

EN TEORÍA

Las voces que narran la historia

por Teresa Colomer*

El texto, que trata sobre la evolución de la voz narrativa en la literatura infantil y juvenil, fue una ponencia presentada por la autora en el V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, celebrado en Oviedo a finales de octubre de 1997, que no se recoge en las actas del certamen publicadas recientemente debido a un error. Quizá por ello nos parece especialmente interesante recuperar este análisis, esta exploración que Colomer hace de las voces narrativas a través de autores y títulos emblemáticos en la evolución de la LIJ contemporánea.



MARTA BALAGUER, QUIN DIA MÉS GGGRRRRRI, ALIORNA, 1988

Érase una vez ha sido durante siglos la señal para el silencio de todos, adultos y niños, que se apresaban a oír la voz que iba a relatar una historia. Se trata de voces anónimas, sin personalidad definida y sin conciencia de una audiencia específica, puesto que narran para la comunidad. Pero cuando las historias se hicieron para niños, la voz empezó a individualizarse y a marcar la diferencia respecto a su destinatario: «A las pequeñas lectorcitas», «Queridos niños», etc., son fórmulas que se repiten constantemente. Las historias se convirtieron entonces en un diálogo entre narradores adultos y receptores infantiles, entre la sociedad configurada y las nuevas generaciones. Los libros infantiles y juveniles pasaron a ser un nuevo canal de socialización y culturización. Un canal que transmite aquello que los adultos consideran que es conveniente saber o experimentar —desde la risa a la represión, tanto da ahora— y en la forma en que les parece que va a ser entendido, asimilado o disfrutado por los pequeños.

La definición de la audiencia

La asimetría entre autores y destinatarios caracteriza la comunicación literaria propuesta por la literatura infantil y juvenil. Pero esta comunicación se realiza en un contexto social. La voz que cuenta la historia sabe que se dirige a los niños y niñas en presencia de otros adultos. De los adultos que escuchan esa voz cuando leen los libros a sus hijos —o de sus hijos—, que juzgan su moralidad o su valor literario, que sancionan con su aprobación o su rechazo. Adultos que seleccionan los libros y aseguran sus ventas, su ejemplaridad o su reconocimiento crítico. La voz que cuenta la historia debe decidir con qué tono va a dirigirse a los pequeños y qué tipo de audiencias va a tener en cuenta para modular su relato. De forma explícita o implícita, esta cuestión define el discurso dirigido a la infancia y adolescencia. El poeta Carles Riba ya señaló en 1949 el problema literario de la doble adscripción del destinatario de los libros infantiles al decir: «El lector; però, ¿quin? ¿L'infant, l'home gran? [...] Sóc jo ma-

teix autor d'algun d'aquests llibres de destinació ambigua; potser millor cal dir comuna».¹

El problema de la audiencia se halla justamente en el centro de los estudios de literatura infantil y juvenil. ¿Qué libros son para niños y cuáles no?, y ¿qué es un buen libro para niños y niñas?, éstas son cuestiones repetidamente abordadas. La exigencia de calidad y la discusión sobre el carácter literario de esta literatura ha llevado a un punto en que lo que parece valorarse es justamente que no se note que es «para niños y niñas». Puede que, precisamente, la comodidad del papel otorgado a la audiencia adulta en la lectura de libros infantiles sea un factor determinante de la valoración positiva de las obras infantiles por parte de los críticos y mediadores. Características como el uso de un lenguaje comprensible para la audiencia infantil, la inclusión de formas explicativas para llenar las posibles lagunas de conocimiento del lector o la atención a formas interactivas de mantener su atención han sido menospreciadas como características *minorizadas* de escritura. Pero

tal vez debamos discutir realmente si el abuso o el mal uso de estas formas, o el típico tono condescendiente de quien habla a los niños como si tuvieran mermadas sus capacidades intelectuales, no han llevado a menospreciar formas legítimas y apropiadas de dirigirse a una audiencia infantil.

Una gran parte de los estudios de literatura infantil y juvenil se ha encaminado a discutir los temas abordados, los valores propuestos o la ideología subya-



ZARAGÜETA, ANTONITA LA FANTÁSTICA, GILSA, 1952

cente. Es una consecuencia de la importancia prioritaria que se ha otorgado durante mucho tiempo a la función educativa de los libros infantiles. Pero en estos momentos nos hallamos en situación de abordar, más que el *qué* se cuenta, el *cómo* y el *a quién* se cuenta. Analizar la relación establecida entre el narrador y el narratario en la literatura infantil y juvenil puede ayudarnos decisivamente a saber si un libro puede ser *para niños*, y si

la forma de dirigirse a ellos les hará progresar en su aprendizaje de la comunicación literaria.

Es, precisamente, a través del análisis de la voz del narrador, que Wall² establece la evolución de la narrativa infantil como un intento progresivo de hallar formas efectivas de dirigirse a una audiencia infantil. En ese proceso se mezclan tres tipos básicos de actitudes narrativas: la primera es aquella en la que el narrador se instala en una situación comunicativa poblada por niños y adultos y adopta una voz *doble* que se dirige alternativamente a unos y otros. Divide la historia entre un *agacharse* para contarla, y un *alzarse* para ofrecer su comentario irónico, moral o alusivo a conocimientos adultos. En las mejores obras se trata de la voz de un narrador que se entrega verdaderamente al placer de la historia, que se sienta entre los niños para contar. Pero de vez en cuando no puede evitar alzar la mirada por encima de las cabezas de su público y dirigirse a esa audiencia de padres o media-

dores que le escucha al fondo. Sus comentarios les tranquilizan y le absuelven. Son comentarios dirigidos a establecer una distancia irónica o moral que nos recuerda que simplemente está contando *a los niños*. Puede verse ahí la incomodidad embarazosa de quien se dirige a los pequeños en presencia de los adultos. ¿Cómo puede abandonar su dignidad si no es dejando muy claro a los demás adultos su propósito educativo, recordando constantemente su calidad superior, sólo momentáneamente suspendida?

