

A NARRATIVA XUVENIL
A DEBATE
(2000-2011)



Coordinación:
Blanca-Ana Roig Rechou
Isabel Soto López
Marta Neira Rodríguez
(USC)

Edición:
Helena Pérez

Producción:
Antón Pérez

© LIJMI (Red Temática de Investigación
«Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico
e Iberoamericano». USC)

© Ilustración de cuberta e interiores:
Pablo Vidal

© para esta edición, **Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2012**
Dr. Marañón, 12. 36211 VIGO
xerais@xerais.es

ISBN: 978-84-9914-429-0
Depósito legal: VG 488-2012

Impreso en Obradoiro Gráfico, S.L.
Polígono do Rebullón, 52 D
36416 Mos (Pontevedra)

Reservados todos os dereitos. O contido desta obra está protexido pola Lei, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública, en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

A NARRATIVA XUVENIL
A DEBATE
(2000-2011)

☺ ☺ ☺ ☺ ☺ ☺ ☺

Coordinación:

Blanca-Ana Roig Rechou (USC)

Isabel Soto López (USC)

Marta Neira Rodríguez (USC/CEU-UVI)

Equipo redactor:

Eulalia Agrelo Costas – Mikel Ayerbe – Pilar Bendoiro Mariño

João Luís Ceccantini – Jesús Díaz Armas – Liliana Dorado

Mar Fernández Vázquez – M^a del Carmen Ferreira Boo

José António Gomes – Laura Guerrero Guadarrama – Gemma Lluch

Jose Manuel López Gaseni – Lourdes Lorenzo

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva

Nieves Martín Rogero – Mari Jose Olaziregi – Alice Áurea Penedo

Martha-Ana Margarida Ramos – Mar Rayó – Sara Reis da Silva

María Victoria Sotomayor Sáez – Vera Teixeira de Aguiar

ÍNDICE



	Páx
1. Introducción	7
2. Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva.....	13
3. La narrativa para los adolescentes del siglo XXI. Gemma Lluch	39
4. Unha selección para a educación literaria.....	61
5. Comentarios para a formación lectora	95
Ámbito ibérico	
5.1. Actualización dun mito nunha temática tabú: <i>A cabeza de Medusa</i> , de Marilar Aleixandre. María del Carmen Ferreira Boo.....	97
5.2. ¿Hacia dónde vamos? Unos inquietantes <i>Futuros peligrosos</i> , de Elia Barceló. María Victoria Sotomayor	113
5.3. Literatura per sobreviure al maltractament: <i>M</i> de Lolita Bosch. Mar Rayó	121

5.4. Luces e sombras en Vincent (van Gogh): <i>O pintor do sombreiro de malvas</i> , de Marcos Calveiro. Mar Fernández Vázquez	131
5.5. <i>Ok, señor Foster</i> , de Eliacer Cansino. Cuando la cámara captura la indeterminación de la existencia. Nieves Martín Rogero.....	145
5.6. Un berro silencioso contra a barbarie: <i>Corredores de sombra</i> , de Agustín Fernández Paz. Eulalia Agrelo Costas ..	155
5.7. Nueva poliantea de saberes indispensables (e imposibles): <i>El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)</i> , de Víctor González. Jesús Díaz Armas	169
5.8. Vida e instrucciones de uso. <i>El calcetín suicida</i> y <i>Un cocodrilo bajo la cama</i> , de Mariasun Landa. Mari Jose Olaziregi	177
5.9. Liburuzain bat ispiluan barrena: Karlos Linazasororen <i>Bestiarioa.Hilerrikoiak</i> / Un bibliotecario a través do espello: <i>Bestiarioa. Hilerrikoiak</i> , de Karlos Linazasoro. Jose Manuel López Gaseni	187
5.10. Memórias de um tempo difícil: <i>Filhos de Montepó</i> , de António Mota. Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	205
5.11. Quan la violència entra a l'escola: <i>La mosca. Assetjament a les aules</i> , de Gemma Pasqual. Mar Rayó	219
5.12. D'una infància perduda en el Mediterrani: <i>El cementiri del capità Nemo</i> , de Miquel Rayó. Mar Rayó.....	227
5.13. Ramon Saizarbitoriaren <i>Kandinskyren tradizioa</i> : testuartekotasun estrategietan barna / <i>Kandinskyren tradizioa</i> [A tradición de Kandisky] de Ramon Saizarbitoriaren: unha incursión nas estratexias intertextuais. Mikel Ayerbe	237
5.14. Literatura juvenil e temas fraturantes, o caso de <i>Para maiores de dezasseis</i> , de Ana Saldanha.	

Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	259
5.15. <i>Meia hora para mudar a minha vida</i> de Alice Vieira: narrativa juvenil, ficcionalização de dramas afectivos e crítica social. Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	271

Ámbito iberoamericano

5.16. <i>Alice no espelho</i> , de Laura Bergallo: narrativa juvenil e construção identitária. Alice Áurea Penteado Martha	281
5.17. <i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo: a ética no fio da navalha. João Luís Ceccantini.....	291
5.18. <i>Árboles blancos</i> de Magdalena Helguera: Literatura juvenil y terrorismo de Estado. Liliana Dorado	303
5.19. <i>Billie Luna Galofrante</i> , de Antonio Malpica y los <i>galofreos</i> de la vida. Laura Guerrero Guadarrama....	319
5.20. <i>Supernaturalia. Una selección</i> , de Norma Muñoz Ledo. Criptozoografia mestiza de México. Laura Guerrero Guadarrama.....	327
5.21. História versus ficção em <i>Alma de fogo</i> : um episódio imaginado da vida de Álvares de Azevedo, de Mario Teixeira. Vera Teixeira de Aguiar	335

Noutras linguas

5.22. Adaptando o terror: “The legend of Sleepy Hollow” / “A lenda de Sleepy Hollow”, de Washington Irving. Lourdes Lorenzo	343
---	-----

6. Equipo redactor e coordinador	359
--	-----

1. INTRODUCCIÓN



Este novo monográfico xorde, como todos os anteriores recollidos nesta mesma serie, do esforzo por concretar nunha publicación e darlles continuidade aos obxectivos marcados pola Red Temática “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano” (LIJMI). Esta Red de investigación afonda no estudo de temas concretos que se analizan partindo de presupostos metodolóxicos e teóricos actuais e cuxos resultados se presentan no Curso de Formación Continua “As literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora”, que organiza con periodicidade anual a Universidade de Santiago de Compostela coa colaboración doutras institucións.

O tema obxecto de debate na presente entrega é o estudo da narrativa xuvenil publicada no período que vai de 2000 a 2011, unha produción de grande importancia dirixida a unha faixa de idade rodeada de certa indeterminación, mais situada entre a infancia e a idade adulta e fundamental para lograr unha futura fidelización do lectorado e a construción dun sistema de valores que axuden ao desenvolvemento da personalidade e á definición do papel social que desenvolverán os adultos do futuro. Nas páxinas que seguen realízase pois un esforzo por delimitar as características predominantes da “narrativa xuvenil” no abano temporal elixido, abordando con particular interese as temáticas, os códigos do imaxinario xuvenil

representados ou a concepción das series e coleccións que se dirixen a este público.

A presentación do tema parte de dúas achegas introdutorias. No estudo titulado “Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil”, realizado pola profesora da Universidade dos Açores Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, incídese na necesidade de recoñecer o carácter específico das obras que se encadran dentro da denominada literatura xuvenil, por mor da súa proxección nos últimos anos, fronte ás pertencentes á literatura infantil ou á literatura de adultos. A seguir, salientanse os trazos recorrentes que presentan as novelas e relatos que forman parte deste subsistema, apuntado as dificultades de establecer unha definición estábel, tendo en conta factores como a heteroxeneidade ou a imprecisa idea arredor da xuventude. Apunta a concepción da literatura xuvenil como espazo ponte, que se plasma tanto en rexistros narrativos realistas coma fantásticos e que demostra un crecente enriquecemento dos procesos compositivos e das mensaxes, trazos que conflúen en obras cuxo valor artístico busca integrarse nos parámetros da literatura para adultos, sen renegar dos valores normalmente asociados á cultura xuvenil.

O debate conta tamén con outro punto de apoio, o que introduce a profesora da Universidade de Valencia Gemma Lluch, que en “Las narrativas para los adolescentes del siglo XXI” afonda na diferenza existente entre os relatos pertencentes ao circuíto da lectura recomendada nos centros educativos e aqueloutros deslocalizados dese contexto e que se mercan de xeito impulsivo, sometidos a factores como as estudadas campañas de venda das editoriais ou a apertura cara á participación do lectorado a través da creación de relatos multimedia. Analízanse pormenorizadamente os elementos que caracterizan este tipo de estratexias, coma tal, as claves dos primeiros capítulos difundidos en internet, a creación de universos de ficción con tramas episódicas e seriais, de protagonismo coral e que hibridan xéneros, ou as múltiples concomitancias que presentan cos relatos audiovisuais de grande asentamento.

Tras esta introdución xeral, no apartado “Unha selección para a educación literaria” aparecen cincuenta e un títulos da narrativa xuvenil dos diferentes ámbitos lingüísticos que conforman a Red temática máis os procedentes da literatura inglesa, un amplo mostrario das narracións xuvenís do século XXI. Inclúense as fichas bibliográficas e un breve descritor de cada obra, coa pretensión de ofrecerlles ao público interesado e aos profesionais da mediación unha listaxe de textos de referencia para desenvolver o seu labor arredor da educación literaria.

E para completar a achega ao tema, no epígrafe xeral “Comentarios para a formación lectora” ofrécense vinte e dúas achegas críticas máis pormenorizadas dos títulos seleccionados.

Seguimos a manter como criterio de edición a reprodución de cada un dos traballos na lingua de procedencia ou de elección dos respectivos autores e autoras. Só aparecen traducidos ao galego dous dos orixinais vascos pola dificultade de acceder ao seu contido.

Queremos concluír esta breve presentación expresando o noso agradecemento ao apoio recibido por Edicións Xerais de Galicia para esta publicación.



Moderato

Сла

2. UMA ESCRITA DE TRANSIÇÃO. CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO SOBRE LITERATURA JUVENIL

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva
(Universidade dos Açores/ CLP)



Resumo: A recente projecção de obras de literatura juvenil tornou evidente a necessidade de proceder ao estudo da sua especificidade em relação quer à literatura infantil, quer à literatura para adultos. Este estudo constitui uma reflexão sobre um conjunto de caracteres que se destacam como recorrentes em novelas e romances que integram esta categoria literária. Em primeiro lugar, é considerada a dificuldade de uma definição estável, normalmente delineada em termos da teoria da comunicação, dada a heterogeneidade e instabilidade do objecto de estudo, bem como dos conceitos inerentes (ideia de juventude e de literatura). Assim, a perspectiva utilizada é a da descrição/interpretação de traços referentes aos géneros e às opções enunciativas que condicionam as diversas interpretações da realidade em geral e da vivência desta idade de transição em particular.

Palavras-chave: conceito, géneros, literatura juvenil, pontos de vista, tipologia narrativa.

Abstract: The recent outspread of works of young adult literature made it obvious that there is a need to study its specificity, either when compared to children literature or to adult literature. This study consists of a reflection on a set of traits considered recurrent in novelettes and novels which are included in this literary category.

First, the difficulty in finding a stable definition is taken under consideration. Such a definition is generally outlined in terms of communication theory, given the heterogeneity and the instability of the study object, as well as of its inherent concepts (the idea of youth and of literature). The adopted perspective is one of description/interpretation of the genres' and the enunciation options' traits which condition the several ways of interpreting reality in general and to the way of living typical of this transition age in particular.

Key words: concept, genre, narrative typology, viewpoints, young adult literature.

Introdução: O problema de uma indefinição

Tradicionalmente incluído, de uma forma indistinta, nos estudos dedicados genericamente à literatura infanto-juvenil, o *corpus* da literatura destinada aos jovens tem sido descurado na sua especificidade comunicativa e enunciativa. Associada a uma fase que a sociedade actual entende como muito específica, caracterizada por problemas bastantes concretos de crescimento, a literatura juvenil envolve uma constelação de referências marcadas pela transição e pela marginalidade, que, em muitos e significativos aspectos, se destaca da literatura infantil.

As duas categorias, separadamente ou em conjunto, têm sido alvo de abundante polémica no que concerne a sua definição. A intenção do autor (usualmente baseada numa idealização da infância ou adolescência), o julgamento dos mediadores (que envolve interesses educativos, também idealistas, ou, por outro lado, interesses comerciais), e o estudo dos interesses de leitores reais (considerados demasiado imaturos para formularem juízos de valor sobre o conteúdo e forma da obra) ou ainda a insustentabilidade de um conceito homogéneo (universalista) de infância ou adolescência, oposto à idade adulta e a ela subordinado, são factores de ordem comunicativa em

torno dos quais se tem centrado esta controvérsia. Numa interessante reflexão publicada com o título “On Not Defining Children’s Literature”, Marah Gubar divide os estudiosos da área em “definers” e “antidefiners”. Analisando os argumentos de ambas as partes, a autora defende que se deve abandonar a tarefa de perseguir uma definição que, no seu entender, é não só impossível como limitadora:

My purpose here is to justify this sanguine position by arguing that we can give up on the arduous and ultimately unenlightening task of generating a definition without giving upon the idea that ‘children’s literature’ is a coherent, viable category. More than that, I contend that we *should* abandon such activity, because insisting that children’s literature is a genre characterized by recurrent traits is damaging to the field, obscuring rather than advancing our knowledge of its richly heterogeneous group of texts (Gubar, 2011: 210).

Admitindo que nem todo o conceito tem definição, a autora afirma que essa condição não invalida o próprio conceito, nem impede um trabalho de pesquisa que, partindo do estudo dos textos, permita relevar traços distintivos, eventualmente exclusivos e característicos da literatura infantil e juvenil¹. Mas, tratando-se de um conceito complexo e instável, há que considerar as alterações introduzidas pelo tempo, a heterogeneidade do seu objecto e a mobilidade ou indefinição das suas fronteiras.

A esta linha de pensamento se acrescenta a própria inconsistência de conceitos subjacentes como o de literatura e o de juventude, pelo que se afigura mais produtivo traçar um quadro descritivo de recursos e valores recorrentes nas obras juvenis. A diversidade de textos que subjaz a esta reflexão inclui obras integradas em colecções juvenis, mas também outras não especificamente dirigidas a este público. No estudo dos textos, a busca de critérios que estabelecessem traços significativos desta categoria da escrita literária partiu do princípio de que entre o processo comunicativo e a natureza da mensagem

1. “... we have neither to throw out the concept of children’s literature nor to unearth a common trait exhibited by all (and only) children’s texts. The fact that something is very difficult to define – even ‘impossible to define exactly’ – does not mean that it does not exist or cannot be talked about” (Gubar, 2011: 212).

se tecem influências mútuas, pelo que só artificialmente se poderá separar aquela teoria de uma reflexão situada no âmbito do funcionamento do texto literário, cujos limites circunscrevem também o *corpus* em referência. No que diz respeito ao âmbito da leitura literária, seguimos uma posição semelhante à que expressa Carlos Ceia, rejeitando a posição elitista de Bloom, na sua defesa dos clássicos e na distinção entre textos “maiores” e textos “menores”. Para aquele autor, a “a leitura literária não está condicionada ao poder de presunção do leitor erudito” (Ceia, 2011: 3), o que, mais uma vez, excluiria os leitores em formação, bem como uma larga percentagem dos leitores adultos, cuja competência literária se situa nesta esfera do “menor”. Há, assim, um distanciamento nítido entre o trabalho dos especialistas da área e a valorização do prazer da leitura que depende muito mais de experiências significativas do que das classificações técnicas das obras. Para o leitor, afirma ainda Carlos Ceia, poderá ser tão valiosa a leitura de Álvaro Magalhães como de António Lobo Antunes, de J. K. Rowling como de William Shakspeare. E conclui:

O que interessa mesmo no acto de ler literariamente um livro não é a sua classificação técnica, ou o maior ou menor conhecimento para o podermos fazer, mas o pathos que cada um experimenta e a forma como o conhecimento que temos do mundo se altera (Ceia, 2011: 4)².

