero muy próxima a la protagonista, que hallamos en *El niño de arena*, con fragmentos intercalados de recuerdos, contados por ella misma.

Algo parecido sucede con *Retrato del artista adolescente*, donde la narración es omnisciente, pero también muy cercana al protagonista: la

plasmación de los pensamientos, sensaciones y sentimientos experimentados por Stephen Dedalus, muy bien trabada, es extraordinariamente sugerente.

Otra muestra de narración totalmente omnisciente es *Mirall trencat*, donde, sin embargo, hay una breve y curiosa incursión al relato en primera persona, tanto más curiosa cuanto que el personaje, Maria, sólo interviene una vez muerta, bajo la apariencia de fantasma.

Las memorias en primera persona de la protagonista de *Joc de bastons*, (*Juego de bastones*), referidas a la relación tormentosa que mantuvo de pequeña con su madre, se alternan con la narración, en tercera persona, de la vida de la última antes del nacimiento de su hija, donde se intenta explicar el porqué del trato sádico de la madre respecto a la niña.

El caso contrario de *El niño de arena* o *Retrato del artista adolescente* podemos hallarlo en algunos relatos en primera persona, donde, a veces, el narrador casi desaparece como personaje ante la peripecia vital del protagonista. Así sucede en *El gran*

### El lenguaje infantilizado

—Anda, Cristina; si no cenas, se va la tata; se va a su pueblo.

—Yo ya acabé, tata. Cojo un plátano, ¿ves? Yo lo pelo. Yo solo.

—¿Ves guapita? ¿Ves tu hermano? Pues tú igual... ¡Am! Así, ¡qué rico! Pero no lo escupas, no se escupe, cochina. Mira, mira lo que hace Luis Alberto. ¡Huy, pela un plátano! Dale un cachito, tonto, dale a la nena. No quiere, ¿le pegamos?... Pero, ¿qué haces tú, hombre? No hagas esas porquerías con la cáscara. Venga, Cristina, bonita, otra cucharada, ésta... Que si no llora la tata... Lloro, pobre tata, ayyy, ayy, ayy, mira cómo llora.

Con una mano tenía cogida la cuchara y con la otra se tapó los ojos. Se la veía mirar por entre los dedos delgados, casi infantiles. La niña, que hacía fuerza para escurrirse de sus rodillas, se quedó unos segundos estupefacta, vuelta hacia ella y se puso a lloriquear también.

—No comé Titina, no comé. Pupa boca —dijo con voz de mimo.

—Un poquito. Esto sólo. Esto y ya.