Un ejemplo de doble voz lo podemos encontrar en *En la clase de costura*, de Felicidad Duce Ripollés. El prólogo de Pedro Ramírez se dirige a «las pequeñas lectoras», pero la introducción de la autora supone una justificación frente a los adultos, mientras que el epílogo interpela de nuevo a las niñas para insistir en el propósito perseguido. Toda la obra alterna entre ambos destinatarios, oscila entre el *deleitar* impuesto por la audiencia infantil y el *enseñar* provocado por el mensaje adulto, una dualidad característica de los libros didácticos que marcaron el nacimiento de la literatura para niños y niñas. Así, tras presentar a los personajes, la voz de la narradora dice: «Ya conocéis a los personajes de este libro. Por lo tanto, desde ahora podréis, a lo largo de estas páginas, vivir con ellos sus diabluras, sus dudas, sus pequeños errores y al mismo tiempo conseguiréis que Trini os enseñe lo que sabe».³

Es el típico tono con el que los libros empezaron a dirigirse a los niños y niñas: directo, claro, firme, educativo. Se habla a las niñas, pero los comentarios trasladan, de un modo muy poco sutil, un mensaje legitimado por su procedencia adulta. O ¿es que el discurso siguiente puede ser realmente dirigido a unas niñas que se supone que se entretienen aún jugando a muñecas?: «¿Están contentas vuestras muñecas con los vestiditos que les habéis confeccionado? Y, vosotras, ¿estáis satisfechas de mis lecciones de costura? Si es así, no me olvidéis y cuando ya seáis primero mayorcitas, después mamás, y por último abuelitas, espero que el sello de elegancia y distinción que he querido daros a conocer en mi librito lo conservéis siempre y ya veréis el feliz resultado que os



FUENCISIA DEL AMO, FERAL Y LAS CIGÜEÑAS, NOGUER, 1980.

dará el hacerlo: atenciones, delicadezas y felicitaciones, y quizá también la solución de vuestro porvenir. Entonces será cuando yo, sacando mi cabeza de entre las nubes, sonreiré satisfecha por haber contribuido a imprimir en el alma de la mujer española el sello que la distingue de todas las demás, y las hace dignas de nuestra raza, de nuestras virtudes y de nuestro Cielo».⁴

En este tipo de narración se otorgan dos tipos de papeles principales al lector adulto: por una parte, el de una especie de relator secundario, alguien encargado implícitamente, por ejemplo, de leer en voz alta los libros con una voz suficientemente adulta, una voz que suene verosímil en sus labios. Esta situación es más fácil de lograr en las obras para los más pequeños, ya que resulta sencillo situarse en el papel de narrador oral, mientras que en las obras claramente dirigidas a un público lector, el adulto halla más dificultades para colocarse él mismo como audiencia. Por otra, el lector adulto hace de observador de la escena, alguien que no está tan llamado a compartir la experiencia de lectura como a disfrutar viendo la situación creada entre el narrador y su destinatario infantil. En cualquier caso, el uso de la voz doble supone que el lector adulto está allí para recoger los *aportes* del narrador, para establecer una complicidad por encima de

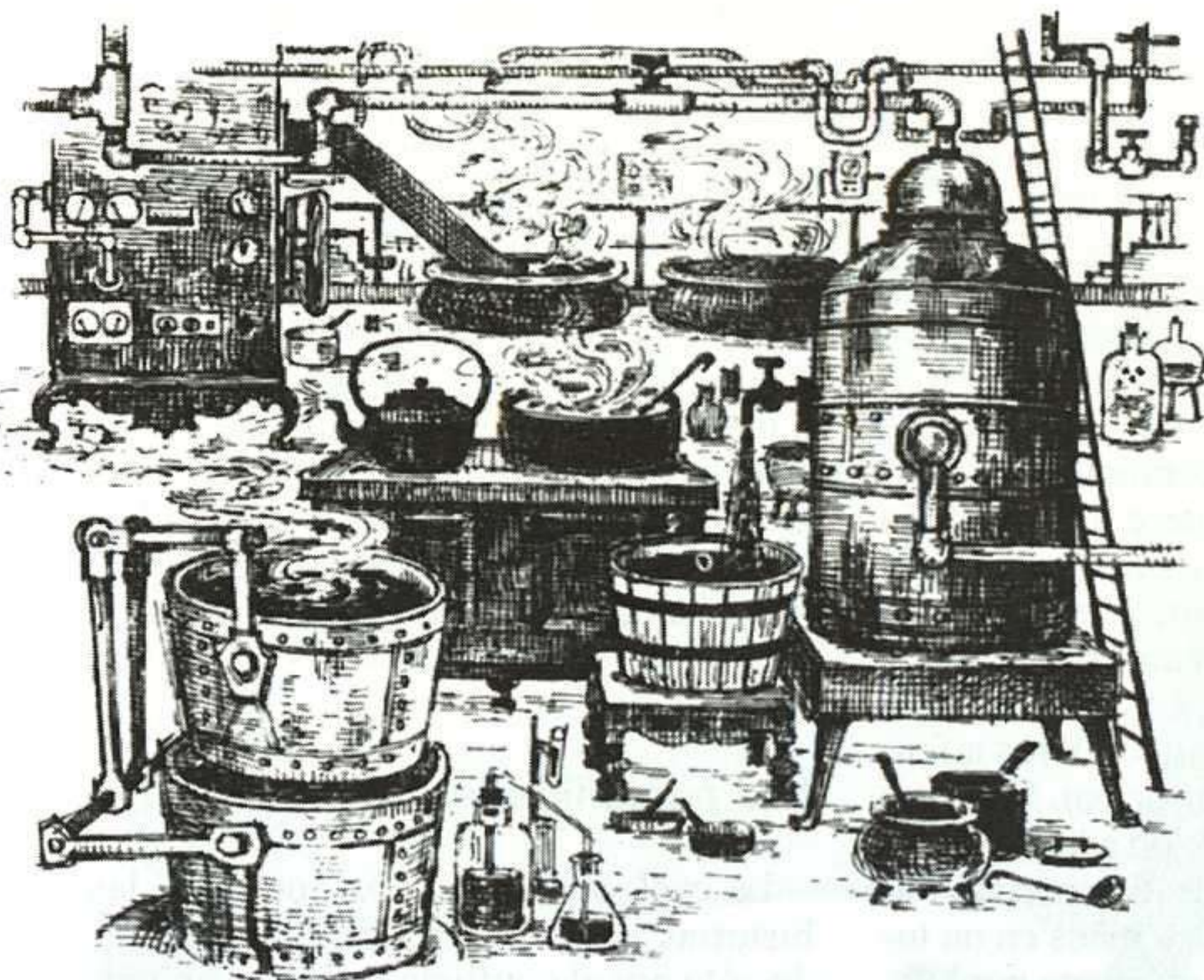
la audiencia infantil en la que incluso puede apreciarse una deliberada explotación de la ignorancia infantil en favor de la diversión adulta.