Situando-se as novelas e romances juvenis quase sempre na esfera da ‘periferia’ do sistema imposta pela organização canónica, este ponto de vista diverso, não impedindo o reconhecimento da maior ou menor qualidade dos textos, permite a redescoberta e revalorização de obras que, intencionalmente ou não, se acercam do leitor comum. E este leitor comum pode ser um jovem que goza da radical

2. Jean-Marc Talpin, Investigador da Association Canadienne de l'Éducation en Langue Française (ACELF), num artigo intitulado “Quels enjeux psychiques pour la lecture à l'adolescence? ”, partilha da mesma opinião: “La lecture de textes littéraires (...) fournit au sujet en crise de repères, en difficulté pour savoir qui il est, où il en est de sa jeunesse existence et vers quoi il désire aller, un mode de représentation, de symbolisation. En effet, ce que chacun recherche dans la lecture, c'est un discours qui lui parle de lui-même” (Tapin, 2003: 3).

liberdade de ler apenas o que lhe apetece, dada a sua absoluta indiferença perante critérios em cuja definição não participou; ou pode ser um adulto que, independentemente da sua formação, procura nas obras um sentido com que se identifique e que, simultaneamente, altere e enriqueça a sua visão do mundo. E, por razões que já evoquei noutra trabalho (Silva, 2010), muitas vezes encontra essas obras na ténue fronteira que separa os livros juvenis dos livros para adultos, ou naqueles que evitam assinalar essa fronteira.

A Idade do Meio: escrita para jovens ou revisitação da infância/ juventude?

Paul Hardwick (2000: 23-30)., investigador de Estudos Medievais na Universidade de York, propõe a metáfora da Idade Média como forma de designar não apenas a adolescência, mas, e sobretudo, a relação que os homens adultos estabelecem com ela. Tomando como ponto de partida as referências medievais na obra de Garner, o autor classifica as duas idades – a da história humana e a da história individual – como ‘categorias-ponte’, unidas por uma idealização que é produto da sociedade actual. Assim, a visão da Idade Média que se projecta na literatura para adolescentes é um constructo moderno, que se caracteriza pelo esbatimento das fronteiras entre razão e irracionalidade/ crença e por um ainda mal contido ‘barbarismo’ que se oporá à ideia de ‘civismo’, de base racionalista. Da mesma forma, a adolescência é um tempo de transmutação e crescimento, no sentido da transição do pensamento pré-lógico para o domínio da visão racionalista e conceptual. Por outro lado, ela representa uma fase de controle precário da violência que, em diferentes níveis, condiciona o excesso e o desbordamento de sentimentos, convicções e reacções, escapando ainda aos paradigmas ‘cívicos/ civilizados’ construídos pelos adultos.

Além disso, as duas idades prefiguram também um espaço-ponte entre uma (in)consciência tranquila do tempo e a antecipação da

consciência do tempo. Assim, na visão do adulto, a concepção da adolescência inclui, de forma talvez um pouco paradoxal, a ideia de um tempo de continuidade que dissolve as fronteiras entre as diferentes idades. Esta concepção proporciona um espaço imaginário onde se torna possível reviver ou rever a irrecuperável experiência da infância³, sem a qual a construção da identidade individual ou comunitária perde sentido. No âmbito da profunda crise do homem consciente da sua vulnerabilidade de ser no tempo, a experiência do adolescente, que não abandonou ainda inteiramente a ingenuidade e a vivência intemporal da infância, mas começa a tomar consciência de si mesmo e da sua existência no tempo, permite rever, de forma crítica, a identidade do homem individual e da sociedade, refazendo o percurso de construção da Modernidade.

Amy S. Pattee (2004: 241-255) retoma a ideia do apagamento de fronteiras e define a adolescência como o período em que o sujeito reflecte sobre si mesmo e, assim fazendo, funciona como um símbolo do que a sociedade pensa sobre si mesma.

Em suma, a escolha de um protagonista adolescente vai além das determinações de uma escrita preferencialmente destinada aos leitores jovens. Ela implica um esforço de desdobramento crítico, por parte do autor adulto, que reverte, em última análise, em benefício de uma reflexão sobre o sentido da existência e a questionação de conceitos socialmente construídos, entre os quais a ideia de tempo e idade e as próprias convenções do sistema literário.

Como escreve Talpin (2003: 1), o espírito da adolescência define-se como “*période de l’entre-deux [aproximando-se da metáfora da Idade Média], de l’indeterminé, du non-fixé*”. Outros factores como a indefinição sexual, social e até física são também apontados por este autor como motores do espírito inquisitivo e de uma liberdade de pensamento que potencia a avaliação do mundo de uma forma crítica.

3. A este respeito, Hardwick cita Garner: “... a literature of youth can show us the significant experiences witch booth consummate our early life and enable us to leave it behind” (Hardwick, 2000: 26).

Este cruzamento de fronteiras vai ao encontro da crescente consciência de que também é imprecisa a linha que divide a literatura para jovens e para adultos e a conseqüente transmigração entre os dois sistemas comunicativos⁴. Embora um dos traços distintivos da literatura juvenil seja a quase total predominância de protagonistas em fase de crescimento, é também possível concluir que nem sempre essa escolha traduz a delimitação de um leitor implícito, mas corresponde a um recurso expressivo que favorece a reflexão sobre o mundo actual ou sobre mundos virtuais significativos em termos das questões existenciais da actualidade.

Adultos e jovens: unidade e disparidade de perspectivas

Os textos de carácter realista constituem, na literatura para adolescentes, uma significativa fatia do conjunto das obras que nela se incluem, embora, como afirma Joëlle Turin (2003: 2), isso não corresponda inteiramente às preferências dos leitores. Segundo a autora, existem estudos que demonstram que eles preferem livros menos colados à sua realidade.

A tendência geral destas obras é a da representação de personagens e situações muito próximas do quotidiano dos próprios leitores. A crise do crescimento, as relações familiares, a integração no meio

4. Entre a concepção de uma escrita destinada abertamente a adolescentes e a constituição de um *corpus* que escapa a esse limite de fronteiras, desenham-se duas linhas paralelas na política editorial para esta faixa etária. Conforme explica Joëlle Turin (2003), temos, por um lado, a tradição da linha editorial, popularizada na segunda metade do século XX, que oferece livros cuja conteúdo e linguagem são especificamente formatados no sentido da captação do público adolescente: aqui se incluíam por exemplo, a maioria das séries de aventuras e aquilo a que Joëlle Turin chama (2003: 1) “les petits romans faciles” constituindo uma categoria intermediária entre este tipo de escrita e a grande literatura. Por outro lado, estabelece-se uma linha alternativa, que ignora ou apaga essas fronteiras em termos de génese e de destinatários, o que permite diversas leituras ou leitores e a circulação plural das obras em termos de edição. A título de curiosidade, Joëlle Turin inclui o nome de Alice Vieira entre autores de diversas nacionalidade que optam por esta via.

escolar, o entendimento da amizade, do amor e do mundo em geral são temas recorrentes na literatura portuguesa. Neste tipo de narrativas – quase sempre novelas de curta extensão – a proximidade com a real vivência juvenil suscita questões, algumas delas de sentido contraditório, decorrentes da dialéctica adulto/jovem a elas subjacente.

Em primeiro lugar, o regresso reiterado a temas da actualidade, enquanto factor uniformizador de expectativas, embora os pontos de vista possam variar, é objecto de discussão, se considerarmos a heterogeneidade de leitores, podendo ser também lida como motor de massificação. Outra questão decorre, precisamente, das opções em termos da perspectiva narrativa; esta é, com crescente frequência, atribuída a um narrador-protagonista-adolescente, somando voz e olhar. Embora esse olhar permita a integração na obra do desdobramento crítico de que já falámos, particularmente quando o sujeito se questiona sobre si e sobre o mundo que o rodeia, ele tem de se conjugar com a inevitável projecção da perspectiva do autor e das suas concepções de adolescência, que serão, como já dissemos, mais ou menos idealizadas. E a obra bem conseguida não é aquela onde a autoridade criadora se apaga, mas aquela onde se fundem ou cruzam harmoniosamente as fronteiras entre dois modos forçosamente distintos de entender o mundo e de o dizer (recurso particularmente bem conseguido nas obras de Alice Vieira). Por vezes, a mundividência do adulto está demasiadamente presente, particularmente nas obras onde é mais óbvia a intenção didáctica, percebendo-se nelas a projecção intencional de valores ou modelos; noutros casos, torna-se clara a sobreposição de uma projecção autobiográfica que impõe uma perspectiva unilateral. É o caso, por exemplo, da obra *Para o Meio da Rua* (2000) de Ana Saldanha, onde a perspectiva das personagens infantis se apaga na confusa realidade do mundo dos adultos, o que torna duvidosa a sua integração neste objecto de estudo.

O equilíbrio entre vozes, nomeadamente nas obras que optam por formas variadas da narração autobiográfica (ficcional), torna-se particularmente complicado. Sendo impossível e nem sequer desejável não se perceber a projecção dentro do universo ficcional da

presença do autor, ela fica dependente de um delicado processo de equilíbrio, do qual depende a valorização artística do texto. Com frequência, particularmente naquelas novelas a que Joëlle Tupin (2003: 1) chama “petits romans faciles”, obras muito explicitamente destinadas apenas a um público jovem, a concentração da focalização exclusivamente no olhar do protagonista dá lugar a uma visão excessivamente egocêntrica, abdicando da polifonia que alarga e enriquece o universo literário.

Outro aspecto que se evidencia é o apagamento da presença dos adultos numa significativa parte dos textos de carácter realista. Eles estão presentes, quase sempre de forma tipificada, como elementos representativos de um cenário que dramatiza a incomunicabilidade entre duas ordens distintas. Ao contrário dos romances fantásticos, onde muitas vezes figura a imagem do “mestre”, aquele que conduz e orienta o percurso de crescimento, assume um papel de relevo, nestes textos, os adultos raramente têm um papel activo na progressão das personagens e raramente são assumidos como pares. As excepções referem-se a personagens que conservam traços de ligação à infância, quer pela sua particular forma de ver o mundo, quer por uma particular forma de sabedoria que lhes permite penetrar nesta idade média, entre o racional e o intuitivo, entre o crítico e o emocional. Entre estas personagens contam-se os poetas (como na obra de Sophia de Mello Breyner, embora esta se destine a leitores mais jovens), personagens que partilham o gosto pelo mundo imaginário das histórias – Leonor, a empregada da casa de Marta, em *Os Olhos de Ana Marta* (1990), ou pela aventura, e, com crescente frequência, a figura de avós, com quem os protagonistas tecem laços de uma profunda afinidade – a avó de Camila, em *Diário Secreto de Camila* (1999), o avô de Pedro, no ciclo *Pedro e Companhia*. Por outro lado, estas personagens introduzem na obra uma maior diversidade de perspectivas, quando assumem o seu papel de adultos, revelando às personagens aspectos ainda não descobertos da realidade: Leonor de *Os Olhos de Ana Marta* ou a cozinheira de *A Noite de Natal* (1959) de Sophia representam a voz crítica, descrente ou desiludida dos adultos.

Uma outra excepção interessante acontece quando os protagonistas adolescentes tomam a responsabilidade de cuidar dos pais, como acontece em *Caderno de Agosto* (1995), operando uma alteração de papéis. Nesta novela, Alice Vieira recorre ainda ao recurso da narração intercalada, que multiplica os pontos de vista (no sentido de objectos focados e no sentido da expressão de formas diversas de ver).

Apesar destes exemplos, e quando avaliada pelo prisma das escolhas autorais, esta espécie de “auto-exclusão” levada a cabo pelos adultos, inclusivamente através do apagamento da voz do narrador heterodiegético, pode ter duas leituras: ou traduz uma abstenção intencional que pretende ir ao encontro da percepção do mundo dos destinatários, ou a recusa de intrusão num universo a que se consideram estranhos e onde a sua presença poderia “contaminar” a desejada reconstituição da “idade do meio”.

Identidade e actualidade – a fidelidade ao real

Tudo isto nos conduz ao segundo momento da reflexão – a questão da identificação e da actualidade – aquilo a que Joëlle Tunin (2003: 2-3) chama “le roman miroir”: perspectivas, temas e linguagem demasiado próximos do leitor e da sua experiência quotidiana acarretam o risco de, num tempo de permanente mudança e no contexto de uma cultura juvenil profundamente instável e em constante renovação, rapidamente perderem esse traço que parece definir particularmente os textos de carácter realista. Embora se possa alegar que todas as formas da cultura e todo o uso da língua estão em constante mutação, há que considerar que o desuso é um factor muito mais relevante na cultura juvenil – ou não se tomaria, neste contexto, a actualidade das obras como factor de valorização.

Apesar do que ficou dito, a questão da referencialidade actual e a do uso específico de determinadas formas da linguagem deixarão de ser factores de peso numa obra em que o rigor da escrita, a introdução do humor, a crítica subtil, a valorização da intencionalidade esté-

tica se lhes sobreponham. Efectivamente, e no contexto da produção literária de carácter realista, encontramos um conjunto de textos que ultrapassam as limitações apontadas, quer fundindo perspectivas críticas, quer optando por temas intemporais, como as dificuldades do crescimento, o desejo de descoberta, as questões de integração social, as relações afectivas, o confronto produtivo entre mundos e experiências de vida distintos. A intersecção de traços de diferentes géneros e a diversidade e qualidade dos processos compositivos são outras formas de expressão criativa (veja-se o aproveitamento que muitas obras fazem da perspectiva de personagens adolescentes, realçando a sua atitude inquisitiva, inquieta, caracterizada pela liberdade do pensamento e pela desinibição na expressão da revolta de espíritos ainda não conformados com e pela realidade).

Através destes e de outros recursos se opõem as obras ao que se poderia considerar uma fórmula fixa, ou seja, um esquema que se considera efectivo na abertura de vias de comunicação com a concepção do leitor adolescente ou jovem. Este tipo de formulação, que é usada com frequência nas séries, tem raízes históricas nas narrativas populares, devendo entender-se, como a história da literatura já teve ocasião de provar, que a eficácia da comunicação não é inconciliável com a criação de grandes obras literárias. Segundo Phyllis Bixler e Lucien Agosta (1984: 64), ainda hoje na literatura popular para adultos e crianças, aquela fórmula dá origem a modos de representação que ultrapassam a mera reprodução linear da realidade e não ocultam a sua natureza ficcional: “formula fiction for children and adults aims not so much to explore our everyday lives as to encourage our dreams about what life can be”. O mesmo procedimento é seguido, através da paródia, da inversão caricatural ou irónica ou de outros processos de relação intertextual, em obras da literatura dita erudita contemporânea.

Um primeiro exemplo de obra particularmente bem sucedida, embora não escrita intencionalmente para jovens, é *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962). Formatado pelo ideário neo-realista, Alves Redol e, na sua esteira, embora distanciado no tempo, António Mota, em algumas das suas obras, como *Pedro Alecrim*

(1989), aliam à evocação realista da existência quotidiana de jovens protagonistas desfavorecidos uma espécie de visão positiva. Esta perspectiva não depende da certeza de que as coisas vão melhorar, mas de uma atitude, que, não sendo propriamente conformista, não é também a de revolta ou desalento que pressentem nos adultos que os rodeiam. A existência de um mundo diferente, mais rico em possibilidades, é pressentida apenas como uma realidade quase tão distante como a que caracteriza o sonho da viagem e da emigração. O que assim se traduz é uma ideia distinta de infância e adolescência, cuja raiz é, em parte, romântica, mas que também decorre da capacidade que os mais novos têm de subverter a realidade pelo sonho e de encontrar, por essa via, formas de convívio saudável com a sua circunstância.

As obras de Alice Vieira são outro exemplo a considerar. No seu conjunto, elas permitem distinguir duas categorias: uma que se centra mais na linha da proximidade com os leitores, e que, embora cedendo espaço considerável a marcas da actualidade, introduz na construção da narrativa uma subtil troca de olhares, que transpõe fronteiras e revela uma inteligente avaliação do mundo; a outra, de sentido mais interiorizado, mais introspectivo, mais lírico, concentra-se na análise da intimidade das personagens: é o caso de *Flor de Mel* (1986), *Os olhos de Ana Marta* (1990), *Se Perguntarem por Mim, Digam que Voei* (1997), *Meia Hora para Mudar a Minha Vida* (2010). Mas todas elas constituem textos cujo conteúdo de sentido existencial ultrapassa qualquer rótulo, qualquer fórmula e qualquer determinação etária. Além do mais, a própria estrutura das obras de Alice Vieira, cruzando níveis narrativos e alternando tempos, força os leitores a um maior esforço cooperativo na construção de sentido das obras.