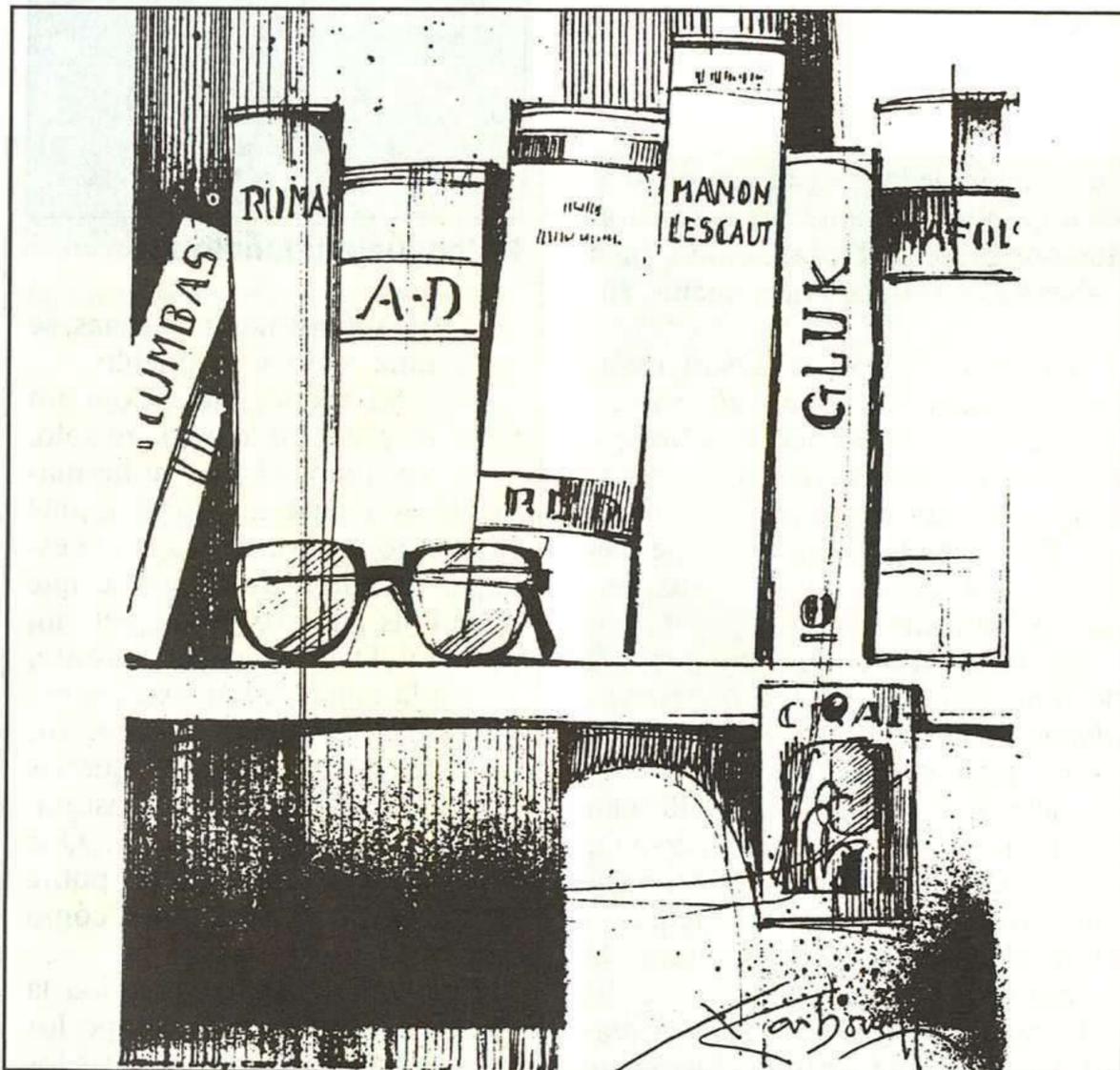
—Tata —intervino el hermano—, le duelen las muelas. No quiere. Es pequeña, ¿verdad? Yo ya como solo porque soy mayor. ¿Verdad que soy mayor?

—Sí, hijo, muy mayor. Ay, pero Cristina, no escupas así, te estoy diciendo. Vamos con la niña, cómo lo pone todo. ¡Sucia!, la leche no se escupe. Mira que ponéis unos artes de mesa... No sé a qué hora vamos a acabar hoy.

Carmen Martín Gaité: «La tata», en *Las ataduras*, Barcelona: Destino, 1960.



Mercè Rodoreda.



XAVIER CARBONELL, PÁGINES D'UN ADOLESCENT, BARCELONA: GRANICA, 1988.

*Meaulnes*, con François, cronista de la vida, las aventuras y las vivencias de Agustín Meaulnes, su héroe y amigo. Hay un paralelismo entre sus respectivas funciones y las de parejas similares, como las formadas por los adolescentes Sarnita y Java en *Si te dicen que caí*, o los adultos Serenus Zeitblom y Adrian Leverkühn en *Doktor Faustus*, de T. Mann: el narrador, a pesar de su condición de personaje de la novela, rara vez ocupa un primer plano como tal, lo que se hace especialmente radical en las novelas Fournier y Mann.

En *La isla de Arturo*, el muchacho es el propio narrador de su historia, pero recordada cuando todos los hechos ya han sucedido. Desde su perspectiva nos ofrece una selección de acontecimientos destinados a iluminar las claves de un análisis global de la situación. Vemos lo que sucedió, cómo fue vivido por él y qué sentimientos le suscitaron los hechos. Sin embargo, el lector puede observar que

el Arturo que narra hoy y el que vivió ayer son distintos, y que éste también tiene un punto de vista en el relato.