Ya en el siglo XIX empezó la experimentación de nuevas voces narrativas. La voz que cuenta en *Little women* (*Mujercitas*), por ejemplo, mantiene las características de un narrador controlador y omnipotente, pero en ella parece resonar una charla adolescente. Podría tratarse de la misma Jo, o de Meg, o de una quinta hermana, por ejemplo. Y sin duda la mayor innovación de *Alice's Adventure in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*) es la de una voz que se dirige efectivamente a una audiencia infantil. Se ha dicho repetidamente que esta obra supone un cambio en la literatura para niños y niñas porque no intenta transmitir un mensaje didáctico sino priorizar la intención literaria de entretener y divertir. Pero ya habían existido otras obras con esa intención. Lo realmente decisivo, tal como subraya Wall,⁵ es que ningún narrador anterior se había centrado tanto en su protagonista, describiendo sólo lo que ella observa sin apostillarlo. Por primera vez se produce una voz narrativa auténticamente dirigida a los niños. El éxito de Carroll consiste, además, en que permite un espacio común a las dos audiencias en conflicto. Permite que la comprensión adulta de la lógica y el lenguaje sea compatible con la apreciación infantil gozosa del

disparate, antes de que la maduración de la inteligencia lo transforme en sentido. Se trata de una verdadera voz *dual* y no *doble* que marca un hito en la literatura infantil, aunque ello no suponga que los libros para niños vayan a generalizar el hallazgo, ni de un modo inmediato, ni de forma cuantitativamente apreciable.

En realidad, lo que ocurre en la primera mitad del siglo XX es que los autores intentaron evitar la presión del lector potencial adulto a base de prescindir de él. Las voces adultas perdieron identidad y se empezó a utilizar una voz dirigida únicamente al narratario infantil. Los lectores adultos tienen más dificultades para hallar su papel en estas obras y tienden a valorarlas en menor medida. Se ha señalado muchas veces que las obras que intentan, principalmente, interesar y divertir a los niños tienen el peligro de hacerlo a costa de la calidad, de caer en la conexión facilona con una audiencia sin parámetros comparativos. Efectivamente, ése es el peligro de la voz *única*, el segundo de los tipos configuradores de la literatura infantil. Pero, sin duda, la aparición de esta nueva forma de dirigirse a los lectores supuso el inicio de una nueva literatura para niños, de una literatura realmente entregada a sus destinatarios naturales.

Hablar directamente a los niños y niñas pasó a constituir, pues, la nueva norma de la literatura infantil y juvenil. Los adultos fueron expulsados, incluso, del universo narrativo de la historia por au-



FAITH JACQUES, CHARLIE Y LA FÁBRICA DE CHOCOLATE, ALFAGUARA, 1995.



RAUL VERDINI, GEL SOMINO AL PAIS DELS MENTIDERS, LA GALERA, 1982.



CARME SOLÉ VENDRELL, RASPALL, HYMSA, 1981.

toras como Enid Blyton, en aras a la consecución de un espacio propicio a la transgresión infantil de las normas, una catarsis liberadora de las reglas sociales que empezó a explotar la complicidad de lectores y personajes. En la misma línea, las obras de Roald Dahl suponen una subversión, no porque los valores que transmiten lo sean —que no lo son en lo absoluto— sino porque la voz del narrador se alinea entre los niños para enfrentarse al mundo adulto. Para favorecer esta sintonía el narrador se fingió niño en *Antoñita la fantástica*, aunque a menudo no resiste la tentación de mantener el tono de un adulto jugando a serlo: «—¡Ay, que Antoñita tan fantástica! ¡Esta criatura tiene demasiada imaginación!— decía el otro día la señora de Manzanillo,

como si ella entendiera más que nadie en el mundo de imaginaciones, que es tan difícil.

»—¡Como que está expuesta a una meningitis! —dijo de pronto la señora de Pinos Altos, que es otra amiga de mamá que se cree que lo sabe todo, y que por eso mi chacha Nicerata la ha puesto de mote, sin que se entere mamá, Doña Sabelotodo. ¡Ay, qué risa, Dios mío, si ella se enterara! Bueno, pues como os iba contando, queridas amigas, [...]».⁶

La exploración de voces directamente dirigidas a los niños situó los libros infantiles ante su audiencia principal. Negó beligerancia a una aprobación adulta sustentada sobre el hecho de dar permiso al narrador para hablar a los niños en un tono específico, siempre que fuera por bue-

nas razones o salvara su dignidad a base de complicidades y sobreentendidos fuera del alcance infantil. O bien, que fuera aprobada porque hablara a los niños de una forma tan circunspecta —tan inteligente, se dirá a menudo— que los adultos no se vieran forzados a notar su presencia.

Sin embargo, la conquista de una literatura realmente infantil no debe hacer olvidar que las obras dirigidas a los niños tienen una misión de diálogo cultural, una tensión entre buscar al lector allí donde está para tirar de él hacia nuevos modos de comprensión, una situación de diálogo social entre generaciones. Por ello, el reto de la literatura infantil y juvenil continúa siendo el de hallar una voz dual que incluya distintos niveles de significado, que permita la fruición conjunta y compartida entre los niños y sus mediadores adultos. Ciertamente poseemos obras que han conseguido un lugar de honor en la literatura infantil y juvenil usando tanto una voz *doble* como una voz *única*. Pero, en la actualidad, las mejores obras se debaten en el esfuerzo para conseguir el tercer tipo de voz, hallado ya por Carroll, una voz narrativa *dual* que se dirija verdaderamente a los niños y niñas y que pueda incluir al adulto sin desdoblarse.