O *Diário Secreto de Camila* (1999) e *Diário Cruzado de João e Joana* (2000) de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada também me parecem constituir exemplos bem conseguidos da fuga a uma fórmula superficial de abordagem da realidade adolescente. No primeiro caso, essa fuga é conseguida pela descentração em relação ao contexto restrito da esfera pessoal da personagem-diarista, que, a partir

daí, analisa o real com certa fineza e sentido de humor; no segundo, pela fusão de géneros (diário, carta e relato de aventuras), pela multiplicação das personagens envolvidas e consequente diversificação das linhas de desenvolvimento da acção (com um enredo vagamente policial, que inclui também encontros e desencontros afectivos).

Assinale-se, de passagem, o papel preponderante do humor enquanto factor potenciador da reflexão dialéctica. Também a inclusão de tipologias textuais diversas, como a reprodução de textos jornalísticos, cartazes, ou elementos da banda desenhada, da linguagem cinematográfica e de outros meios audiovisuais, constituem outras formas de subverter a fórmula ficcional, à qual se pode fazer explicitamente apelo. Philippe Pullman, em *Já fui um Rato* (1999), recorre a essa diversidade de recursos para instaurar um mundo onde o cruzamento entre a realidade social e o universo da fantasia dá origem a uma leitura profundamente irónica da realidade, corroborada por um diálogo significativo com o trabalho de ilustração, pouco usual na literatura juvenil ou para adultos. Desta rede de processos resulta também a pluralidade de pontos de vista que, neste texto, tal como noutros escritos pelo autor, faculta múltiplos níveis de leitura, implicando leitores não definidos pela sua faixa etária.

Em *As Crónicas do Vampiro Valentim* (2010), dirigidas a um público pré-adolescente, João Aguiar faz o reaproveitamento da fórmula ficcional do romance gótico, conjugado com recursos importados de meios de comunicação audiovisual: a banda desenhada, o cinema, os jogos electrónicos. Sob uma aparência à primeira vista ligeira, é construída uma revisão do sentido da vida e da morte, filtrada pelo constante apelo ao humor, que não exclui alguma subtilidade, nem está isento de sarcasmo, o que exige uma leitura crítica e reflexiva dos textos.

Estas “Crónicas”, que relatam as aventuras e desventuras de uma família condenada a uma vida marginal pela sua condição de “vampiros ou nem por isso”, integram na sua trama, mas também na sua disposição gráfica, variadas formas de expressão: a narração heterodiegética e omnisciente, o diário, o texto jornalístico, o discurso da banda desenhada, a poesia, uma lista de desejos... A esta profusão

de géneros se soma o recurso super-abundante a processos diversificados de ilustração, representando elementos simbolicamente ou directamente relacionados com o conteúdo do texto verbal, assim se multiplicando a sugestão de sentidos.

A escrita comprometida/ empenhada

Nos textos de intencionalidade pedagógica, que abordam questões como o racismo ou formas de aceitação da diferença, a projecção de concepções actuais, particularmente quando esta denuncia a artificialidade ou superficialidade da visão de um observador externo, continua a constituir um factor de risco no julgamento futuro das obras. Convém lembrarmo-nos da forma como julgamos negativamente obras do passado quando estas traduzem princípios ideológicos que hoje condenamos, apesar de sabermos que elas não fazem mais do que transmitir o modo de pensar característico do seu tempo. Ou pensemos ainda na actual discussão sobre o possível paternalismo e condescendência que conformam as nossas ideias sobre a “aceitação” da diferença.

Um segundo risco, que penaliza uma assinalável quantidade de escrita comprometida para adolescentes, em Portugal, é a ausência de uma intriga que permita um tratamento analítico capaz de traduzir a complexidade destes temas. Quase sempre, eles aparecem a propósito de uma personagem secundária (uma das raras excepções será *Baunilha e Chocolate* [2001] de Ana Meireles) ou de uma situação pontual. Na obra de Ana Saldanha, *Uma Questão de Cor* (2002), a protagonista toma a seu cargo a defesa do primo, personagem secundária, contra ataques quase exclusivamente traduzidos pela superficialidade de preconceitos irreflectidos de personagens secundárias e contra a vontade da suposta vítima, que recusa esse estatuto. Outras vezes, estes temas problemáticos constituem o cerne de um enredo construído “à medida”, um pouco como as narrativas exemplares, mas sem o envolvimento simbólico que implicaria uma leitura mais

subtil e mais profunda. Repare-se que este segundo risco acaba, quase sempre, por desembocar numa postura de clara condescendência paternalista.

Mais uma vez, as opções de ordem enunciativa assumem particular relevância neste contexto: entre as de maior “risco” estão as perspectivas excessivamente egocêntricas que se manifestam pela voz dominante do protagonista-narrador ou de um narrador heterodiegético. Essa unilateralidade de perspectiva e voz traduz uma autoridade condicionadora da leitura, dando origem a mensagens onde a projecção autoral se impõe. Corre-se ainda o risco de desresponsabilizar modelos negativos (no sentido da passividade, da ausência de sentido crítico, da alienação) propostos pela voz do narrador ou do protagonista – exemplo deste último caso é, no meu entender, a obra *A Lua de Joana* (1994) de Teresa Maia Gonzalez, dada a ausência de um ponto de vista alternativo.

Ora, como escreve Alain Rabatel (2009: 15-17), ao rever a classificação dos pontos de vista à luz da sua projecção em termos da enunciação, a pluralidade de pontos de vista enriquece o texto num sistema dialéctico que dota a narrativa ficcional de valor argumentativo indirecto, tanto ou mais poderoso do que o da argumentação directa, porque implica uma intervenção selectiva e crítica do leitor. Desta forma se altera a unilateralidade da mensagem e se concede ao receptor a liberdade de julgamento que lhe permite construir a sua própria visão do mundo.

A categoria da narrativa de carácter realista inclui um assinalável número de novelas em série. Embora aflorando questões da actualidade, raramente estas obras aprofundam questões ligadas ao crescimento, dado que a construção das personagens se mantém uniforme ao longo de todos os volumes. A maioria delas centra-se em torno de aventuras de notação policial, viagens no espaço e no tempo, conhecimentos da área da história e da cultura, e outros interesses juvenis, como o futebol. Neste sentido, quase todas se enquadram na categoria dos textos de intenção didáctica, incluindo muita informação sobre lugares e povos diferentes, épocas, eventos e personagens de

interesse histórico. Por vezes, a quantidade de informação sobrepõe-se à construção de um encadeamento diegético suficientemente coeso, apresentando-se este quase sempre de forma linear, apoiado na exterioridade e concedendo pouco espaço à reflexão.

Aqui e ali, todavia, surgem alguns esforços de renovação do género, quer recorrendo à alternância de tempos, quer optando por formas pouco usuais nas séries. Assim acontece na série de curtas novelas, da autoria de Ana Saldanha (1995), que narram viagens realizadas por Cláudia e de um grupo de amigos, registadas sob a forma de diário pela protagonista: à informação relativa aos eventos e aos lugares aonde se desloca, somam-se notas sobre as diferentes personagens e um esboço de mistério que, no final, ou ainda antes, se revela como um equívoco de interpretação ou de avaliação por parte da personagem (o que talvez deva ser lido como a desmistificação irónica desse processo recorrente nas séries). Assim, prevalece o registo de fragmentos narrativos, frequentemente pontuados pelo discurso directo que concede voz às outras personagens, pelo que o dinamismo característico da novela de aventuras ou da narrativa de viagens acaba por se sobrepor à análise intimista e subjectiva característica do diário e ao conseqüente relato de um processo de crescimento. Já no caso dos ciclos, conjunto de obras que implica um progressivo crescimento das personagens, a necessária evolução e transformação dos caracteres implica uma maior complexidade psicológica. As personagens são forçadas a evoluir no conhecimento da sua interioridade e na sua relação com os outros, buscando um conhecimento mais aprofundado do sentido da vida. É o caso, por exemplo, do ciclo *Pedro e Companhia* (2010) de João Aguiar a que regressaremos mais adiante neste trabalho.

Nem todos os textos que se incluem nesta categoria – da escrita empenhada – terão uma intenção pedagógica ou didáctica explícita: eles nascem porque os autores têm algo a dizer, uma história a contar. O seu empenhamento, não necessariamente de ordem ideológica, traduz-se no tratamento de questões éticas essenciais, integrando-se

na linha reflexiva que decorre da estrutura dialogística da expressão literária.

É o caso de obras relacionadas com as motivações, implicações morais e consequências da guerra, com as grandes tragédias da Humanidade, com condições de vida que implicam o desrespeito pelos direitos humanos, incluindo ainda os temas da morte e consequente consciência da fragilidade da existência. Naturalmente, estes temas podem ser encontrados em obras anteriormente referidas, mas referimo-nos agora a uma escrita em que eles constituem o cerne, o eixo em torno do qual se constrói o crescimento das personagens, condicionando o seu percurso.

Aqui se enquadram, de novo, as obras de Alves Redol (1961) e António Mota (1989), dado que, apesar da atenuação dos propósitos de crítica de base neo-realista, as circunstâncias em que as personagens vivem vão introduzindo, embora de forma atenuada em relação à tradição do neo-realismo, a reflexão sobre diversos temas de matriz existencial, como a pobreza, a doença, a morte, o atraso do meio rural, a necessidade de abandonar cedo demais a infância.

Regressamos aqui também às obras de Alice Vieira, particularmente àquelas que já citámos como integrando uma escrita de sentido mais intimista. Nelas, o percurso inquisitivo das personagens em face das condições de abandono afectivo, de incompreensão do mundo dos adultos, de desenquadramento ou desenraizamento em relação a esse mundo que não as reconhece são pretextos para uma análise subtil e crítica da realidade. O dramatismo e a carga afectiva inerente ao acompanhamento das personagens são transmitidos através de uma escolha de recursos expressivos que abdica de uma grande complexificação dos enredos, em favor da intensificação imprimida à construção dos caracteres, cujas histórias se cruzam, e a uma extraordinária capacidade de síntese que faz da infância ou da adolescência o lugar privilegiado a partir do qual o adulto contempla o mundo construído.

Realismo mágico, fantasia e representación simbólica

Curiosamente, é no domínio das obras que se enquadram no registo fantástico ou no realismo mágico, oscilando entre dois mundos, que se multiplicam os motivos de reflexión sobre cuestións de ordem ética⁵.

O assinalável éxito das obras de J. K. Rowling junto de adolescentes, jovens e adultos non resulta apenas do extraordinario poder imaginativo con que a autora reformula os motivos fantásticos ligados à tradicional representación da feitiçaria e a “fórmula” do romance de internato e da narrativa de crecemento. O seu éxito depende moito da forma como todos estes recursos são aproveitados como pretexto para reflexión sobre cuestións existenciais que se referem a todas as idades. E o facto de esa reflexión se dar num universo fantástico, obliquamente relacionado con a representación a realidade, oscilando entre conflitos humanos e o enfrentar dos medos e fantasmas do home sob a forma simbólica, concede à obra a universalidade que a excesiva colagem a uma realidade transitória corre o risco de perder.

Na literatura xuvenil portuguesa, João Aguiar e Álvaro Magalhães destacan-se pola originalidade con que abordan a temática do crecemento, cruzando criticamente mundos diferentes. João Aguiar, no ciclo *Pedro e Companhia*, colección iniciada en 2001, que relata as aventuras de Pedro, un adolescente dotado de poderes extra-normais, incluí no universo común do protagonista a posibilidade de acceder a uma outra dimensión de orixe misteriosa. A perspectiva ética da obra é transmitida non só polos normais obstáculos do crecemento da personaxe, cuxa construción evolú a cada nova aventura, mas tamén pola reflexión suscitada polo progresivo desenvolvemento dos poderes do Pedro. Estes poderes, en vez de facilitarem a vida do protagonista, vêm, de facto, complicá-la, obrigando-o a reflectir sobre a responsabilidade acrescida que lle é, deste modo, atribuída.

5. Nas obras que se enquadram nos géneros fantásticos, o narrador é quase sempre heterodieético, mas faculta, con frecuencia, a perspectiva das diversas personaxes, permitindo o debate/ confronto de posicións diversas.

Estas novelas de aventuras, cruzando-se com a estrutura do romance iniciático, transformam-se, assim, no pretexto para a reflexão não só sobre o valor das relações afectivas, mas sobretudo sobre os limites entre o certo e o errado, sobre a simbólica e eterna luta entre o bem e o mal. Em *O Sétimo Herói* (2004), Jorge, um jovem de 18 anos, tímido e bastante desajustado em relação aos interesses dos jovens da sua idade, refugiando-se, com frequência no mundo dos livros, é, subitamente, e por acidente, levado para um mundo paralelo, onde deve desempenhar a missão de salvar uma princesa raptada por um ogre. O romance segue a estrutura clássica das narrativas heróicas e Jorge, inesperadamente, vai descobrindo em si, ao ultrapassar as três provas que provam o seu valor, as qualidades de um verdadeiro herói o que, ao mesmo tempo, o encoraja a enfrentar com maior confiança outras facetas do seu crescimento, como a iniciação na vida sexual.

As frequentes referências intertextuais, incluindo citações da *Iliada*, da *Odisseia* e da *Eneida*, reforçam o paralelo com o percurso dos heróis clássicos e levantam, em simultâneo, o debate em torno da responsabilidade dos heróis e das nem sempre aceitáveis consequências dos seus actos. O romance é também pontuado de citações ficcionais de obras clássicas deste mundo paralelo, cuja construção se relaciona com a mitologia dos contos maravilhosos, embora reformulados por uma lógica distinta, que a Jorge se apresenta por vezes destituída de sentido (como se de um mundo ao contrário se tratasse); mas logo se apercebe de que esta ausência de sentido tem uma aplicação inversa, quando os naturais de Ogláglah lhe fazem notar a desordem, a injustiça, a exploração e a irracionalidade do mundo dos humanos. Aliás, a maioria das personagens e situações descritas na obra podem ser lidas como figurações sarcásticas da realidade humana. Aliados às inevitáveis armas medievais, num ambiente construído de acordo com o paradigma usual deste tipo de romance, o valor da palavra e a sabedoria adquirida nos livros destacam-se como preciosos auxiliares, permitindo a Jorge ultrapassar os diversos obstáculos, numa clara defesa do valor da leitura. O absurdo de sentido crítico, o humor e um discurso fluente, mas não isento de dificuldades,

incluindo citações em latim, termos desusados e outros inventados para descrever o universo paralelo são factores de enriquecimento do texto que, segundo o autor, pretendia dirigir-se a um público sem especificação de idades.

Por sua vez, Álvaro Magalhães, em *A Ilha do Chifre de Ouro* (1998), cria dois mundos paralelos, seguindo a linha do absurdo e da inversão relação entre os dois. Sem que nada o faça prever, Rui, um jovem comum, é lançado num mundo estranho cuja sobrevivência passa a depender da sua capacidade de cumprir um destino que ele ignorava. Numa obra em que se reflecte sobre o respeito pela diferença, o direito à liberdade e o poder regenerador do amor, é dado maior relevo ao poder crítico deste mundo “ao contrário” do que à evolução do herói. Este serve sobretudo de intérprete daquilo que é uma caricatura da realidade: a sede de poder e de riqueza, a aparente imbecilidade da política, a discriminação, a opressão e a exploração são alguns dos temas tratados.

Em *O Último Grimm* (2007), verifica-se a atenuação do absurdo presente em *A Ilha do Chifre de Ouro* e é concedido um maior espaço à expressão da interioridade, num registo mais próximo do tom poético e afectivo que encontramos em outras obras de Álvaro Magalhães. A relação textual com os irmãos Grimm situa-se não apenas na intersecção do mundo das histórias, mas constitui o mote para toda a construção do romance. Além da relação familiar, estreitada por um espaço de vivência comum, os irmãos William e Peter Zimmer iniciam uma aventura em que se cruzam passado e presente, mundo real e mundo da fantasia. William é o último Grimm, porque Grimm é, simbolicamente, “aquele que vê”. É então ele que repete a experiência do seu antepassado, mergulhando no “Outro Lado”, o mundo das histórias, povoado pelas personagens que alimentaram a imaginação de crianças e jovens. Aí aprende que a sobrevivência dessas personagens depende daqueles que, superando as provas impostas por um mundo entre o utópico e o distópico, conseguem dar voz às experiências aí vividas, reavivando o espírito do maravilhoso que sustenta os dois universos. Apesar da natureza fantástica da intriga,

é também marcante a presença do mundo real, das dificuldades da vida, do medo do fracasso, da busca de um lugar na ordem do real. No cruzamento entre realidade e fantasia tece-se uma busca de sentido que se aplica também à definição da identidade pessoal e à da humanidade, dilatando os limites da visão do mundo, ao introduzir a reflexão sobre a vivência do tempo, a angústia da anulação, a necessidade de auto-superação e a escolha de modelos e valores.