A veces la narración en primera persona se concreta en un diario, como los que escriben Rocco y Antonia, en *Si les porcs avaient des ailes*. En ellos, al juego constante entre las experiencias sexuales de los dos jóvenes —supuestos autores de novela—, juntos o por separado, y sus experiencias de formación política, corresponden dos tipos diferentes de lenguaje: el disfémico, referido al sexo, y el denotativo, casi de información periodística, de los fragmentos políticos (recordemos que el subtítulo del libro es *Diario sexual y político de dos adolescentes*).

En otro orden de cosas, en ocasiones el texto de una narración como las que estamos tratando intenta reproducir el lenguaje propio de un niño de corta edad. El joven protagonista de *La ternura del dragón*, de I. Martínez

de Pisón, redacta un periódico, donde, con faltas de ortografía y siguiendo un discurso oral, da su particular visión de hechos públicos.

Otra muestra de lenguaje infantil la hallamos en *El Opoponax*, de M. Wittig, donde la niña cuenta sus impresiones sobre cuestiones de la vida cotidiana en una alternancia de descripción de hechos y, a veces, su valoración, con la reproducción de diálogos sostenidos con otras personas. Algo parecido sucede en el cuento «Cuadernos para cuentas», en *Algunos muchachos*, de A.M<sup>a</sup> Matute, donde la protagonista decide usar un cuaderno, claramente destinado a hacer operaciones aritméticas, para escribir en él todo lo que se le ocurra: será un diario y no una libreta de restas y multiplicaciones.

Es particularmente relevante el caso de reproducción de diálogos entre niños, a veces de edades distintas, en los que los más pequeños tienen un lenguaje de formas aún muy infantiles, como Quico, de *El príncipe destronado*, de M. Delibes. O también diálogos entre niños bastante pequeños y alguna persona mayor, como en los cuentos «La tata», en *Las ataduras*, de C. Martín Gaité; o «La mainadera» («La niñera»), en *La meva Cristina i altres contes (Mi Cristina y otros cuentos)*, de M. Rodoreda, que, de hecho, es una monólogo de la mujer. En uno y otro caso la niñera usa un lenguaje voluntariamente infantilizado con el fin de halagar a la niña y atraer su atención.

## Continuará...

A lo largo de estas páginas hemos reunido a una serie de *niños literarios* bien conocidos por el lector adulto. Es obligado decir que *no están todos los que son* —hemos dejado para otra ocasión muchos títulos interesantes— pero si *son todos los que están*. Son niños con toda la realidad que la literatura puede ofrecer, creados con todo el amor o la rabia de que ha sido ca-



Fotograma de *La guerra de papá* de Antonio Mercero (1977) basada en *El príncipe destronado* de M. Delibes.

paz su autor. Son personajes vivos en las páginas de muchos libros e incluso algunos identificables con modelos de infancia que la prensa o la vida misma nos ofrecen. Pero también con protagonistas de libros infantiles. Quizás el punto más interesante sea ver que la literatura destinada al público infantil y la que leen los mayores tienen temas y preocupaciones comunes, y que, a través de este personaje, es posible establecer un nuevo puente entre ambas. Un puente por el que puedan circular libremente todos los amantes de la buena literatura. ■

\* **Ana Díaz-Plaja** es licenciada en Filología Hispánica, profesora titular del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Barcelona y profesora de la Escuela Universitaria del Profesorado de EGB de la misma Universidad, desde 1980. Especializada en la didáctica de la literatura comparada, a partir de 1982 es también profesora de Literatura Infantil, campo en el que ha publicado diversos trabajos.

**Rosa María Postigo** es licenciada en Filología

Catalana y Filología Italiana, y profesora del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Barcelona. Ha investigado y publicado trabajos sobre literatura catalana e italiana comparadas (s. XIX), comprensión lectora y adaptaciones de clásicos a la literatura infantil y juvenil.

#### Notas

1. Carandell, J.: «la literatura infantil», *Camp de l'arpa*, 34, julio 1976.
2. Hazard, P.: *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona: Juventud, 1977.
3. Cervera, J.: *La literatura infantil en la educación básica*, Madrid: Cincel/Kapelusz, 1984.
4. Seigneuret, J.Ch. (ed.): *Dictionary of literary themes and motifs*, Nueva York: Greenwood Press, 1988.
5. Godoy Gallardo, E.: *Op. cit.*, Madrid: Plator, 1979.
6. Virallonga, J.: «Los paraísos perdidos», *X Jornades de Redacció i Escola/Els escriptors ensenyen a escriure*, Barcelona, Universidad de Barcelona (en prensa).
7. Gómez del Manzano, M.: *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX*, Madrid: Narcea, 1987.
8. Sáiz Ripoll, A.: «Modelos de infancia», *CLIJ*, 45, diciembre 1992, p. 7-13.
9. Curtius, H.R.: *Literatura europea y edad media latina*, México: F.C.E., 1955, I, p. 149 y ss.