Cabe señalar que el problema de ser consciente de la audiencia buscada no se restringe al campo de los libros infantiles. Abarca cualquier comunicación social con los niños y niñas. Lo vemos reproducirse ahora en la ficción audiovisual, aunque aquí sí que la definición de la audiencia se ha producido habitualmente en la planificación misma del producto. Las relaciones entre cine infantil o cine familiar reproducen la necesidad de utilizar una u otra voz según lo que se pretenda conseguir, según el público al que quiere llegarse. ¿O es que no nos hallamos ante una voz *doble* cuando en *Hook*, Spielberg hace decir a un Peter Pan adulto, atacado por los niños abandonados: «¿Qué es esto, una guardería de *El señor de las moscas*?».

Las posibilidades de la escritura

La evolución de la voz que narra las historias a los niños y niñas no ha variado sólo por el conflicto entre las audien-

cias. Su trayectoria remite también a la evolución de la literatura infantil y juvenil en relación con los demás sistemas literarios y culturales. *Érase una vez* nos situaba en una tradición literaria oral, con un narrador en presencia de su auditorio. En esta situación la voz del narrador abandona a menudo el relato para dirigirse directamente al público, para provocar sus reacciones ante lo que se cuenta, para recabar o facilitar su comprensión, para apostillar la historia con sus comentarios. Cuando los relatos orales pasan a su versión escrita, o bien cuando se escribe en estos mismos parámetros en la actualidad, la voz del narrador mantiene estos efectos y busca la traducción escrita de los recursos orales a través de mayúsculas, cursivas, signos exclamativos o interrogativos, etc.: «Pero, después, Miguel había de sacar la cabeza otra vez y, ¡fíjate bien!, *no podía*. ¡Se había quedado encajado!» (Astrid Lindgren, *Miguel el travieso*).⁷

La voz tradicional resuena también en narraciones que han innovado otros aspectos de la literatura infantil. El narrador de *Charlie y la fábrica de chocola-*

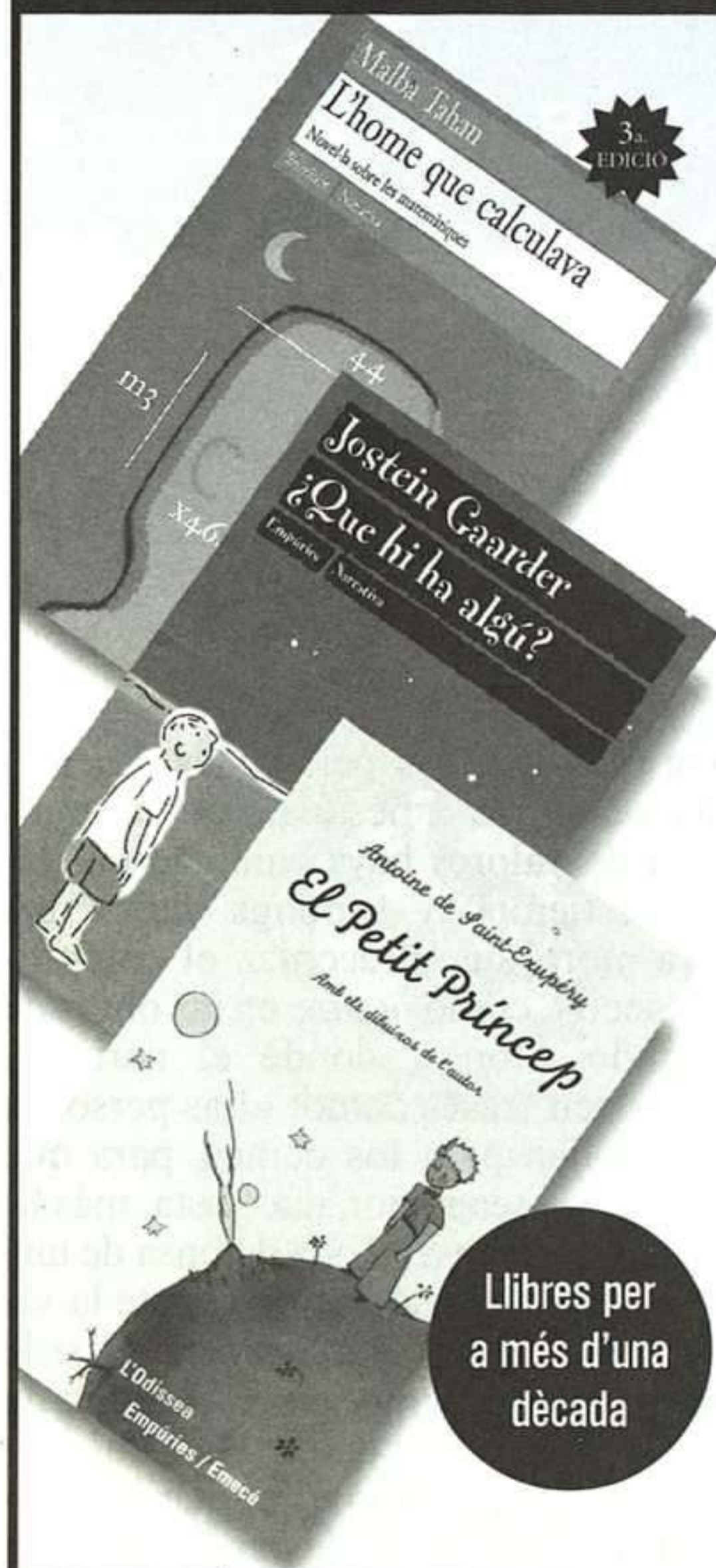
te,⁸ como cualquier narrador oral que ejerce su dominio escénico y que está atento a las reacciones del receptor, habla directamente al lector y, mientras le presenta a los personajes a través de la imagen, dice repentinamente: «Y tú, ¿cómo estás?»; o bien intenta explicarse con referentes comunes que facilitan la comprensión, como cuando, en la misma obra, se dice: «Era una barca grande, abierta, con la parte anterior alta y la parte posterior alta (como una barca del tiempo de los vikingos)». El narrador es una presencia constante que dirige completamente la acción. Por ejemplo, puede detenerla y comentarla con el lector: «[...] si os lo mirabais bien, por lo tanto ya os podéis imaginar...». Y también controla las emociones. Por ejemplo, puede proyectar en el personaje las reacciones de preocupación y empatía que presupone en los niños lectores: «¡Oh, Dios mío! —exclamó Charlie, que miraba la puerta con los demás—, ¿qué demonios les pasará ahora?».