O ritmo narrativo, o recurso à intertextualidade, o tom reflexivo não despojado de um subtil sentido de humor, a conjugação de referências fantásticas com lugares, factos e personagens reais e, sobretudo, a qualidade da escrita e a subtil figuração de valores existenciais proporcionam ao leitor (jovem ou adulto) uma experiência de leitura que, privilegiando o valor da criação artística, se enquadra naquele conjunto de obras que dão novo fôlego ao mundo das histórias, e, assim fazendo, renovam a forma como o leitor vê o mundo.

Esta obra de Álvaro Magalhães, bastante próxima, em termos dos parâmetros da criação literária, de obras de outras literaturas como *O Livro das Coisas Perdidas* (2006-2010) do escritor irlandês Jonh Connolly, enquadra-se ainda numa categoria a que chamaríamos Livros sobre Livros, onde também se integram *Os Livros que Devoraram o Meu Pai* (2010), de Afonso Cruz ou *O Livro Misterioso* (2005) de Margarida Fonseca. Neles, os universos paralelos são de natureza metadieética, implicando uma reflexão sobre as funções da literatura, sobre o seu papel no conhecimento de si e do outro, mas também sobre a sua função subversiva, por vezes bastante violenta, no sentido do questionamento da realidade que os livros, de forma mais ou menos directa, representam.

Conclusão

A ideia de literatura juvenil como espaço-ponte traduz-se, portanto, de diversas formas, algumas mais criativas do que outras. Tanto no registo realista, como no fantástico, em muitas das obras aqui referidas, verifica-se um crescente enriquecimento dos proces-

soos compositivos que veiculam, quase sempre, igual enriquecimento das mensagens em termos de conteúdo, oferecendo ao leitor textos cujo valor artístico busca integrar-se nos parâmetros da literatura para adultos, sem desprezar valores normalmente associados à cultura juvenil. No que respeita à enunciação, a polifonia, implicando o desdobramento de pontos de vista, exige a cooperação activa do leitor na construção do sentido e substitui ou tempera a tendência pedagógica, ao propor uma postura dialógica e crítica.

A frequente opção pela narrativa centrada na actualidade, com protagonistas e narradores jovens e adolescentes, constitui, por um lado, uma estratégia de captação de leitores, mas revela também o crescente interesse por um artifício de dissolução de fronteiras que permite a autores e leitores reavaliarem o percurso singular e colectivo do homem e analisar o sentido da existência que assim se foi construindo. Violência, abandono, discriminação, injustiça, sexo, valores e relações humanas em geral transformam-se em temas transversais, por um processo de regresso aos momentos iniciáticos de abandono da inocência. Através de uma abordagem de natureza realista ou de base fantástica, as questões fundamentais da busca de sentido são retomadas pela recriação do processo de descoberta do mundo que inicia o indivíduo no conhecimento crítico, dando lugar à reavaliação e eventual (re)invenção do mundo por leitores jovens e adultos.



Referências bibliográficas

- Bixler**, Phyllis e Lucien **Agosta** (1984), “Formula fiction and children’s literature: Thornton Waldo Burgess and Frances Hodgson Burnett”, en *Children’s Literature in Education*, vol. 15, nº 2, pp. 63-71.
- Ceia**, Carlos (2011), “O poder da leitura literária (contra as formas de impoder)”, en *Casa da Leitura: Gulbenkian*. http://195.23.38.178/casadaleitura/portallbeta/bo/documentos/ot_leitliter_a.pdf. [Consultado em 22 de julho de 2011].
- Gubar**, Mara (2011), “On Not Defining Children’s Literature”, en *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 126, nº 1, January, pp. 209-216.
- Hardwick**, Paul (2000), “‘Not in the Middle Ages?’: Alan Garner’s *The Owl Service* and the Literature of Adolescence”, en *Children’s Literature in Education*, vol. 31, nº 1, pp. 23-30.
- Pattee**, Amy S. (2004), “Disturbing the Peace: The Function of Young Adult Literature and the Case of Catherine Atkins ‘*When Jeff Comes Home*’”, en *Children’s Literature in Education*, vol. 35, nº 3, pp. 241-255.
- Rabatel**, Alain (2009), “Pour une analyse énonciative et interactionnelle des points de vue dans la narration” [Extrait de l’introduction du livre *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges: Lambert-Lucas, col. Linguistique, 2 vol.], en *Fabula, La Recherche en Littérature (Atelier)*. Consultado em 23-7-2009. http://www.fabula.org/atelier.php?Points_de_vue_dans_la_narration.

Silva, M. Madalena Teixeira da Silva (2010), “Literatura no armário. Reflexões sobre a comunicação literária com os jovens”, en José António Gomes, Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Mociño e Ana Margarida Ramos (coords.), *Maré de Livros*, Porto: Deriva, pp. 63-75.

Talpin, Jean Marc (2003), “Quels enjeux psychiques pour la lecture à l’adolescence?”, en *BBF*, vol. 48, n° 3, pp. 5-10. <http://bbf.enssib.fr>. [Consultado em 17 de setembro de 2010].

Turin, Joëlle (2003), “La Littérature de Jeunesse et les Adolescents”, en *BBF*, vol. 48, n° 3, pp. 43-50. <http://bbf.enssib.fr>. [Consultado em 17 de setembro de 2010].

3. LA NARRATIVA PARA LOS ADOLESCENTES DEL SIGLO XXI

Gemma Lluch
(Universitat de València)



Resumen: El trabajo analiza los relatos para adolescentes publicados en los primeros años del siglo XXI. Se diferencia entre los relatos del circuito de la lectura recomendada en los centros escolares y los de la compra por impulso, analiza las campañas de venta de las editoriales que provocan la participación del lector a través de la creación de relatos multimedia e investiga sobre los elementos que los caracterizan profundizando en el primer capítulo, el concepto de originalidad, el contagio del relato audiovisual y la lectura *crossover*.

Palabras claves: lector, lectura recomendada, literatura juvenil, promoción lectora, relato.

Abstract: The work analyses the stories addressed to teenagers that were published in the first years of the XXI century. It is established the difference between schools' recommended readings and the stories that comes from the impulsive purchase. It analyses the publishing houses selling campaigns that provoke the participation of the reader through the creation of multimedia readings and it researches the elements that characterise those multimedia readings taking a deep look into their first chapters, the concept of originality, the contagious of audiovisual story and *crossover* reading.

Keywords: juvenile literature, reader, reading promotion, recommended reading, story.

Los relatos dirigidos a los adolescentes y jóvenes cambian rápidamente como es habitual en las narrativas que se sitúan en la frontera del edificio literario y que necesitan conectar con el lector. En este caso, un lector adolescente en contacto directo con todo tipo de relato audiovisual, un auténtico creador de contenidos multimedia y sobre todo un participante activo en las redes sociales.

En este capítulo analizaremos algunos de los cambios más importantes de la actual narrativa juvenil o para adolescentes: por una parte, el cambio del sistema de comunicación que los libros más comerciales proponen y, por otra, las características de estos relatos. Este artículo parte de la investigación que estamos desarrollando desde el 2000 y que puede consultarse para ampliar los aspectos que aquí tratamos (vid. Lluch, 2005 y 2009); lo hemos ampliado con las conclusiones del trabajo de Blanca Roig (2011) sobre el fenómeno de la lectura *crossover* y con el de Jesús Díaz Armas (2006) sobre los personajes en los relatos premiados.

1. La deslocalización de la escuela

Uno de los principales cambios del siglo XXI es la lectura que hacen los adolescentes fuera del circuito escolar o, dicho de otra manera, las lecturas que realizan no como escolares sino en su calidad de consumidores de “cultura”. Es una lectura que ha cambiado la forma que las editoriales tienen de publicitarlos y ha generado una forma de participación de los lectores que conduce a nuevas escrituras (reseñas críticas en sus blogs, discusiones en los foros, intercambio de recomendaciones en twitter, etc.) y en ocasiones incluso a unos nuevos relatos caracterizados por ser multimedia, como indican los

resultados que vamos obteniendo de la investigación que realizamos en la actualidad⁶.

Estos cambios afectan por completo al sistema comunicativo que estas lecturas provocan, a las campañas de venta de las editoriales, a la participación activa de los adolescentes, al uso de paratextos que buscan la diversificación del lector, etc. Son algunas de estas cuestiones las que analizaremos a continuación.

1.1 De la lectura recomendada a la compra por impulso

Tradicionalmente, la lectura para adolescentes en España y en cada una de las lenguas del Estado funciona en lo que se ha venido llamando “lectura recomendada”, es decir, en el circuito escolar y genera un sistema de comunicación lectora particular, diferente del sistema de comunicación entre adultos. Este sistema lo representábamos (Lluch, 2005: cap. 1) con el esquema siguiente (cuadro 1).



En este sistema, la importancia de la comunicación recae en dos figuras claves: por una parte, los mediadores, es decir, las instituciones educativas, los editores o la escuela, que son los que declaran

6. “Diseño, acompañamiento y evaluación de experiencias de promoción de la lectura desde la web 2.0”, Directora: Gemma Lluch, Universidad de Valencia. Convenio de colaboración con Grupo SM.

idóneos los libros para la lectura infantil o juvenil. Los criterios que utilizan para seleccionar las lecturas, o para destacarlas del resto, van desde los valores que transmiten, la adaptación a una competencia lingüística o cultural del niño al que se dirige el libro, la calidad literaria de la propuesta, etc.

La otra figura clave es la del lector, porque a diferencia de la comunicación literaria canónica, tenemos que hablar de un doble receptor: un primer lector, el padre o el profesor, que es el primero en leer o conocer la obra, porque es el responsable de comprarla o recomendarla. De hecho, funciona como un primer filtro que selecciona lo que finalmente leerá el segundo receptor, ahora sí, el lector real del libro. Este es el circuito habitual de la lectura en catalán, euskera, gallego y el mayoritario en castellano.

Con el nuevo siglo, pero sobre todo como consecuencia del fenómeno de *Harry Potter*, se establece un nuevo circuito creado por las llamadas “lecturas por impulso”. Este sistema de comunicación no sigue las pautas del anterior, principalmente, porque las lecturas no están pensadas para el circuito escolar sino para el mercado, y la lectura juvenil se sitúa al lado de los libros dirigidos a un público no marcado por la edad y cerca de los objetos de consumo cultural o de ocio dirigidos al mismo perfil consumidor: el joven.



Este sistema de comunicación deslocaliza al libro de la escuela, lo coloca en el mercado, lo dirige directamente al lector y, como consecuencia, reestructura las competencias de los actores del sistema comunicativo anterior (cuadro 2).

Pero estos cambios, como la mayoría de los que nos acontecen a los seres humanos, no son nuevos. Un cambio similar ocurre en el siglo XIX cuando el autor se libera del mecenas y debe comunicarse (atraer, atrapar, captar la atención, hablar) con su público, porque también entonces muchas cosas cambiaron. Muchos han sido los autores que han hablado de estas cuestiones como Boyer (1992), Couégnas (1992), Chillón (1999), Chartier (2000) o Martín-Barbero (2003), estudios a los que remitimos al lector.

1.2 Qué hacen las editoriales

La segunda transformación tiene que ver con el trabajo que realizan algunas editoriales a través de la web 2.0 para dirigirse directamente al lector. Los foros, las wikis, las redes sociales, el YouTube son herramientas que les ayudan a conocer los gustos del futuro comprador y lector, a transformarlos en consumidores ávidos de determinadas narrativas o seguidores de algunos autores y sobre todo los convierten en los mejores publicistas de las obras que editan: son los prescriptores que se dirigen a sus iguales.

Las editoriales saben desde siempre que el mejor vendedor de un libro es el lector satisfecho y utilizan diferentes campañas basadas en el marketing viral y emocional para interesarlo en cada nuevo libro, son aspectos que hemos desarrollado en Lluich (2009). El análisis de las campañas realizadas muestra como conocen perfectamente al lector: un adolescente que se comporta como consumidor cultural.

Los estudios como el *Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros* elaborado por la Federación del Gremio de Editores de España⁷, la investigación de Universal McCann (2008) sobre los usos que

7. <http://www.federacioneditores.org/SectorEdit/Documentos.asp>

se pueden hacer de las plataformas sociales virtuales y los usos que se realizan habitualmente o la investigación de Henry Jenkins (2006) son fundamentales para entender a este nuevo lector que se mueve por la red valorando los libros que lee, recomendando nuevas publicaciones o proponiendo nuevas temáticas.

De ellos destacamos (por ser el más parafraseado aunque no siempre citado) el estudio de Henry Jenkins (2006) quien analiza cómo las dinámicas de comunicación personal y social mediadas por tecnologías digitales en un entorno de convergencia mediática generan una cultura propia a la que llama cultura participativa y que conlleva un mayor uso de la escritura y de la lectura. Justamente, este es el nuevo entorno en el que se mueven las lecturas, las nuevas plazas públicas donde se tejen las conversaciones sobre libros y autores, sobre personajes y editoriales, sobre promoción de la lectura y sobre escritura. Un espacio fuera de la escuela, ajeno al tutelaje del docente, creado entre iguales y para iguales y mayoritariamente en castellano.

1.3 El lector se transforma en autor

Este nuevo lector va del libro a la pantalla, de la lectura a la escritura, de las letras a las imágenes. Con palabras de Ariño (2006: 395):

Los hábitos de lectura están experimentando una importante transformación y redefinición como consecuencia del irresistible auge de la cultura audiovisual. No se trata tanto de que se halle en peligro la lectura o el libro sino de que la primera se ha convertido en ordinaria e instrumental y el segundo topa con otras fuentes de provisión tanto de información como de entretenimiento. La hegemonía de la cultura audiovisual disocia lectura y cultura, de un lado, y de otro, libro y lectura. Pero igualmente ofrece nuevas posibilidades para la práctica lectora.

Una de estas “nuevas” posibilidades son los foros (Pérez Canet, 2006; Scharber, 2009). En un momento como la (pre)adolescencia, internet facilita el intercambio para encontrarse entre iguales sin el esfuerzo de superar la vergüenza, ayuda a crear lectores que se sienten a gusto hablando de sus preferencias, intercambiando lecturas, hablando con sus autores, en definitiva, sintiéndose parte del proceso del libro.

Si valoramos estos foros enormemente es porque sacan al adolescente lector del ostracismo al que una valoración contraria a la cultura le había condenado y lo lanza a la modernidad. Desde nuestro punto de vista, los foristas transforman la lectura en una experiencia compartida, a través de ella interpelan a desconocidos a los que reconocen como iguales y con los que construyen su identidad de lectores, de jóvenes en calidad de lectores. Una identidad colectiva que se celebra en comunicación virtual con “los otros”. Además, cualquier profesor de lengua no habituado a este tipo de herramienta encontrará sorpresas agradables como, por ejemplo, descubrir como las intervenciones en los foros están reguladas con una serie de normas de escritura que serán útiles para la clase de lengua (vid. Zayas, 2009).

Un buen ejemplo de foro institucional es *Què llegeixes?* <http://www.quellegeixes.cat>, un foro producido por la Institució de les Lletres catalanes dentro del Plan de Fomento de la Lectura. Se crea en 2005 y pone en contacto a lectores por franjas de edad para que hablen de todos aquellos aspectos relacionados con la lectura en general y las lecturas que les gustan en particular.

1.4 Una lectura que cruza edades y generaciones

Tenemos claro, y así lo hemos expuesto en otras publicaciones (Lluch, 2009), que la saga protagonizada por Harry Potter no pasará la historia de la literatura, es un perfecto relato paraliterario (Lluch, 2005) que ha sabido establecer relaciones intertextuales con los más conocidos relatos populares. Pero esta saga sí es estudiada y será analizada desde la perspectiva de la sociología de la lectura porque ha cambiado muchos hábitos anteriores. Entre ellos, el hecho de compartir lectura adolescentes y adultos, es decir, muchos adultos accedieron a la lectura de los libros de la saga y la editorial diseñó unas tapas diferenciadas según el tipo de lector dando una apariencia doble: una fotografía para la edición dirigida a la lectura adulta y una ilustración a la adolescente.