10. Cirlot, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1969.

11. Aziza, C.; Olivieri, C. y Scrick, R.: *Dictionnaire des Types et des Caractères Littéraires*, París: Nathan, 1978.

12. Pérez Minik, D.: *La novela extranjera en España*. Madrid: Taller de Ediciones, 1973, pp. 242-243.

13. Puértolas, S.: «Novelas de iniciación y mitos de adolescencia». Conferencia pronunciada en el Ateneu barcelonés, 1988.

14. Damos entre paréntesis la traducción del título cuando no existe versión castellana o no la hemos encontrado.

15. Rico, L.: *Castillos de arena*, Madrid: Alhambra, 1988.

16. Robert, M.: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid: Taurus, 1973.

17. Bourneuf, R. y Ouellet, R.: *La novela*, Barcelona: Ariel, 1983.

18. Baquero Goyanes, M.: *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, 1970.

19. Montero, R.: «Ana María Matute. La oveja negra», *El País Semanal*.

20. De esta novela existe versión catalana: *La història del meu fill*.

21. Se ha traducido al catalán como *Joc de bastons*.

22. Sgorlon, C.: *Elsa Morante*, Milán: Mursia, 1974.



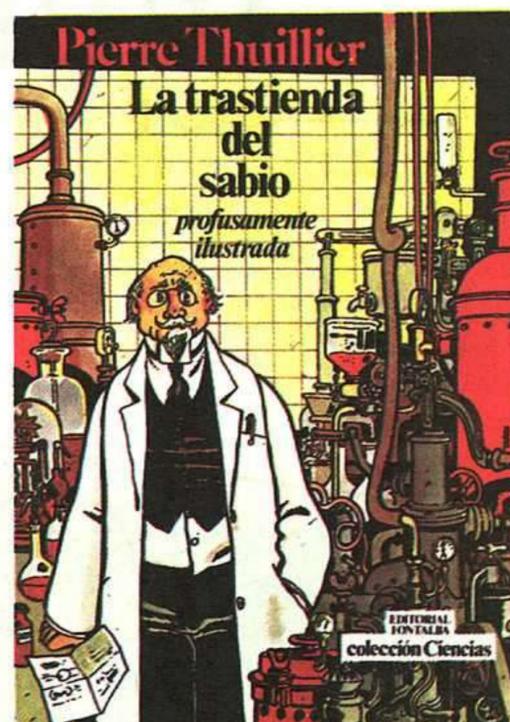
## Bibliografía

- Bassani, G.: *Detrás de la puerta* (trad. S. Silió), Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Benguerel, X.: *Pàgines d'un adolescent*, Barcelona: Ediciones Grànica, 1988.
- Buten, H.: *Quan jo tenia cinc anys em vaig matar* (trad. A. Folch), Barcelona: Empúries, 1989.
- Calvino, I.: *El barón rampante* (trad. F. Miravittles), Barcelona: Bruguera, 1983.
- Chacel, R.: *Barrio de maravillas*, Barcelona: Bruguera, 1980.
- *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona: Lumen, 1985.
- Coca, J.: *Els lluisos*, Barcelona: Edicions 62, 1971.
- Cocteau, J.: *Los niños terribles* (trad. J.I. Velázquez), Madrid: Cátedra, 1989.
- Delibes, M.: *El camino*, Barcelona: Destino, 1980.
- *El príncipe destronado*, Barcelona: Destino, 1973.
- *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona: Destino, 1983.
- Dickens, Ch.: *Oliverio Twist* (trad. E.L. de Verneuil), Barcelona: Planeta, 1988.
- Durand, L.: *Daddy* (trad. E. Sordo), Barcelona: Seix Barral/Planeta, 1989. (Trad. cat. C. Cervelló, *Daddy*, Barcelona: Columna, 1992.)
- Duras, M.: *El amante* (trad. A.M. Moix), Barcelona: Tusquets, 1984. (Trad. cat. M. Pessarrodona, *L'amant*, Barcelona: Tusquets, 1986.)
- Faner, P.: *L'arcàngel*, Barcelona: Nova Terra, 1974.
- Ferrer, A.Ll.: *Dies d'ira a l'illa*, Barcelona: Edicions 62, 1978.