El narrador tradicional pervive también a veces para decir a los destinatarios lo que deben pensar sobre la con-



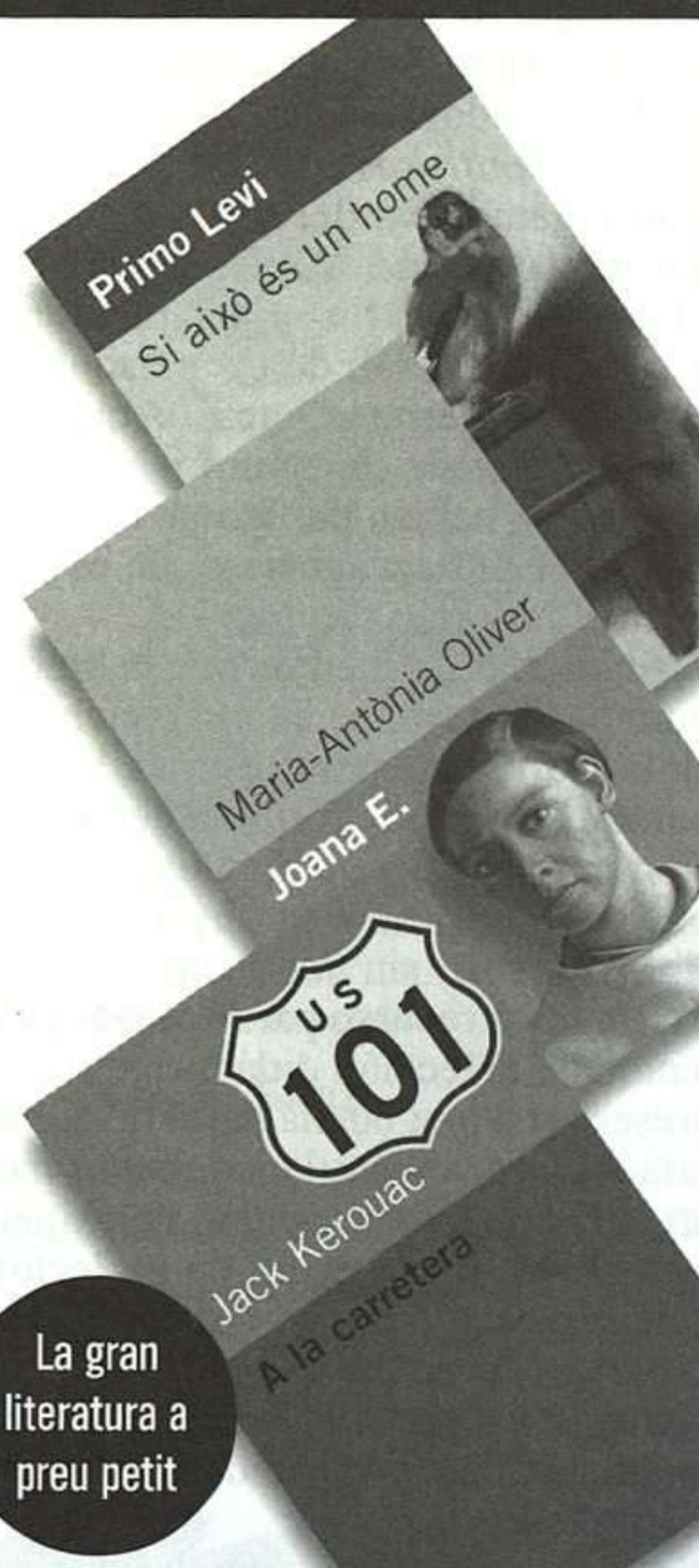
DONALD BISSET, CUENTOS PARA ENGORDAR UN TIGRE, EDICIONES B, 1998.

EMPÚRIES



Libres per
a més d'una
dècada

EDICIONS 62



La gran
literatura a
preu petit

GRUP
62

ducta moral de los personajes. La fórmula se utiliza a pesar de que la propuesta de valores haya cambiado a través del tiempo y suponga ahora una nueva moral que preconiza el compromiso social, como ocurre en las obras de Fernando Alonso, donde el narrador puede decir frases como: «Las personas que trabajan para los demás, para que nuestra vida sea mejor, más justa, más libre y más hermosa»,⁹ o la defensa de una actitud imaginativa y utópica ante la vida, como en el caso de Joles Sennell o de Rodari, un autor muy representativo de este uso de una voz que habla a sus lectores con frases como ésta: «Quería decir que [...] uno no ha de perder jamás la esperanza de realizar sus sueños».¹⁰

Y la misma voz en presencia sigue gestionando el relato aunque éste se haya convertido en declaradamente escrito. El narrador de *Gelsomino en el país de los mentirosos* facilita la comprensión organizativa del relato a través de una gran cantidad de referencias a las bifurcaciones de la historia, rememoraciones de la situación de los personajes en capítulos anteriores, etc.: «Aquel Bobi que hemos visto en capítulos anteriores» o «cuando habían pasado un montón de cosas que aún no sabéis y que os contaré en el próximo capítulo».

Ahora bien, a medida que la literatura infantil y juvenil se ha ido convirtiendo en literatura realmente escrita, ha incorporado también la fórmula de la ocultación del narrador, explotada por la literatura de adultos a lo largo de nuestro siglo. *Mostrar sin decir* supone, sin duda, un buen recurso para potenciar el silencio de la lección didáctica, propósito presente en una buena parte de la literatura infantil y juvenil moderna. A menudo ello supone una opción de exigencia lectora, la construcción de un lector de quien se requieren, no conocimientos o experiencias adultas, como suponen los comentarios adultos de la *voz doble*, sino inteligencia y capacidad de reflexión mientras lee.

A veces, por esta razón, las obras que han escogido la ocultación del narrador han sido calificadas de excesivamente difíciles. La penetración de la literatura infantil y juvenil en las escuelas ha creado una gran sensibilidad hacia los aspectos de comprensibilidad de los libros.