Blanca Roig (2011) se refiere a este fenómeno cuando analiza la revolución de cambios paratextuales o la eliminación de marcas de edad en las colecciones que se están produciendo en este siglo desde el mundo editorial: “Los libros que están presentando este tipo de cambios son los que se empiezan a denominar *crossover*, un tipo de libros “todoterreno”, que quieren dirigirse a todo tipo de lector usando paratextos icónicos”.

Roig (2011) recuerda con Sandra L. Beckett (2008) la transformación de los cánones literarios, del concepto de lector, del estatus de autor, de la industria editorial y de las prácticas de venta de libros y afirma que la utilización de paratextos engañosos posiblemente lleven a confusiones al mediador literario, al no primar los textos literarios, para favorecer todas las opciones que ofrecen los *crossover* y separarse de las denominadas obras de frontera, no geográfica, sino entre el lector juvenil y el adulto, o las ambivalentes, en el sentido dado por Zohar Shavit (1986), que eran las que permitían los cambios sin provocar graves confusiones en mediadores y lectores.

2. La caracterización de estas narrativas

El análisis de los relatos que funcionan deslocalizados de la escuela nos lleva a la conclusión de que una de las principales características de estos nuevos libros es el mestizaje o la fusión entre diferentes modelos narrativos dada la capacidad de la narrativa de convertirse en un lugar de reflujo y de fusión. Dicho con otras palabras, son relatos que suman, reutilizan, copian y adaptan lo que consideran apto: desde la literatura de adultos más canónica a la más comercial, de las narrativas televisivas a las cinematográficas o cibernéticas.

En estudios anteriores (Lluch, 2005, 2009), anticipábamos algunas de sus características entre las que destacamos las siguientes:

1. El mecanismo discursivo más potente en este tipo de narrativas es el diálogo, que ocupa buena parte de la narración y que i) consigue un ritmo narrativo rápido; ii) crea la sensación de que los hechos

acontecen en “tiempo real”, es decir, en paralelo al del lector; iii) aproxima la lectura al ritmo característico de las narraciones audiovisuales donde todo ocurre ante los ojos del espectador; iv) permite el uso del metalenguaje, es decir, el diálogo deja que el personaje pueda rectificar, aclarar o matizar sobre la marcha e introduce el idiolecto del personaje y, sobre todo, su cosmovisión, su forma de conceptualizar el mundo.

2. El espacio de la descripción se reduce a unas pequeñas secuencias de carácter abstracto y convencional que aparecen sobre todo en pasajes cortos capsulados entre la narración de hechos.

3. El espacio del narrador se reduce pero aumenta su importancia: cuenta hechos que le han acontecido en un pasado muy próximo, lo sabe todo o lo ha vivido controlando la información y dosificándola para acrecentar la atención del lector. La función más importante del narrador es la gestión del tiempo y del interés del lector a través del “narrador cotilla” que le permite crear nuevas expectativas que le acrecientan la curiosidad y aceleran el ritmo. El narrador cuenta hechos y excluye todos aquellos detalles, descripciones o reflexiones que provoquen una pausa o una ralentización del ritmo narrativo, de manera que se evita la reflexión mientras se propicia el enganche al relato.

4. Se sigue “la regla del yo” (Thaler, 2002: 160): “fundir los «yo» del autor (imitando al adolescente), del lector (imitando al adolescente), y del personaje-narrador (imitando al adolescente), dentro de una santa trinidad narrativa”, un mecanismo que favorece el juego de la confianza y lógicamente de la identificación.

5. Se acelera el ritmo narrativo a través de unas convenciones de lectura que son sencillas de seguir por el lector porque las reconoce a través de la experiencia que gana con libros similares. Es una manera de leer predecible y, consecuentemente, permite leer rápidamente y con seguridad, porque los paisajes que ofrecen son reconocibles y las predicciones que se realizan correctas. Básicamente, se busca una lectura relajada, sin obstáculos, se apuesta por ejercicios estilísticos que allanen las dificultades para conseguir la anhelada relajación lectora

generada sobre todo por la repetición, en definitiva, por la lectura de lo ya conocido.

Y ampliamos estas características con otros aspectos que tienen que ver con i) la sustitución del argumento por un universo de ficción; ii) la importancia que las campañas de promoción dan al primer capítulo; y iii) la revisión de conceptos como el de la originalidad aplicado a la cultura popular.

2.1 Un universo de ficción

En los relatos de más éxito las temáticas se sustituyen por los universos de ficción que influyen incluso en la forma de publicar, ya que estos relatos no suelen publicarse en colecciones sino que se busca un diseño para los libros que forman las sagas: trilogía o tetralogías fundamentalmente. Pero el concepto de universo de ficción aplicado a la lectura juvenil va más allá.

Pérez Latorre (2007: 118) define el concepto “universo de ficción” aplicado al mundo de las series audiovisuales de este modo:

Un universo de ficción es una macroestructura narrativa donde caben no una sino múltiples historias posibles. Se compone de un mundo central o de referencia y una serie de mundos posibles que constituirían diversas alternativas narrativas con independencia de si estas tienen lugar o no en la serie de forma efectiva.

Un ejemplo interesante lo proporciona la escritora Stephenie Meyer con la tetralogía iniciada con *Crepúsculo* (Alfaguara, 2005), que comparte muchas de las características de las series audiovisuales del momento (Lluch, 2005, 2009), por ejemplo, la hibridación de géneros con múltiples referencias al drama amoroso, como *Romeo y Julieta* o al género gótico, como *Drácula*, pero estableciendo la relación no con los textos literarios sino con series como *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the vampirelayer*, 1997-2003) o su spin-off *Ángel* (*Angel*, 1999-2004). Cascajosa (2007) presenta estas series como una propuesta novedosa porque articulan tramas episódicas y seriales, presentan un protagonismo coral y una hibridación de géneros:

El tema musical de *Buffy, cazavampiros* era un buen ejemplo de ello: los primeros segundos sonaban como una melodía de terror gótico antes de transformarse en un himno rock. La serie es a ratos un drama de adolescentes, una comedia, una cinta de terror y un vehículo de acción.

Justamente, el éxito de la tetralogía de Meyer activa un universo de ficción que, aunque nace en el XIX principalmente con la obra de Bram Stoker, se introduce en el consumo juvenil con las mencionadas *Buffy* y *Angel* generando otros relatos en formatos diferentes.

Si reducimos más el concepto de universo de ficción, lo podemos encontrar en las claves, escenarios o personajes que dan lugar a una serie audiovisual, como *Lost*; o el que conforma buena parte de la obra de un autor, como las novelas de Carlos Ruiz Zafón tanto para adultos como para jóvenes; o universos que siempre han tenido vigencia y que se reactivan en libros diferentes para jóvenes o adultos, como es el caso del universo de ficción de la novela de enigma en el cronotopo habitado por los templarios desarrollado más recientemente con éxito de público en la obra de Matilde Asensio para adultos o de Rafael Ábalos para adolescentes.

2.2 El contagio del relato audiovisual

El análisis comparativo de los relatos escritos y los audiovisuales consumidos por adolescentes nos muestra que comparten muchas más características de las que se puedan apreciar en una primera lectura. Aquí analizaremos dos de ellas: la derivada de los *spin-off* y las complejidades discursivas de las narraciones de más éxito.

En el apartado anterior hablábamos de la creación de relatos a partir de un universo de ficción, justamente esta forma de crear facilita (u origina) la producción de las series y a partir de ellas los *spin-off*. En el caso del audiovisual, las series más sencillas siguen la pauta habitual del relato autoconclusivo mientras otras ganan una cierta complejidad, como describimos en Lluch, 2009. Son las mismas características que encontramos también en una serie de libros que con una mayor o menor complejidad plantean una pauta discursiva que

es seguida por las diferentes entregas y que facilitan notablemente la lectura a lo largo de la colección en torno a un mismo personaje o de la saga.

En el audiovisual, el éxito de determinadas series puede crear lo que llamamos un *spin-off*, es decir, una subserie que sigue los patrones discursivos del relato matriz. Lo mismo ocurre en el relato escrito y es curioso observar cómo a menudo el espectador, o el lector, no recuerda qué serie generó a qué otra perdiéndose en la memoria la “historia” del propio relato. De hecho, la más importante no es aquella que nació primero y creó a las otras sino la que más audiencia o ventas tiene, porque es la que perdura en la memoria del consumidor, la que tiene vigencia en el circuito de consumo.

Es el mismo fenómeno descrito en el apartado anterior: *Las crónicas de Narnia* se publicaron anteriormente a *Harry Potter* y *Los diarios vampíricos* antes de *Crepúsculo*; el éxito del universo de ficción recupera productos anteriores y los pone de moda. Pero la valoración no viene dada por la originalidad o el relato inicial que provoca los siguientes, estos son conceptos analíticos de la literatura y no del análisis del relato comercial.

El segundo aspecto que queremos analizar hace referencia a la aparente sencillez discursiva que tradicionalmente han compartido las series de televisión. Esta sencillez cambia con el éxito de la serie *Lost*, ya que supone no solo un punto de inflexión sino también una de las series responsables de que la primera década del siglo XXI sea denominada por los expertos como la nueva edad dorada de la televisión. Como dice Cascajosa (2007: 23): “La producción y el consumo fragmentado permiten contar con la retroalimentación de los receptores y el largo formato favorece el desarrollo de grandes mitologías. Pero el sentido final es completar un texto cerrado y autónomo”.

Las características que aparecen en la serie *Lost* y que contagia a otras como *CSI Miami*, curiosamente son las mismas que encontramos (Lluch, 2009) en la serie protagonizada por Harry Potter. Sobre todo en las entregas 6 y 7, *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (Rowling, 2005) y *Harry Potter and the Deathly Hallows* (Rowling,

2007) y que resumimos en las siguientes: hibridación de géneros, juegos con los tiempos de la narración, protagonismo compartido: secundarios que ganan importancia y ambivalencia y profundidad de los personajes.

2.3 La nueva importancia del primer capítulo en internet

Diferentes encuestas señalan que la principal razón por la que un lector abandona un libro es porque no le engancha en las primeras páginas. Por lo tanto, no es casual que la mayoría de los relatos que hemos analizado prescindan de una situación inicial que presenta los personajes, los escenarios y el marco de la narración; básicamente, porque son informaciones obvias para el lector, bien porque ya los conoce por otros libros que comparten el universo de ficción o porque son similares a su mundo.

Cuando el autor necesita ofrecer algunos datos de esta secuencia los resume en los textos de la portada posterior e incluso adelanta el inicio del conflicto para enganchar al posible comprador del libro. El uso de personajes o espacios conocidos por el lector o de estereotipos facilita que sea prescindible su presentación.

Estos mecanismos dejan las manos libres al autor para un primer capítulo y un inicio de libro impactante, necesario para que el lector no abandone el libro en las primeras páginas. Los datos de la página posterior y los que proporciona el primer capítulo forman ahora un conjunto, como una especie de inicio en dos lugares diferentes del libro: el lector inicia la lectura en su portada posterior y la completa en las primeras páginas; si le gusta lo comprará o lo continuará.

Son ganchos que van dirigidos al comprador de librería, pero sobre todo al que elige o compra por internet y se deja aconsejar por este canal. Mayoritariamente, los *microsite* que publicitan estos libros facilitan al lector la información de la portada y cuelgan el primer capítulo que se puede descargar gratuitamente: dos bocados que si gustan, llevarán al lector al consumo del menú completo.

Son inicios similares a los de las narraciones audiovisuales: impactantes y con numerosas incógnitas para que no se cambie de canal o se clique otro archivo o se elija otro libro.

2.4 El concepto de originalidad en la narración popular

Y por último, hablaremos del concepto de originalidad porque a menudo conceptos que configuran la literatura canónica se reformulan en las literaturas populares y no son útiles para valorar la adecuación o no de un determinado relato. Recordemos que un comportamiento narrativo común a todos los relatos populares desde la narrativa oral ha sido la utilización de unos mismos parámetros narrativos que se van adaptando a las diferentes audiencias, reciclando elementos de cada época y de cada grupo de consumidores.

Ballo (2005: 9) en su estudio *Yo ya he estado aquí* dice que:

La atracción por la serialidad es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. En la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban, y a menudo se legitiman, todas las estrategias de la repetición.

Como decíamos cuando hablábamos de los *spin-off*, los relatos –escritos o audiovisuales– funcionan de manera autónoma perdiéndose en la memoria quién generó a quién. Aquí y ahora, lo importante no es reconocer y valorar el “original”, sino encontrar (en la diferencia que da la similitud) la propuesta narrativa que satisfaga a cada lector o espectador.

3. Las diferencias con la lectura recomendada

Pero estas son las características propias de los relatos más vendidos que no coinciden habitualmente con las características de los relatos que los premios seleccionan. Por ejemplo, Díaz Armas (2006)

analiza los personajes de algunas de estas obras y las características de su análisis son las siguientes:

1. Las temáticas mayoritarias son la drogadicción, la anorexia, la violencia callejera, los abusos sexuales, el fracaso escolar... Mayoritariamente conflictos específicos y centrados en la población juvenil.

2. Son relatos que mayoritariamente representan un proceso de maduración. A menudo estos procesos de formación están marcados por una evidente finalidad didáctica relacionada con la inserción, la aceptación o la propuesta de modelos de vida.

3. Los procesos de maduración no tienen que ver con la supervivencia en un mundo hostil, sino con la conquista de la autoestima como premio al éxito académico, el éxito social o el amor.

4. Los antagonistas pueden ser adultos como profesores o especuladores u otros jóvenes como alumnos acosadores, por ejemplo.

5. El papel de auxiliar pueden tener un carácter mágico o ser del mundo real y entonces son maestros, abuelos u otros jóvenes.

Las sagas iniciadas con *Crepúsculo*, *Rastro*, *Los juegos del hambre*, *Delirium* o *Divergente*, por citar algunos ejemplos, no comparten muchas de estas características, como hemos expuesto brevemente en esta apartado.

4. Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos ampliado el análisis que venimos realizando de los relatos más leídos sobre todo fuera del circuito escolar y quisiéramos finalizarlo con algunas conclusiones que quieren mantener vivo el debate sobre las lecturas para los adolescentes que los docentes recomendamos, los bibliotecarios promocionan y algunos adolescentes devoran.

1. La mayoría de los relatos analizados son traducciones del inglés: son relatos que funcionan en todo el mundo.

2. La identidad que construyen en el lector no se define por una cultura o una nacionalidad histórica. El rasgo de identidad que estos

relatos proponen se define desde el consumo de narrativas que circulan en forma de libro y por pantallas y que provocan nuevos relatos multimedia que circulan mayoritariamente en castellano e inglés y que son generados por los mismos lectores.

3. Son relatos que proponen unas características discursivas (narrador, estructura del relato, personajes, etc.) con ciertas complejidades, pero siempre hablando de un relato comercial o paraliteratura (Lluch, 2005), que en ocasiones son mayores que algunas de las lecturas recomendadas en el circuito escolar.

Ahora, la selección de los mejores relatos en catalán, gallego, euskera y castellano seleccionados y la lectura de las reseñas críticas ponen el contrapunto a lo analizado en este capítulo.



Bibliografía

- Ariño**, Antonio (dir.) (2006), *La participación cultural en España*, Madrid: Fundación Autor, SGAE.
- Balló**, Jordi y Xavier **Pérez** (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona: Anagrama.
- Bombini**, Gustavo (2005), *La trama de los textos. Problemas en la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Boyer**, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, París: Presses Universitaires de France.
- Cascajosa**, Concepción (2007), *La caja lista: televisión norteamericana de lujo*, Barcelona: Laertes.
- Cerrillo**, Pedro (2007), *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Barcelona: Octaedro.
- Chartier**, Roger (2000), *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona: Gedisa, 1997.
- Chillón**, Albert (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Couégnas**, Daniel (1992), *Introduction a la paralitterature*, París: Éditions du Seuil.
- Díaz Armas**, Jesús (2006), “Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración”, en V. Sotomayor (ed.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Madrid: MEC, pp. 73-98.