- Fournier, A.: *El gran Meaulnes* (trad. J.M<sup>a</sup> Valverde y M<sup>a</sup> Campuzano), Madrid: Círculo de Lectores, 1989.
- Golding, W.: *El señor de las moscas* (trad. C. Vergara), Madrid: Alianza, 1972. (Trad. cat. M. de Pedrolo, *Senyor de les mosques*, Barcelona: Edicions 62, 1983.)
- Gordimer, N.: *La historia de mi hijo* (trad. V. Pozanco Villalba), Barcelona: Ediciones B, 1991. (Trad. cat. R. Berdagué y M. Martín, *La història del meu fill*, Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1991.)
- Grass, G.: *El tambor de hojalata* (trad. C. Gerhard), Barcelona: Bruguera/Alfaguara, 1979.
- Hesse, H.: *Bajo las ruedas* (trad. Genoveva Dieterich), Barcelona: Alianza, 1967.
- *Demian* (trad. F. Formosa), Barcelona: Edhasa, 1985.
- Hrabal, B.: *Jo he servit el rei d'Anglaterra* (trad. M. Zgustová), Barcelona: Destino, 1989.
- James, H.: *Otra vuelta de tuerca* (trad. S. Silió y J.M<sup>a</sup> Valverde), Barcelona: Planeta, 1991.
- Janer Manila, G.: *La cerimònia*, Barcelona: Edicions 62, 1977.
- *El silenci*, Palma de Mallorca: Moll, 1970.
- Jelloun, T. Ben: *Amb la mirada baixa* (trad. J. Casas), Barcelona: Edicions 62, 1991.
- *L'enfant de sable*, París: Éditions du Seuil, 1985.
- Joyce, J.: *Retrato del artista adolescente* (trad. D. Alonso), Madrid: Alianza, 1978. (Trad. cat. M.T. Vernet, *Retrat de l'artista adolescent*, Barcelona: Vergara, 1967.)
- Kafka, F.: *América* (trad. D.J. Vogelmann), Madrid: Alianza, 1988. (Trad. cat. J. Fontcuberta, *Amèrica*, Barcelona: Proa, 1989.)
- Lessing, D.: *Martha Quest* (trad. F. Parcerisas), Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Mann, T.: *La muerte en Venecia* (trad. J. del Solar), Barcelona: Edhasa, 1971. (Trad. cat. J. Fontcuberta, *La mort a Venècia*, Barcelona: Proa, 1984.)
- Mansfield, K.: *La casa de muñecas* (trad. E. de Andreis), Barcelona: Ediciones Mediterráneas, 1944.
- Marí, A.: *El vas de plata*, Barcelona: Edicions 62, 1990.
- Marsé, J.: *Si te dicen que caí*, Barcelona: Seix Barral, 1977.
- *Un día volveré*, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Martín Gaité, C.: «La tata», en *Las ataduras*, Barcelona: Destino, 1960.
- Martínez de Pisón, I.: *La ternura del dragón*, Barcelona: Anagrama, 1985.
- Matute, A.M<sup>a</sup>: *Algunos muchachos*, Barcelona: Destino, 1968.
- *Primera memoria*, Barcelona: Destino, 1973.
- McCullers, C.: *Frankie y la boda* (trad. M<sup>a</sup> Campuzano), Barcelona: Seix Barral, 1988.