CONSTANTINO GATAGÁN, FILO ENTRA EN ACCIÓN, ESPASA-CALPE, 1983.

Los enseñantes tienen necesidad de obras que sean fácilmente aceptables por parte de una gran variedad de lectores. Los libros *seductores* tienen muchas más posibilidades de ser seleccionados que los libros que tienden a construir su propia y limitada audiencia. Nos hallamos aquí ante el peligro de seleccionar libros que primen el *mínimo común denominador* de los lectores, más que aquellos que atienden, de forma específica, a los distintos tipos de lector.

Tal vez ello haya influido, en parte, en que la ocultación del narrador constituya un camino escasamente escogido en la producción actual. El paso a la escritura de la literatura infantil y juvenil habría podido hacer pensar que, precisa-

mente, esta fórmula sería muy utilizada y que acercaría la literatura para niños a la literatura para adultos. Ya que esto no ha sucedido, podemos interrogarnos sobre sus causas. Además de la que acabamos de apuntar, creo que el poco entusiasmo demostrado ante la ocultación del narrador obedece a tres razones. En primer lugar, a la resistencia de la narrativa infantil y juvenil a abandonar el control de la interpretación moral de los acontecimientos relatados. En segundo lugar, al aumento de la complejidad constructiva de las obras. La introducción de fórmulas narrativas más experimentales ha complicado de tal manera el discurso, que los autores han sentido la necesidad de contar con un narrador



Edicions del Bullent



EPLAI

que guíe al lector a través del relato. En tercer lugar, a la tendencia actual hacia una literatura más distanciada y participativa que ha hecho surgir un nuevo tipo de narrador que, lejos de interpretar los hechos al narratorio, o de ayudarlo a seguir la historia, se coloca explícitamente a su lado para contemplarla o para jugar juntos a construirla.

Esta tercera opción se ha mostrado muy fructífera en la búsqueda de una voz narrativa *dual* ya que sitúa la obra en el terreno de la complicidad entre adultos y niños, entre narrador y narratario. Su utilización implica el uso de fórmulas similares a las tradicionales de la narración *en presencia*, pero ahora con un sentido bien distinto. Porque de lo que se trata es de discutir con el lector para que acepte la verosimilitud de un juego literario que altera las convenciones de una lectura *inocente*, de ese oír la historia como si se tratara de algo real. Calders lo hace, por ejemplo, en *Raspall (Cepillo)* al decir: «Cualquiera que tenga noticias de este prodigio se preguntará que de dónde podía sacar patas para caminar y barriga para mostrar un cepillo que siguiera teniendo forma de cepillo. Pero vencida la dificultad principal de darle vida, este detalle está tan desprovisto de importancia que ni vale la pena de preocuparse de ello».¹¹

Otra forma de crear el mismo efecto es interponer personajes-narratarios que puedan formular las objeciones de los lectores, como si se tratara de un *alter ego* de la audiencia infantil. Sin embargo, a menudo se tiende a aspirarlos también para acentuar el juego experimental alejándose de lo que este recurso puede tener de tradicional. Es lo que ocurre en *Cuentos para engordar a un tigre*¹² donde las historias se relatan a ese supuesto personaje, pero al final todos los participantes se dan la vuelta repentinamente para despedirse de «los niños que han leído los cuentos». O bien, a la inversa, en *Quin dia més GGGRRRR!* (*Guillermina gggrr*),¹³ la protagonista se dirige siempre al supuesto lector de la historia, pero cuando se cede la palabra a otros personajes se crea la figura implícita de un personaje interpuesto que investiga el paradero de la niña. En cualquiera de los casos, el cambio súbito de las condiciones enunciativas sirve para

enseñar las cartas a los lectores, como si se retirara el velo que las cubría.

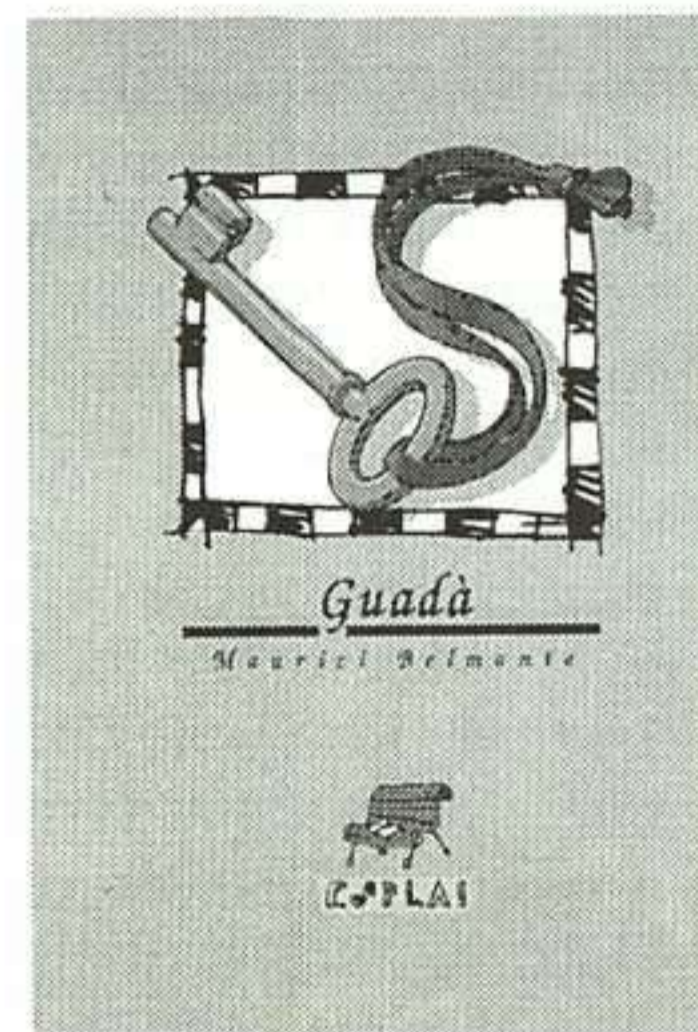
Naturalmente, también se inscribe aquí la llamada explícita a la participación real del lector para que continúe la historia, dibuje a los personajes, resuelva la adivinanza planteada, lea a través de un espejo, o siga cualquiera de las variadas instrucciones ofrecidas por los textos actuales.