- Fernández de las Peñas**, Alejandro (2006), “Vender libros para jóvenes: diseñar una estrategia de mercado”, en *Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil. Monográfico “El lector adolescente en el mercado cultural”*, nº 218.
- Jenkins**, Henry (2006), *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Massachusetts: Institute of Technology [Documento en línea: http://digitallearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4B89-AC9C-E807E1B0AE4E%7D/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF].
- Lara**, Tiscar, Felipe **Zayas**, Nestor **Alonso Arrukero**, Eduardo **Larequi** (2009), *La competencia digital en el área de Lengua*, Barcelona: Octaedro.
- Lluch**, Gemma (2005), “Mecanismos de adicción en la literatura juvenil”, *Anuario de Investigación en Literatura infantil y Juvenil*, Vigo: Universidad de Vigo, Vol. 3, pp. 135-156. [Documento en línea: *Biblioteca Virtual Cervantes Virtual*: <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=31729>].
- (2009), “Las nuevas lecturas deslocalizadas de la escuela”, en E. Gil Calvo, J. Martín-Barbero, R. Morduchowicz, G. Antonio Arellano y P. Cerrillo, *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*, Madrid: Anthropos.
- Martín-Barbero**, Jesús (2002), “Jóvenes: comunicación e identidad”, *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, nº 0 [Documento en línea <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>].
- (2003), *De los medios a las mediaciones*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Morduchowicz**, Roxana (2009), “La generación multimedia”, en E. Gil Calvo, J. Martín-Barbero, R. Morduchowicz, G. Antonio Arellano y P. Cerrillo, *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*, Madrid: Anthropos.

- Pérez Canet**, Carmina (2006), “Hablando entre lectores: los foros de lectura en internet”, en *Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil. Monográfico “El lector adolescente en el mercado cultural”*, nº 218.
- Pérez Latorre**, Óscar (2007), “El bucle del arrepentimiento: Sobre la construcción del universo de ficción en *Perdidos*”, en C. Carcajosa, *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Madrid: Laertes, pp. 117-130.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana (2011), “La Guerra civil española aludida y recordada. Obras de fronteras, ambivalentes, *crossover*”, en Rui Ramos y Ana Fernández Mosquera (eds.), *Literatura Infantil y Juvenil y Diversidad Cultural*, Vigo/Braga: ANILIJ. Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil/ELOS. Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil/Centro de Investigaçãõ em Estudos da Criança (Instituto de Educação - Universidade do Minho).
- Schaber**, Cassandra (2009), “Online Book Clubs: Bridges between Old and New Literacies Practices”, en *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 52 (5), February, pp. 433-437.
- Taberner**, Rosa (2005), *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Thaler**, Danielle y Alain **Jean-Bart** (2002), *Les Enjeux du roman pour adolescents*, París: L’Harmattan.
- Universal McCann** (2008), *Wave 3* [Documento en línea http://www.universalmccann.com/Assets/UM%20Wave%203%20Final_20080505110444.pdf].
- Zayas**, Felipe (2009), “Leer y escribir en Internet: nuevas prácticas discursivas”, en T. Lara y otros, *La competencia digital en el área de lengua*, Barcelona: Octaedro.



4. UNHA SELECCIÓN PARA A EDUCACIÓN LITERARIA⁸



Presentamos nesta selección corenta e cinco fichas bibliográficas que recollen un total de cincuenta e un títulos da narrativa xuvenil –xa que se contemplan varias triloxías– publicados entre 2000 e 2011: vinte e sete do marco ibérico (5 obras castelás, 7 catalás, 5 galegas, 6 portuguesas e 4 vascas), e quince do iberoamericano (6 brasileiras, 6 mexicanas e 3 uruguaias), ás que se suman nove máis procedentes da literatura inglesa. Nos descritores destácanse aspectos argumentais e outras características relevantes, co obxectivo de dar a coñecer obras de calidade.

A selección proposta responde á unificación de varios criterios, tales como a relevancia dos autores, a apertura de correntes e/ou temáticas innovadoras ou a consecución de galardóns no período de estudo. Quen se achegue ás obras desta selección reconecerá a presenza de narracións dunha gran heteroxeneidade nas que se recorre a temáticas como a utilización do pasado como material literario; a presentación de heroes que viven conflitos e/ou situación límites; relacións diversas entre figuras adultas e adolescentes en proceso de formación e madu-

8. O labor de escolma para realizar esta selección foi consensuado polos membros da Red LIJMI a partir das súas directrices, coa axuda dos colaboradores.

ración; a introdución de valores simbólicos; a presenza das modernas redes sociais, dos primeiros amores, das contradicións do mundo actual dende a postura do realismo crítico ou dende a abordaxe do futuro próximo; o rexistro paródico e humorístico ou mesmo a plasmación da aventura da escrita. Estas e outras temáticas abórdanse cunha ampla gama de perspectivas sociais e ideolóxicas en libros que nalgún caso raian coa fronteira da literatura adulta e empregan os paratextos como ampliación do significado dos relatos, un conxunto de escritas desafiantes, con diálogos intertextuais e espazos de indeterminación que esixen do lector un esforzo de interpretación, nalgún caso formulacións narrativas aos que os autores recorren independentemente de que as súas obras se dirixan á mocidade ou aos adultos.

Aleixandre, Marilar (2008), *A cabeza de Medusa*, Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil 2008, The White Ravens 2009, Premio Frei Martín Sarmiento 2010 (categoría 3º ESO a Bacharelato), Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 116, 211 pp. (ISBN Edicións Xerais: 978-84-9782-900-7 / ISBN Fundación Caixa Galicia: 978-84-96982-25-3).

A Cabeza de Medusa de Marilar Aleixandre (Madrid, 1947) acolle recorrencias presentes na produción da escritora: un conflito do ámbito da realidade enfocado dende a psicoloxía adolescente e protagonistas femininas intelixentes e con personalidade que loitan por superarse a si mesmas. A novela introduce un tema pouco ou nada tratado na LIX galega cal é a violación, que se instala no relato dende o comezo. A narración, dende a terceira persoa, prioriza a ollada dunha das dúas rapazas, Sofía, encargada de debullar o universo de interrogantes e enredos que acontecen no instituto e no seu contorno familiar, en claro contraste co de Lupe, até nos conducir ao afianzamento da súa personalidade coa axuda do amor que atopa en Rubén, o cal lle outorga á historia un doce desenlace. O relato estrutúrase en tres partes, encabezadas por senllas referencias a obras artísticas arredor do mito de Medusa, que actualizan e instalan a lenda no discurso como metáfora das

interpretacións negativas que rodean a feminidade, e acolle unha narración paralela nos paratextos, arredor das mulleres forzadas, e nos elementos informativos, que inciden na violación social que sucede á física. Na fotografía da cuberta de Victoria Dhiel (*A Coruña*, 1978), o vivo (os beizos) e o inerte (a cabeza da medusa de mármore) desafían a propia anatomía.

Alfaya, An (2007), *Illa Soidade*, Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil 2007, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 107, 124 pp. (ISBN: 978-84-9782-653-2).

Novela realista de An Alfaya, nome literario de M^a de los Ángeles Alfaya Bernárdez (Vigo, 1964), na que por medio dun narrador en primeira persoa, Lucía, e os fragmentos do “Diario de outono” de Soa, a autora ofrece un achegamento ao mundo dos indixentes. Lucía, a piques de iniciar a carreira de Xornalismo, rememora na viaxe en tren ao seu novo lugar de residencia a súa relación cunha vagabunda que se fai chamar Soidade, ou mellor, Soa, a primeira indixente en instalarse na praza dos Mistos, próxima á casa e negocio dos seus pais. Grazas ao “Diario de Outono”, cuxos fragmentos se intercalan cos recordos de Lucía (a Mirona, como a bautizaron os mendigos), desvélese a vida de Soa e as razóns polas que chegou á mendicidade. A cuberta do volume acolle unha fotografía de Antonio Seijas que reflicte a realidade de moitas cidades dun xeito poético, pois amosa a soidade dun banco e un ceo cuberto de nubes coa textura velada dunha lousa do chan, o cal avanza un relato arredor do illamento.

Barceló, Elia (2008), *Futuros peligrosos*, Zaragoza: Edelvives, col. Alandar, nº 100, 165 pp. (ISBN: 978-84-263-6700-6).

Siete relatos de ciencia ficción de Elia Barceló (Alicante, 1957) que recrean la posible realidade de un futuro cercano: violencia, sueño de eterna juventud, fanático culto al cuerpo, salvaje lucha por la vida, emigración... Situaciones que implican cambios tecnológicos no logrados todavía pero peligrosamente posibles, lo que plan-

tea problemas de índole moral y social que nos interrogan en el presente. Se inscribe así en la línea clásica de la literatura utópica / distópica, con unos relatos bien estructurados y escritos, planteamiento de temas originales (si bien reconocibles y cercanos) y personajes en perfecta coherencia con el mundo problemático que nos anticipan. Tres de estos relatos –“Mil euros por tu vida”, “Noche de sábado” y “El deseo de tu corazón”– se han publicado en forma de novela gráfica con adaptación de Jordi Farga y dibujos de Luis Mínguez.

Bergallo, Laura (2005), *Alice no espelho*, ilustr. Edith Derdyk, São Paulo: SM, col. Muriqui, a partir de 12/13 anos, 174 pp. (ISBN: 85-7675-009-0).

A obra de Laura Bergallo (Rio de Janeiro, 1958) recebeu o Prêmio Jabuti em 2007 na categoria Literatura Juvenil, premiação concedida pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Com projeto gráfico-editorial bem realizado, o livro tem pequenas ilustrações em preto e branco, de Edith Derdyk, que contêm, como o texto verbal, inúmeras referências à Alice de Lewis Carroll. A narrativa enfoca a ditadura a modelos estéticos a que se submetem as adolescentes, notadamente de ambientes urbanos, que, à custa de sacrifícios de toda ordem, sentem-se obrigadas ao enquadramento a padrões físicos e comportamentais considerados adequados para a integração ao meio social; relata o desabrochar sentimental, a aprendizagem humana da protagonista, jovem que busca o conhecimento de si mesma e dos outros, participando gradativamente da aventura da existência. Os fatos são apresentados a partir da ótica da própria Alice, uma adolescente de quinze anos, e de seu avesso – Ecila – bem como de personagens como a mãe e o pai. Após uma sessão de comilança desenfreada, Alice desmaia. A partir de então, o mundo narrado é construído pelo processo do *nonsense*, ou seja, pelo jogo ambíguo de sentido entre a identidade de Alice e seu outro eu. Como a Alice de Lewis Carroll, a personagem transportase para o mundo do espelho, onde vê refletida a imagem que seu olhar

doente elabora de si mesma, a gorda Ecila. E é justamente nesse confronto entre o eu e seu avesso que a garota recupera a lucidez, aceitando sua condição doentia.

Bernardo, Gustavo (2009), *Monte Veritá*, Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 104 pp. (ISBN: 978-85-61384-69-2).

A obra de Gustavo Bernardo (Rio de Janeiro, 1955) flagra a população mundial informada, ao longo de seis semanas, sempre aos domingos, sobre seis mudanças radicais em suas vidas: o desaparecimento de todas as armas de destruição em massa; a diminuição drástica da taxa de natalidade dos seres humanos; a limpeza de todo o tipo de sujeira do planeta; o desaparecimento dos combustíveis fósseis; a equivalência de força dos animais de outras espécies para se protegerem do ser humano; a promulgação de uma lei universal sobre o respeito para com os seres vivos. Concomitante a esse fio narrativo, faz-se presente a história de Manuel, economista moçambicano que fugira de sua terra por sofrer perseguição política. Agora, trabalhando de garçom no hotel “Monte Veritá”, na Suíça, diverte-se falando com os hóspedes em diferentes línguas – italiano, alemão, francês, espanhol, grego, japonês, mandarim e português. Ao final, o leitor descobre uma tragédia pessoal na vida de Manuel, que, de uma maneira muito especial, está ligada aos estranhos acontecimentos e ao interesse do protagonista por outra forma de sociedade.

Bosch, Lolita (2005), *M*, 11^è Premi de Literatura Protagonista Jove 2007, Premi de la Crítica Serra d’Or Juvenil 2007, Barcelona: Cruïlla, Gran Angular, col. Alerta roja, n^o 33, 93 pp. (ISBN: 978-84-661-1273-4).

Aquesta novel·la de Lolita Bosch (Barcelona, 1970) consolida l’autora com una de les veus més potents i singulars de la narrativa juvenil catalana actual. Escrita gairebé com si el narrador contés al lector a cau d’orella una història terrible, amb frases curtes i colpidores, amb una reiteració constant que remarca la duresa i

l'absurd dels fets que explica. M és la inicial del protagonista, una M simbòlica que potser podem identificar amb la paraula "maltractament", o "mort" o potser "matar". Com ja va fer Gabriel García Márquez amb la famosa *Crónica de una muerte anunciada*, Bosch ens anuncia ja a la primera pàgina que al protagonista li queden poques hores de vida i que morirà assassinat d'un tret disparat pel seu pare, juntament amb la mare i la germana. A partir d'aquí es descabdella la història d'un dia qualsevol d'un noi de setze anys, la seva mare i la seva germana petita. Els tres, malgrat aparentar una vida normal, viuen terroritzats pels esclats de violència del pare i són incapaços de buscar ajut fora del clos familiar. Una relació feta de silencis, d'ambigüitats i de molt de dolor que acaba amb una tragèdia absurda. La novel·la, que podem encabir sens dubte en el corrent anomenat "realisme crític" engrapa el lector des de la primera a l'última pàgina i fa una radiografia dels sentiments d'impotència i de solitud que pateixen les víctimes de la violència domèstica. L'autora inclou al final unes pàgines dedicades a explicar què cal fer i on acudir quan es pateix un conflicte d'aquests tipus.

Calveiro, Marcos (2010), *O pintor do sombreiro de malvas*, Premio Lazarillo 2009, ilust. Ramón Trigo, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 129, 174 pp. (ISBN: 978-84-9914-135-0).

Marcos Calveiro (Vilagarcía de Arousa, 1968) achégase aos derradeiros días en Auvers da vida do pintor Vincent van Gogh, artista ao que xa se alude dende a cuberta do libro na que está presente un dos seus cadros máis considerados. A chegada do pintor a Auvers supón para o narrador protagonista, un adolescente de dezaseis anos, a descuberta dunha nova visión da vida. Ao longo de trinta e seis capítulos numerados, o mozo dá conta dos trazos do temperamento do pintor (facundia, angustia existencial, irritabilidade, etc.) e da súa propia personalidade, que se vai conformando grazas á relación co artista e cos demais membros da colectividade da pequena vila do sur de Francia que, en moitas ocasións, atafegan a

súa liberdade. Á morte de Vincent, o adolescente terá que decidir se queda en Auvers, onde non amigou cos mozos do lugar e onde Adeline aspira a que compartan un futuro que nada ten que ver cos seus proxectos, ou se deixa todo atrás para afrontar un novo futuro. As ilustracións da cuberta e do interior son de Ramón Trigo (Vigo, 1965) e están inspiradas na obra de Vincent van Gogh.

Cansino, Eliacer (2009), *Ok, señor Foster*, IX Premio Alandar de Literatura Juvenil, Zaragoza: Edelvives, col. Alandar, nº 113, 196 pp. (ISBN: 978-84-263-7239-0).

Novela de Eliacer Cansino (Sevilla, 1954) que trata sobre el proceso de iniciación de un muchacho en un ambiente rural de la posguerra española. El contacto con un fotógrafo inglés, el señor Foster, y un curtidor de pieles, Ismael, de pasado misterioso (se vio obligado a esconderse tras la guerra) le hará descubrir el verdadero valor de la amistad y la honestidad. Se podría calificar de novela histórica con ingredientes policíacos y un enfoque realista, al tiempo que plantea las cuestiones que acucian al adolescente en su tránsito a la madurez, en la mejor línea de la novela de aprendizaje. La necesidad de conocer, de ampliar horizontes y afrontar peligros y aventuras para afianzar su propia capacidad, los primeros gestos amorosos, los retos que hay que superar y, por encima de todo, el valor de la amistad, son los aspectos que para el autor constituyen la verdadera “problemática adolescente”, más allá del consabido cóctel de “sexo, drogas, consolas, vampiros, candados, música y botellón” que lastra la actual narrativa juvenil.

Carranza, Maite (2005, 2006, 2007), *El clan de la lloba / El desert de gel / La maledicció d’Odi*, Barcelona: Edebé, 382 pp. / 381 pp. / 382 pp. (ISBN: 84-236-7490-8; 84-236-7852-0; 978-84-236-8189-1).