Mitgutsch, W.A.: *Joc de bastons* (trad. N. Mirabet), Barcelona: Edicions B, 1990.  
 Modiano, P.: *Exculpación* (trad. C.R. Dampierre), Madrid: Espasa-Calpe, 1989.  
 Morante, E.: *La meva illa* (trad. J. Oliver), Barcelona: Proa, 1965.  
 — *La isla de Arturo* (trad. E. Guasta), Barcelona: Planeta, 1984.  
 Moravia, A.: *Agostino. La desobediencia* (trad. E. Benítez), Madrid: Alianza, 1970.  
 Musil, R.: *Las tribulaciones del estudiante Törless* (trad. R. Bixio y F. Formosa), Barcelona: Seix Barral, 1970. (Trad. cat. J. Llovet, *Les tribulacions del col·legial Törless*, Barcelona: Proa, 1980.)  
 Nabokov, V.: *Lolita* (trad. E. Tejedor), Barcelona: Anagrama, 1991.  
 Pasolini, P.P.: *Ragazzi di vita*, Milán: Garzanti, 1975.  
 Pérez de Ayala, R.: *AMDG*, Madrid: Cátedra, 1983.  
 — *La pata de la raposa*, Barcelona: Labor, 1970.  
 Peri Rossi, C.: *La rebelión de los niños*, Barcelona: Seix Barral, 1988.  
 Pombo, A.: *El héroe de las mansardas de Mansard*, Barcelona: Anagrama, 1990.

Puig i Ferrer, J.: *El cercle màgic*, Barcelona: Proa, 1975.  
 Quarantotti Gambini, P.A.: *El caballo Trípoli* (trad. J.A. Goytisolo), Barcelona: Seix Barral, 1969.  
 — *La estela del crucero* (trad. J. Petit), Barcelona: Seix Barral, 1971.  
 — *I giochi di Norma*, Turín: Einaudi, 1980.  
 Queffélec, Y.: *Les noces bàrbares*, París: Gallimard, 1985.  
 Queneau, R.: *Zazie en el metro* (trad. F. Sánchez Dragó), Madrid: Alfaguara, 1990. (Trad. cat. J. Fuster, *Zazie al metro*, Barcelona: La Magrana, 1985.)  
 Quiroga, E.: *Tristura*, Barcelona: Noguer, 1960.  
 Rodoreda, M.: *Espejo roto* (trad. P. Gimferrer), Barcelona: Seix Barral, 1978. (Vers. orig. *Mirall trencat*, Barcelona: El club dels novel·listas, 1975.)  
 Ruyra, J.: *La parada*, Barcelona: Lumen, 1979.  
 Saint-Exupéry, A. de: *El principito* (trad. B. de Carril), Madrid: Alianza/Emecé 1992. (Trad. cat. J. Xancó, *El petit príncep*, Barcelona: Emecé, 1991.)  
 Salinger, J.D.: *El guardián entre el centeno* (trad. C. Criado), Madrid: Alianza, 1990. (Trad. cat. J.M. Fonalleras Codony, *Vigilant en el camp de sègol*, Barcelona: Empúries, 1991.)  
 Sánchez-Cutillas, C.: *Matèria de Bretanya*, Valencia: 3 i 4, 1976.  
 Tournier, M.: *La goutte d'or*, París: Gallimard, 1986. (Trad. cat. M. Planas *La gota d'or*, Barcelona: Proa, 1987.)  
 Vargas Llosa, M.: *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral, 1981.  
 Villalonga, Ll.: *La bruixa i l'infant orat*, Valencia: 3 i 4, 1992.  
 — *Falses memòries de Salvador Orlan*, Barcelona: El club dels novel·listas, 1967.  
 — *Les fures*, Barcelona: Proa, 1967.  
 Wittig, M.: *El Opoponax* (trad. C. Martínez), Barcelona: Seix Barral, 1969.

colección Ciencias  
**LA TRASTIENDA DEL SABIO**  
 (profusamente ilustrada)



¿Cuál es el significado social de la ciencia?  
 Pierre Thuillier hace una crítica rigurosa sin olvidar la ironía ni la anécdota y plantea una de las más importantes cuestiones de este fin de siglo: ¿cuál es la finalidad de la ciencia?  
 Un libro apasionante, corrosivo y profusamente ilustrado.

Formato: 29 x 21 cm  
 Páginas: 120  
 Fotografías e ilustraciones  
 ISBN: 84-85530-44-6  
 P.V.P.: 1361 ptas.

Pídalo a su librero o  
 contra reembolso a:

**Editorial Fontalba, s.a.**

Valencia 359, 6º 1ª  
 08009 - Barcelona (España)