La cesión de la voz

Hemos hablado hasta ahora de la voz de un narrador que tiende a mantener la omnisciencia de la historia que cuenta. Se atiene a la formulación narrativa más simple que consiste en relatar la historia, ya acontecida, de alguien ajeno. Pero los cambios ocurridos en la literatura infantil y juvenil también han llevado a la búsqueda de otros recursos que sean menos lesivos para la función literaria de estas obras, que resulten más propios de un relato escrito y que tengan mayor capacidad para incluir, a la vez, a la audiencia infantil y adulta. Por ello hemos asistido a una progresiva diversificación del tipo de voces que cuentan la historia.

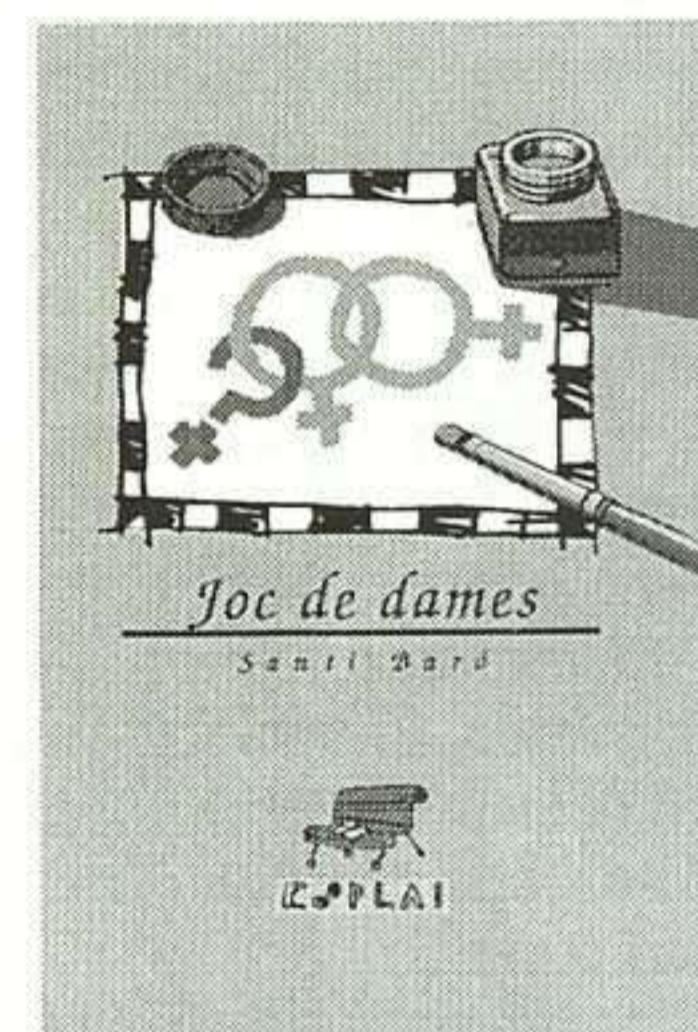
Una de las vías más exploradas ha sido la de la cesión a los personajes de la voz que relata. Este recurso ha servido en muchos casos para evitar la superposición a la historia de un discurso moral emanado de un narrador situado fuera de ella. Los personajes pasan, así, a hacer de portavoces de los mensajes educativos, a veces de forma bastante descarada, como en *Natalia* de V. Moreno,¹⁴ y a veces de forma más sutil.

El uso de la primera persona ha resultado enormemente potenciada en este proceso. En los primeros pasos de la literatura infantil y juvenil, la primera persona suponía un relato por parte de un adulto que recordaba los acontecimientos vividos. Se trataba, pues, de la voz de la experiencia que, como en *David Copperfield*, por ejemplo, proyectaba retrospectivamente la comprensión adquirida y se la comunicaba a la audiencia. Muy pocos autores escogieron narradores infantiles para sus obras. Era un opción muy compleja por los problemas técnicos de verosimilitud que presenta e incluso por el hecho de conside-



17. Guadà Maurici Belmonte

Guadà és un racó oblidat d'aquest món, una ciutat especial que viu en equilibri amb l'entorn natural. Cada nit una estrella solca el cel com a senyal d'un pacte. Un dia algú descobreix que aquesta ciutat és un tresor...



18. Joc de dames Santi Baró

La Gemma és una jove que pateix més problemes dels normals per l'edat. Ha de lluitar contra una societat que no està preparada per tolerar allò que no comprén: que la seua mare estime i visca amb una altra dona.

carrer de la taronja, 16
46210 Picanya
telèfon 96 159 08 83

rar inapropiado, para la educación de los niños, el situarse en la perspectiva de una mente infantil que no podía transmitir un discurso moral pertinente.

Ya que la primera dificultad de esta vía es la de usar un lenguaje adulto a través de un narrador infantil, los intentos de crear auténticas voces infantiles potenciaron la irrupción de formas de lenguaje características de los niños y adolescentes. Es decir, niños narradores que hablan a niños lectores en un lenguaje más o menos elaborado de simulación infantil. Y si la segunda dificultad es la de relatar la experiencia sin tener capacidad de comprenderla y, por lo tanto, de contarla, las obras también explorarán la perplejidad y fragmentación del discurso narrativo. La enorme fuerza con que ha penetrado la introspección psicológica en la literatura infantil y juvenil ha potenciado la focalización en el discurso interno de los personajes, de forma que se invita al lector a seguir su mismo viaje mental.

The Catcher in the Rye (*El guardián en el centeno*) supuso la apertura de este modo de contar que obtuvo una respuesta entusiasta por parte del público adolescente. La ventaja de este recurso es especialmente evidente en la novela juvenil, ya que la cesión de la voz al protagonista, tan abundante en este género, le permite apartarse del eco de una voz adulta que controle, valore y administre la información, lo cual dificultaría enormemente el tipo de proximidad identificadora buscada e incluso podría motivar un cierto rechazo.