Maite Carranza (Barcelona, 1958) constrúe con esta trilogía una obra ambiciosa, que s’insereix en la línia del *fantasy*, un corrent literari de llarga tradició i gran èxit entre el públic juvenil. El primer llibre (*El clan de la lloba*) narra com una adolescent

(Anaïd) que viu en un petit poble del Pirineu descobreix que pertany a una antiga nissaga de bruixes (les Omar) enfrontades des de temps immemorials a les sanguinàries bruixes Odish. Ella serà l'elegida de la profecia per a liderar l'enfrontament entre els dos clans. La segona novel·la (*El desert de gel*) desenvolupa el viatge desesperat de l'Anaïd a la recerca dels orígens de la seva nissaga, en la qual té un paper preponderant la seva àvia Selene. El tercer relat (*La maledicció d'Odi*) mostra com la complexitat de la vida i dels sentiments fan difícil el desenvolupament de la profecia i que la línia que separa el bé i el mal no és sempre clara ni fàcil de distingir. La trilogia és una proposta intel·ligent, ben treballada, que manté en tot moment l'interès del lector amb un desenvolupament no linial de la trama i que fa un savi ús de la conjunció entre relat fantàstic i relat realista (el món mític de les bruixes i la vida quotidiana d'una noia de 14 anys en el món actual). També cal remarcar que l'autora situa la seva obra en el Pirineu català i utilitza les tradicions i la rica mitologia pròpia d'aquesta zona, allunyant-se dels referents cèltics i nòrdics habituals en el *fantasy*.

Cruz, Afonso (2010), *Os livros que devoraram o meu pai. A Estranha e Mágica História de Vivaldo Bonfim*, Prémio Literário Maria Rosa Colaço 2009, Alfragide: Editorial Caminho, 14-16 anos, 127 pp. (ISBN: 978-972-21-2095-1).

Subintitulado “A Estranha e Mágica História de Vivaldo Bonfim” (expressão paratextual que, aliás, constituía o título desta obra quando, em 2009 foi reconhecida com o Prémio Literário Maria Rosa Colaço), esta narrativa de Afonso Cruz (Figueira da Foz, 1971), autor, mas também ilustrador pertencente a uma nova geração, estrutura-se em 27 capítulos, seguidos de um epílogo. Num discurso coloquial, muito vivo e fluente e no qual se presente a vontade de celebração de uma especial cumplicidade entre aquele que conta a história e aquele que a lê, narra-se a história de Elias Bonfim, um rapaz de doze anos que decide procurar o pai que se perdeu dentro dos livros que lia. Aventurando-se, então, na imen-

sa biblioteca que fora do pai, situada no sótão da avó, o protagonista percorre uma multiplicidade de títulos, partindo do livro que parece ter sido a “perdição” do pai – *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells – e lendo um livro atrás de outro, assinados por autores clásicos da literatura universal como Stevenson, Dostoievski, Dante, Calvino ou Borges, por exemplo. Simultaneamente humorística e reflexiva, a narrativa parece prever uma variedade de potenciais destinatários extratextuais. A intertextualidade e o seu “aproveitamento” lúdico ou o cruzamento de leituras e de livros representa talvez a estratègia criativa mais importante desta narrativa, observando-se, com efeito, o recurso a procedimentos como a interseção de planos diegéticos, a metalepse e/ou a metatextualidade.

Dickens, Charles (2006), *Oliver Twist (Oliver Twist, 1837-1839)*, trad. Moisés Rodríguez Barcia, Vigo: Galaxia, col. Clásicos Universais, [lectorado mozo], 540 pp. (ISBN: 978-84-8288-971-9).

Con esta obra Charles Dickens (1812-1870) puxo de manifesto a precaria situación dos orfanatos e das parroquias inglesas da época, á vez que enfrontou dous mundos contrapostos: o rural e o urbano. Trátase dunha novela social do xénero de aventuras, pero tamén de iniciación, na que o protagonista vive na Inglaterra vitoriana e tenta atopar o seu lugar nesta sociedade, un lugar que sabe que lle corresponde por dereito propio, pois foille usurpado dende o seu nacemento. A novela constitúe unha crítica social da época (consecuencias da revolución industrial e do capitalismo), con personaxes idealizados que responden ao prototipo dos bos e malos para profundar na crítica ás inxustizas sociais. O espazo no que teñen lugar os feitos é a cidade de Londres, que é descrita como un lugar labiríntico no que domina a miseria e a inmundicia, con xente que malvive ou tenta sobrevivir como o propio Oliver.

Dill, Luís (2008), *Todos contra D@nte*, São Paulo: Companhia das Letras, 96 pp. (ISBN: 978-85-359-1191-6).

A narrativa de Luís Dill (Porto Alegre, 1965), além da voz em posição externa aos acontecimentos, apresenta a “fala” de Dante, garoto que relata em seu blog, dedicado a Dante Alighieri, autor de *A divina comédia* (escrita entre 1307 e 1321), seus sonhos e as violências que os colegas da escola cometem contra ele. Da mesma maneira, na caixa de diálogos das comunidades criadas para “sacanear” o garoto, há espaço para outras vozes, as de colegas da escola. A diversidade de vozes narrativas – com onisciência neutra, narrador-personagem e fluxo de consciência, por exemplo – enriquece o texto, evita a voz autoritária e permite ao leitor maior liberdade de interpretação. Dante, o protagonista, é humilhado pelos colegas por não corresponder ao padrão de beleza elaborado pela mídia e por não fazer parte do estilo de vida consumista dos outros alunos. Além de Dante, destaca-se, dentre as personagens secundárias, o grupo formado por Manoela, James, Cauã e Davi, responsáveis pelo espancamento e morte do garoto. O conflito da narrativa instaura-se entre as personagens, especialmente, em torno da questão da identidade, pois, por ser diferente dos demais alunos, é que Dante sofre *bullying*. Oriundo de um bairro da periferia e, portanto, de outra camada social, é humilhado todos os dias.

Etxeberria, Hasier (2002), *Inesaren balada (La balada de Ines)*, Premio Abril 2002, Donostia: Elkar, col. Apirila, nº 7, 160 pp. (ISBN: 84-8331-843-1).

Un manuscrito antigo atopado no castelo de Abbadia lévanos até esta historia do século XVIII, unha historia de aventuras onde Inesa Indazubikoa é a protagonista e narradora. Así, a través das súas palabras seremos testemuñas do cambio que se produce nela, como se ten que disfrazar de rapaz para poder navegar. Como bo libro de aventuras, nesta novela de Hasier Etxeberria (Elgoibar, Gipúscoa, 1957) o lector verase atrapado por un continuo acontecer no que Inesa (ou Nikolas, cando se disfraza de rapaz), ademais de loitar contra as dificultades, os soldados, enfrontarse

ao mar, etc., tamén coñecerá o amor xuvenil. As dificultades que ten que superar, así como o que vai descubriendo ao longo desta viaxe iniciática, converterán a Inesa noutra persoa, e aínda que a presenza física do mar non se dá ata a fin da obra, o espírito que a impregna anímanos a seguir adiante coa narración. Non só iso, senón que unha vez finalizada a obra, o lector desexa unha nova entrega, un novo manuscrito.

Fernández Paz, Agustín (2006), *Corredores de sombra*, Premio Frei Martín Sarmiento 2007, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 91, 220 pp. (ISBN: 978-84-9782-425-3).

Novela de intriga con trazos detectivescos de Agustín Fernández Paz (Vilalba, 1947) que vai encabezada como elemento peritextual coa cita duns versos de José Angel Valente, un dos cales lle dá título á obra. En vinte e catro capítulos a narradora-protagonista, con axuda doutras voces, relata os seus descubrimentos, a súa maduración, relacións familiares e amizades durante o verán de 1995 no pazo dos seus avós. Vive de preto a diferenza entre os señores dos pazos, non todos coa mesma mentalidade, e os da aldea, coñece a Guerra Civil e sobre todo as vinganzas por parte dos vencedores contra os vencidos, o amor adolescente e as consecuencias por amigar cun da aldea. Revive, coa axuda do seu tío homosexual e do seu amor adolescente, un conflito xeral da sociedade dende que inicia as pesquisas para descubrir que o seu avó matou e emparedou un mestre republicano do que estaba namorado— a que máis tarde sería a súa avoa, e mesmo que a avoa co tempo posibelmente se vingou. Esta historia está adubada de referencias culturais, de citas literarias e musicais, deixando ben claro que por un lado están os que gustan dos libros e do outro a barbarie. No que atinxe á ilustración a fotografía abstracta da cuberta, que elabora Manuel G. Vicente, está manipulada dixitalmente para xogar coa idea de luz e sombra, ao que fai referencia o título da obra. Simula unha silueta que non é explícita senón que deixa paso á interpretación que o espectador poida facer da mesma.

Gallego, Laura (2011), *Donde los árboles cantan*, Madrid: SM, 478 pp (ISBN: 978-84-675-5003-0).

A pesar de insertarse en el género de la alta fantasía, con sus ingredientes habituales, que garantizan una excelente recepción entre los lectores juveniles: ambiente medievalizante, seres intermedios, estructura de aventura épica, proceso de formación, aventura, la propuesta de Laura Gallego (Quart de Poblet, Valencia, 1977) pone del revés un esquema narrativo fuertemente estereotipado, gracias a la adopción de una mirada femenina (narración heterodiegética focalizada sobre la protagonista), y no tanto por el hecho de sea una muchacha la protagonista y la destinada a salvar un mundo amenazado, sino porque ello permite centrar la reflexión sobre el destino de la mujer en los conflictos bélicos y trazar, al mismo tiempo, un aprendizaje sentimental transgresor que nos permite hablar de *bildungsroman* femenino. Esta inversión afecta incluso a algunos de los numerosos ecos intertextuales que pueden encontrarse en la obra, como el motivo mitológico de Dafne y Apolo.

Ganem, Eliane (2010), *O caso do elefante dourado*, Rio de Janeiro: Galera Record, 160 pp. (ISBN: 978-85-01-08927-4).

Trata-se de uma novela policial de Eliane Ganem (Rio de Janeiro) em que Tide, uma senhora de 71 anos, se vê envolvida em uma série de acontecimentos em que traficantes, falsários de arte, menores de rua e policiais corruptos tentam se apossar de um bibelô, o elefante dourado, chave para o mistério a desvendar. Ao contar de forma dinâmica as peripécias policiais vividas pela personagem, suas incursões pelo mundo do crime e pelo espaço dos esportes radicais, a narrativa, em terceira pessoa, em linguagem coloquial, cheia de diálogos e humor, consegue manter o suspense e o interesse do leitor até o final. O predomínio da ação, que percorre toda a história, não impede, contudo, que questões sociais sejam abordadas, e se quebrem posturas maniqueístas, uma vez que o processo de caracterização das personagens, tanto jovens

quanto maduras, enfatiza a relatividade dos comportamentos humanos, apresentando-as com qualidades e defeitos. Também conhecimentos sobre literatura e arte são apresentados, por meio de referências a autores como Drummond, Poe e Simenon, a museus e acervos, em mecanismos de intertextualidade que enriquecem a leitura.

Garcia Llorca, Antoni (2004), *Terramolsa*, Premi Guillem Cifre de Colònia 2004, Barcelona: La Galera, col. Grumets (8-12 anys), 173, 136 pp. (ISBN: 84-246-9583-6).

Antoni García Llorca (Barcelona, 1971) es consolidà amb aquesta obra –premi Guillem Cifre de Colònia– com un dels més prestigiosos i reconeguts escriptors en llengua catalana per a joves. Es tracta d'una novel·la breu protagonitzada per animals –un poc a l'estil dels fabularis d'època medieval– que tracta –en clau simbòlica– de la violència del nostre món. L'autor caracteritza a la perfecció els personatges i construeix una trama que enganxa el lector des de la primera pàgina tant per l'argument com pel llenguatge, ric, acurat i àgil que utilitza, amb nombroses referències a la tradició popular. Així, el gos guardià Nasfí, l'astuta i lladregota guineu anomenada Lo Guillot, l'espavilat gat Peus Lleugers i altres personatges del seu entorn dibuixen un fris de relacions i sentiments que reflecteixen a la perfecció la condició humana i que recreen la vella lliçó de “la unió fa la força”.

Gil, Eve (2009), *Sho-shan y la Dama Oscura*, ilust. Murasaki Fujita, México: Suma de letras, 218 pp. (ISBN: 978-607-11-0255-3).

Primer tomo de una saga de Eve Gil (Hermosillo, 1968) a la que se describe como la primera narración manga escrita en México, porque es una obra tejida de intertextualidades con el género manga y los dinámicos animés japoneses; por esta razón en su confección abundan los elementos dramáticos, los toques violentos, la lucha por la libertad y la búsqueda de la identidad más los secretos familiares que trastornan a los personajes. Narrada en primera per-

sona por la protagonista, hace uso de los diarios de su infancia para compartir con el lector los momentos claves de su tragedia y cómo los vivió en su momento. Narrada, no obstante, de manera lineal, la historia presenta personajes interesantes y metafóricos, llenos de diversas posibilidades de sentido. Es también un llamado hacia la aceptación y comprensión de los niños y niñas que viven con el síndrome de Asperger. Como buen homenaje hacia el manga nos presenta ilustraciones lúdicas, con ese toque estilizado que las caracteriza. Ya se ha publicado el segundo tomo: *Tinta Violeta*.

González, Víctor (2006), *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)*, ilust. Pablo Amargo, Madrid: Anaya, col. Leer y pensar, 220 pp. (ISBN: 84-667-4719-2).

Colección de cuentos breves y microrrelatos de Víctor González (Ourense, 1960) agrupados en torno a diez núcleos temáticos. Son cuentos absurdos, irónicos, divertidos, ingeniosos o disparatados, escritos con un lenguaje ocurrente y afilado que viene a ser la mejor expresión del humor inteligente. Un conjunto de historias increíbles que muestran la posibilidad de ver la vida cotidiana desde una óptica distanciadora y contrastiva, desde lo insólito y sorprendente. Historias, por otra parte, que no solo se nutren de las situaciones más inmediatas de la actualidad, sino de un sinfín de referencias literarias de toda clase, cuentos tradicionales, noticias extraordinarias, cancionero popular, convenciones sociales y frases hechas que configuran un universo propio y absolutamente original. Las ilustraciones de Pablo Amargo, auténticas metáforas visuales, proporcionan el complemento idóneo para este juego de sentidos en el que el lector tiene un papel insustituible.

Helguera, Magdalena (2005), *Árboles blancos*, Montevideo: Alfaguara, Serie roja, 188 pp. (ISBN: 9974-95-052-X).

Se trata de una novela juvenil compleja, tanto a nivel formal como temático, desde la cual se presentan las consecuencias que el pasado dictatorial uruguayo dejó en el presente. La obra cuenta la

historia de una adolescente criada por su abuela después de haberse quedado huérfana. Sus padres murieron cuando era muy pequeña, poco después de haber salido de la cárcel y tenerla –hecho frecuente entre los presos políticos–, Se trata de una novela polifónica, en el sentido bajtiano, en la que varias voces cuentan la historia desde puntos de vista conflictivos. A su complejidad contribuyen también, las múltiples anacronías temporales que permiten narrar historias de dos épocas separadas por un lapso de treinta años. La protagonista, Lily, una joven de diecisiete años cuyo verdadero nombre es Libertad, investiga la historia familiar para rearmar el rompecabezas de su propia identidad. Conversaciones telefónicas, diarios íntimos, encuentros con una tía fantasma, monólogos interiores, el discurso senil de una abuela de 90 años, cuya razón se apaga día a día, son algunos de los recursos que Helguera (Montevideo, 1960) pone en juego para reconstruir el pasado de la protagonista y hacer visible las secuelas que las violaciones de los derechos humanos dejaron en sus víctimas, al mismo tiempo que mostrar el efecto dañino del pacto de silencio por el que optaron algunos sectores de la sociedad uruguaya.

Helguera, Magdalena (2002), *Siempre la misma egoísta*, Premio del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay a obra inédita 2000, Goyoaga-Montevideo: Ediciones Trilce, col. Infantil-Juvenil, 129 pp. (ISBN: 9974-32-287-1).

Escrita en forma de diario íntimo, la novela nos presenta a Macarena, una adolescente huérfana de padre, que vive con su madre, su hermana mayor y su abuelo en la Costa de Oro uruguaya. Al comienzo de la obra, la narradora-protagonista explica que escribe como una forma de autoconocimiento. Sin embargo, poco después, confiesa que le encanta escribir, que es una lectora voraz y que por ello es considerada por sus padres como “un bicho raro”. Escribir será un vicio que guarde con celo. La actividad escritural se convertirá al final de la obra, en una experiencia central, cuando las vicisitudes personales y familiares la lleven a aventurarse a

escribir para otros. El diario se inicia al comienzo de las vacaciones de verano y los avatares que narra van desde pequeños dramas cotidianos, el aburrimiento, su relación con el otro sexo, las diversiones del verano, la menstruación y los granitos, a problemas existenciales como el sentimiento de sentirse desplazada dentro de la familia, rechazada por los chicos, o a reflexiones literarias sobre el acto mismo de escribir. El estilo es ágil, al presentarse las fluctuaciones de la subjetividad típicas del género, en un registro del lenguaje juvenil que Helguera maneja con soltura. Todo esto contribuye a crear un personaje redondo y a hacer de la obra una novela de aprendizaje y maduración de una adolescente uruguaya con quien muchos de sus congéneres pueden sentirse identificados.