Una variante de la utilización de la primera persona consiste en fusionar la voz de un narrador en tercera persona con la conciencia del personaje. Se trata, ahora, de una especie de primera persona que no sabe que es narrada por alguien. Esta solución salva el problema de contar un proceso madurativo antes de que se haya producido, justamente, la maduración que permite apreciarlo. La propuesta de valores educativos se transmite entonces a través del intento de arrastrar al lector a compartir la desorientación o inocencia de un personaje que evolucionará y madurará ante sus ojos y en su compañía. Entonces, la manera en que el narrador reproduce la conciencia del personaje, normalmente el protagonista, puede hallarse minada,



INGRID MIZSENKO, LA ABUELA, ALFAGUARA, 1978.

con mayor comodidad, de valoraciones implícitas sobre lo que debe pensarse ante los conflictos planteados.

A menudo, este tipo de narrador se ha asociado también al uso del humor y de la ironía. Los lectores se identifican con la voz del narrador, pero, al mismo tiempo, son llamados a mantener una supe-

rioridad que permite apreciar su poco dominio de la situación. Así pues, la ambivalencia entre identificación y superioridad, un recurso clásico del humor, ha hallado un nuevo campo de expansión en la abundancia de narradores infantiles o de narradores fusionados con el protagonista infantil.

JOYAS PARA NIÑOS.

Las ventajas de ceder la voz, directa o indirectamente, al protagonista son tales que la fórmula aparece incluso en obras que mantienen una perspectiva omnisciente en la mayor parte del relato. Así, cuando el narrador omnisciente se siente impelido, por ejemplo, a valorar moralmente los hechos, se centra repentinamente sobre el protagonista y pasa a fusionar su voz con los pensamientos de éste, de forma que es una especie de voz conjunta la que emite juicios de valor sobre las conductas humanas descritas. Es lo que hace Christine Nöstlinger, por ejemplo, cuando salta a la reproducción de los diarios íntimos de Filo, la protagonista de *Filo entra en acción*,¹⁵ o Peter Härtling en *La abuela*,¹⁶ cuando cede la palabra a los monólogos interiores de la anciana. El narrador se limita, pues, en mayor o menor grado, a contarnos lo que ocurre, y son los personajes de Filo y de la abuela los que retornan sobre las escenas presenciadas para reflexionar sobre ellas y ofrecernos una ponderación moral de las conductas a través de sus pensamientos o sus escritos.

Los saltos entre focalización y omnisciencia no se producen exclusivamente para facilitar la valoración moral, sino que su uso se extiende con frecuencia a la ayuda para la gestión narrativa, como si se estuvieran ensayando fórmulas para limitar la intervención del narrador en todos los campos. Podemos citar, por ejemplo, como búsqueda de recursos en esta línea, el caso de *Asperú, joglar embruixat*¹⁷ donde el narrador, en lugar de fusionarse con la conciencia del personaje, se dirige a él intermitentemente, a través de la segunda persona verbal, para interpretar los sentimientos y sucesos en los que se halla inmerso.

Otra forma de limitar el eco incesante de la voz del narrador es, no sólo repartir juego entre los personajes, sino también dar entrada a otras fuentes narrativas que facilitan información sobre la historia. Es el caso de la incorporación de textos no narrativos en el interior del discurso del narrador. El análisis de las narraciones infantiles y juveniles actuales¹⁸ muestra que la voz que relata la historia acoge al menos veinticinco tipos de textos distintos para llevar a cabo su labor. Nos hallamos así ante obras que reproducen desde anuncios a guías turísti-

cas, desde instancias a poemas, desde adivinanzas a sentencias judiciales. La literatura para niños y niñas funciona ahora en un mundo alfabetizado y refleja el foro de voces que hablan y cuentan a las nuevas generaciones de qué y cómo se habla en su cultura.

En definitiva, pues, ante la exploración de las formas más adecuadas para hablar a los niños y ante la diversificación de las voces y discursos que caracterizan la literatura actual, podemos constatar que el narrador todopoderoso que tomó la palabra para hablar con voz directa y firme a los niños, ante el beneplácito de los adultos, queda cada vez más lejos. ■

*Teresa Colomer es profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Notas

1. Riba, C., Prólogo de *Rondalles de Ramon Llull, Mistral i Verdaguier*, Barcelona: Ariel, 1949.
2. Wall, B., *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Londres: Macmillan, 1991.
3. Duce Ripollés, F., *En la clase de costura*, Barcelona: Aedos, 1956.
4. Op. cit.
5. Wall, B., *The Narrator's Voice*.
6. Casas, B., *Antoñita la fantástica*, Madrid: Gilsa, 1952.
7. Lindgren, A., *Miguel el travieso*: Barcelona: Juventud, 1978. (*Emil i Lönneberga*, 1963.)
8. Dahl, R., *Charlie y la fábrica de chocolate*, Madrid: Alfaguara, 1978. (*Charlie and the Chocolate Factory*, 1964.)
9. Alonso, F., *Feral y las cigüeñas*, Barcelona: Noguer, 1980.
10. Rodari, G., *Gelsomino en el país de los mentirosos*, Barcelona: La Galera, 1982. (*Gelsomino nel paese dei bugiardi*, 1980.)
11. Calders, P., *Raspall*: Barcelona: Hymosa, 1981. (Trad. cast. *Cepillo*.)
12. Bisset, D., *Cuentos para engordar un tigre*, Barcelona: Ediciones B, 1988. (*Talks with a tiger*, 1967.)
13. Obiols, M., *Quin dia més GGGGRRRR!*, Barcelona: Aliorna, 1988. (Trad. cast. *Guillermina gggrrr*.)
14. Moreno, M.V., *Anagnórise*, Vigo: Xerais, 1989. (Trad. cast. *Natalia*.)
15. Nöstlinger, C., *Filo entra en acción*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983. (*Der Denker greift ein*, 1981.)
16. Härtling, P., *La abuela*, Madrid: Alfaguara, 1978. (*Orna. Die geschichte von Kalle, der seine eltern verliet und von seiner grossmuetter aufgenommen wird*, 1975.)
17. Canela, M., *Asperú, joglar embruixat*, Barcelona: La Galera, 1982. (Trad. cast. *Asperú, juglar embrujado*.)
18. Colomer, T., *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*, Madrid: FGSR, 1998.



EDITORIAL