Irving, Washington (2008), *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos* (*The Legend of Sleepy Hollow*, 1820), trad. Cristina Felpeto García, Santiago de Compostela: Urco Editora, col. Urco Gótica, nº 1, 2008, 196 pp. (ISBN: 978-84-935638-2-0).

Recompilación de relatos fantásticos e de medo de Washington Irving (Nova York, 1783-1859): “A lenda de Sleepy Hollow”, “Rip Van Winkle”, “O espectro do noivo”, “O Demo e Tom Walker” e “A aventura do estudante alemán”, todos eles contos de pantasmas. Irving inscríbese nos códigos do Romanticismo: paixón e odio, amores imposíbeis, terror, cadros costumistas nun ambiente gótico e aventuras en lugares exóticos. “A lenda de Sleepy Hollow” é un retrato da vida rural dos descendentes de colonos holandeses no século XIX que tivo gran recepción literaria e cinematográfica. Irving emprega a sátira e o humor e bebe da tradición oral holandesa e alemá, aínda que sitúe xeograficamente os textos en Norteamérica. Os seus personaxes presentan un perfil simple e estático (o medoso, o destemido, o rico, a lareta, o “Xan debaixo da cama”, os avarentos...). Agás os dous últimos, todos eles empregan o recurso do “manuscrito atopado”.

Jaureguizar, Santiago (2006), *A cova das vacas mortas*, Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil 2006, ilustr. Miguel A. Vigo, Vigo/Santiago: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia, col. Fóra de xogo, nº 95, 129 pp. (ISBN: 84-9782-480-6/84-96494-77-2).

O xornalista e escritor Santiago Jaureguizar (Bilbao, 1965) ambienta esta *historia na vila de Negueira de Muñiz*, marcada pola construción dun encoro que provocou o abandono dos veciños e a ocupación das casas na década dos setenta polos hippies. Neste ambiente vive Xael, un rapaz de dezaseis anos, algo perdido e desencantado, que se enfrenta ás súas particulares circunstancias vitais e familiares cunha sorprendente madurez, xa que é el quen asume as responsabilidades da casa e coida da súa nai. A rutina de Xael rompe cando chega o avó, procedente do seu Berlín natal, enfermo de alzheimer, que engade novas responsabilidades para o adolescente xa que agora, ademais, debe estar pendente del. Mais co avó chega tamén unha historia de intriga arredor do seu pasado e da súa posible relación coa cineasta alemá Leni Riefenstahl, envolta sempre na sospeita de se se trata dunha fantasía froito da cruel doenza do avó ou dun feito real. Os datos inseridos sobre a vida e da obra da cineasta contraponen dúas ideoloxías tan afastadas como a dos hippies e a dos nazis. A novela tamén conta cunha trama amorosa, grazas á aparición de Iria, quen esperta dúbidas no rapaz sobre o nazismo e sobre o contraditorio poder dos sentimentos. Na fotografía da cuberta de Manuel G. Vicente aparece unha cámara Super 8 coa súa correspondente bobina de película para a filmación, elementos que gardan relación co relato.

Landa, Mariasun (2003), *Krokodiloa ohe azpian (Un cocodrilo baixo la cama / Un crocodilo debaixo da cama)*, Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2003, Irún: Alberdania, col. Ostiral saila, nº 18, 58 pp. (ISBN: 84-95589-33-8).

El cuento *Krokodiloa ohe azpian* de la escritora vasca Mariasun Landa (Rentería, 1949) aborda, en clave de literatura del absurdo,

el tema del sentimiento de soledad y angustia que late en todo ser humano. Todo comienza cuando un fatídico día la rutina aburrida y gris del protagonista solitario y gris J.J. se ve alterada cuando bajo la cama encuentra un cocodrilo que se alimenta solamente de zapatos. La situación se complica aún más cuando J.J. se da cuenta de que él es el único que puede ver al cocodrilo. Es entonces cuando acude a un doctor y este le diagnostica la enfermedad “cocodrifil”. La concisión e intensidad del estilo, el ritmo narrativo, el intento por alejarse de todo artificio innecesario, convierten el relato *Krokodiloa ohe azpian* en una propuesta atractiva para cualquier lector, ya que ofrece además, varios niveles de lectura: puede ser leído en clave de humor, pero también permite hablar de temas importantes con los mínimos recursos estilísticos.

Linazasoro, Karlos (2006), *Bestiarioa. Hilerrikoiak* [Bestiario. Populares do camposanto], Donostia: Elkar, col. Ateko banda, nº 1, 112 pp. (ISBN: 84-9783-352-X).

Karlos Linazasoro (Tolosa, 1962) é un escritor atípico, de difícil clasificación. Nesta obra, que inaugura unha colección que se sitúa na franxa máis alta da literatura xuvenil, raíando coa de adultos, Linazasoro desprega un xogo especular por medio do protagonista, un bibliotecario enfermo de literatura chamado Karlos, trasunto do propio autor, cuxo principal obxectivo é escribir unha novela e quen, finalmente, non escribirá unha soa novela, senón dúas, as que dan título ao libro: dúas coleccións de aforismos; a primeira sobre animais e a segunda sobre a morte. Como se pode intuír, trátase dunha obra metaliteraria que, unha vez máis, narra a aventura da escrita, nesta ocasión por medio dunha narración de realismo, ategada de personaxes curiosos e anécdotas humorísticas. Malia non resultar estritamente novidosa, o estilo da obra apenas conta con tradición na literatura vasca, polo que pode provocar sorpresa, e mesmo incompreensión, no lector novo non iniciado.

Machado, Germán (2011), *Tamanduá killer*, Premio Bartolomé Hidalgo 2011, ilust. *Germán Scotellaro*, Montevideo: *Fin de Siglo*, col. *Montaña errante*, 129 pp. (ISBN: 978-99-7449-513-5).

La obra ha sido definida por su autor como un *thriller*, una novela de *suspense* que tiene, al mismo tiempo, ingredientes propios de la novela de aventuras y la policial. La acción es narrada desde el punto de vista de un narrador omnisciente, transcurre en un día y medio y presenta un misterio a desvelar: ¿quién es el responsable del asesinato masivo de los últimos tamanduás que viven en la región del Delta? Los tamanduás son osos hormigueros en extinción que habitan América del Sur; el Delta es un territorio ficcional donde Machado (Montevideo, 1966) sitúa a dos amigos adolescentes que deben revelar la incógnita que supone que un buen día comiencen a aparecer osos hormigueros degollados y sin lengua. Como en el género policial, para resolver la incógnita, los investigadores tienen que interpretar pistas, establecer hipótesis y confrontarlas con la realidad. Sin embargo, el relato se torna más complejo e interesante con la incorporación de una organización de defensa de los animales y la presencia de investigadores científicos con distintas visiones acerca de su papel en la sociedad. Se plantea así, un debate sobre hechos de nuestro tiempo tales como la depredación de la naturaleza en aras del progreso y los límites éticos de la investigación científica. Un libro en el que Germán Machado cumple con la triple función de la literatura: conmover, entretener y educar.

Malpica, Antonio (2008), *Billie Luna Galofrante*, México: Grupo Editorial Norma, col. *Novela juvenil*, 338 pp. (ISBN: 978-970-09-1950-0).

Narrada en primera persona desde una protagonista adulta y madre de dos niños inteligentes y contestatarios. La novela teje dos historias, la de esta mujer empecinada, trabajadora, viuda, esforzada, objetiva y realista que debe cambiar sus parámetros para encontrar el amor y la felicidad, más el relato del padre que despierta

después de diecinueve años de estar en coma creyendo que es el gran jazzista de color Dizzy Gillespie. La música de jazz acompaña cada parte de la obra, sus ritmos, sus sentimientos, su intensidad. Realista y humana, rítmica y llena de humor, una gran historia que conmueve al lector por su honestidad y ese toque de esperanza que rompe con la monotonía y el cansancio de la vida. Por eso es “galofrante”, término que retoma Antonio Malpica (Ciudad de México, 1967) del gran Lewis Carroll para demostrarnos el gozo, lo divertido y libertario del arte así como de la vida.

Magalhães, Álvaro (2007), *O Último Grimm*, ilustr. Pedro Pires, Porto: Asa, col. Romance Jovem, 366 pp. (ISBN: 978-972-41-5078-9).

Neste romance juvenil, o universo fantástico cruza o quotidiano aparentemente normal e rotineiro de dois irmãos, transformando completamente as suas vidas e conduzindo-os numa singular aventura destinada a perpetuar as histórias, a imaginação e a criatividade, mas também a casa da família e os laços afetivos que unem as personagens. Na tradição dos contos de fadas, com cujo imaginário e personagens o romance dialoga intertextualmente, e seguindo uma estrutura narrativa também ela próxima da herança tradicional, os heróis percorrem um duro caminho até à glória e à salvação dos dois mundos paralelos, o dos homens e o da fantasia, cruzando-se com adjuvantes e oponentes. A presença constante da intertextualidade e de múltiplas referências reconhecíveis, elementos marcantes do registo do escritor, convocam distintas possibilidades de leitura e abrem caminho ao diálogo com outras obras e textos, incluindo os de Álvaro Magalhães (Lamego, 1961). Transversais são ainda os temas do tempo e da sua passagem inexorável; a relação com o mundo natural e com o mágico; a infância enquanto tempo mítico, ligados às raízes primordiais, entre outros.

Meabe, Miren Agur (2008), *Zer da, ba, maitasuna?* (¿Qué es el amor, sino...?), ilustr. Concetta Probanaza, Donostia: Elkar, 160 pp. (ISBN: 978-84-9783-629-6).

Novela experimental de Miren Agur Meabe (Lekeitio, 1962) que se pode ler tanto dunha maneira normal como de atrás cara a diante, é dicir dándolle a volta, porque este é un libro con dúas cubertas e ningunha contracuberta. Hai dúas voces, dous protagonistas, que narran a relación que se establece entre eles. Mister X e Berezi (Especial) son eses dous narradores que nos contan unha mesma historia pero desde dous puntos de vista distintos, dispares e complementarios. A autora propónlles así un xogo aos lectores, que poden ler toda a historia desde o punto de vista dun dos narradores, poden complementar esa lectura coa outra parte do libro o poden ir intercalando os capítulos narrados por Mister X e Berezi. A relación amorosa entre os dous, coas súas dúbidas, momentos felices, altibaixos... complétase coas reflexións destes mozos sobre a nosa sociedade, os seus intereses, problemas, afeccións ou medos. Paga a pena destacar tanto o labor da ilustradora, cun estilo moderno e atractivo, así como a presenza de breves poemas ao final de cada un dos vinte e oito capítulos que narran tanto Mister X coma Berezi.

Mota, António (2003), *Filhos de Montepó*, Alfragide: Gailivro, col. Livros de António Mota, 180 pp. (ISBN: 978-972-8769-72-7).

Na linha de outros volumes que integram a colección juvenil “Livros de António Mota” (lembramos, apenas, títulos como *O Rapaz de Louredo* e *Pedro Alecrim*), *Filhos de Montepó* coloca em primeiro plano uma infância “carregada”, magoada com as “desigualdades do mundo”, vivida num espaço rural, lado a lado com os animais, a percorrer “caminhos de cabras” e a tentar lidar com o “negrume”. Protagonizada por Abílio, um rapaz de treze anos, que, apesar de entristecido pelo alcoolismo do pai Miguel e pelos maus tratos de que é alvo a mãe Amélia por parte deste, encontra conforto nas cumplicidades que alimenta com o seu avô materno, no sonho e na esperança, e, ainda, no seu amor ingénuo por Ana Teresa. A recriação expressiva de um cenário marcado pela ruralidade, pelo isolamento e por condições de vida substancialmente

distintas das das cidades, bem como a representação de um espaço social feito de “gentes do campo” e povoado de figuras mais ou menos tipificadas, como o amolador ou os ciganos, a par do dono da Tasca, o Sr. Saul ou, até do “Tolinho do Rio”, o Gabriel, imprimem a este romance juvenil um caráter simultaneamente visualista e realista. Além disso, o relato é pontuado por diversas referências histórico-culturais (por exemplo, ao regime salazarista, à guerra colonial ou à pobreza) e, ainda, a certas lendas e superstições populares (por exemplo, à coruja e à sua associação à morte, entre outras). Temas como a infância, o sonho, o amor e até as injustiças sociais são estruturantes neste texto de António Mota (Lisboa, 1964) que, também neste romance, se revela detentor de um estilo pessoal que sabe conjugar um registo popular – por vezes, “rude” e “amargo” – com um humor muito especial.

Moure, Gonzalo (2006), *En un bosque de hoja caduca*, Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil, ilustr. Esperanza León, Madrid: Anaya, 120 pp. (ISBN: 978-84-667-5193-3).

Novela realista de Gonzalo Moure (Valencia, 1951) que narra el tránsito de la niñez a la adolescencia de una mujer adulta, Lucía, a través de sus vivencias de un verano, cuando tenía 12 años, en que se dedicó a estudiar a una familia de ruseñores. En sus anotaciones quedaron todos los detalles observados, que le sirvieron para descubrir la vida y la muerte, la belleza, la alegría y el dolor. Con ellas, la Lucía adulta escribe el cuento “El bosque de hoja caduca”, insertado como tal en la novela, cuyo final lo inclina hacia lo maravilloso. Una historia de vida cotidiana que habla de la memoria, de recuerdos y sentimientos. En su preocupación por el buen uso del lenguaje y los recursos narrativos, el autor prescinde de la adjetivación fácil y consigue un tono emotivo, íntimo y cercano para describir el hondo sentimiento de la naturaleza y las emociones de la protagonista.

Muñoz Ledo, Norma (2010), *Supernaturalia. Una selección*, México: Alfaguara, Serie roja, 223 pp. (ISBN: 978-607-11-0800-5).

Norma Muñoz Ledo (Mèxic, 1967) reune més de ochenta relats cortos del “universo sobrenatural” de Mèxic, històries recopilades de distintes regions del país amb múltiples veus. En seues pàgines encontrem testimonis de persones comunes i correntes que han tingut contacte amb lo extraordinari, ells son qui ens compten amb el sabor legendari del narrador tradicional. Amb la mirada asombrada del lector apareixen duendes com el Chaneco, los chaneques o aluxes; encants i aparicions; chamanes i magos; la magia i els animals sobrenaturals d'una nació on el realisme màgic perviu. El contingut del llibre està dividit en set seccions que començen amb una reflexió de l'autora sobre el tema que va a desenvolupar, aportacions que enriqueixen la nostra comprensió sense restar-li brillantor a les històries.

Pasqual i Escrivà, Gemma (2007), *La mosca. Assejament a les aules*, Premi de Narrativa Juvenil Benvingut Oliver 2007, València: Perifèric Edicions, col. Narrativa, 17, 106 pp. (ISBN 978-84-935498-7-9).

Gemma Pasqual i Escrivà (Almoines, 1967) escriu una història curta però intensa que administra la informació que dona al lector per crear un equilibri entre un ritme ràpid i la reflexió que el tema proposat reclama. L'argument principal inclou altres històries secundàries que aconseguen formar-ne part sense resultat sobrants sinó que enriqueixen la trama principal i amplien els punts de vista del lector. Els jocs intertextuals evidenciats pel narrador com l'al·lusió a *El senyor de les mosques* de William Golding o la referència al poema de *La mosca* de Joan Brossa dota el relat de múltiples capes que diferencien aquesta novel·la d'altres que tracten el mateix tema però des d'òptiques menys riques.

Pullman, Philip, (2007, 2008, 2009), *A materia escura* (triloxia): *A aurora boreal* (*Northern Lights* / *The Golden Compass*, 1995) / *O coitelo sutil* (*The Subtle Knife*, 1997) / *O anteollo de àmbar* (*The Amber Spyglass*, 2000), trad. Fernando Moreiras, Vigo: Faktoría K de Libros, Colecció Narrativa, 340 pp./ 272 pp./ 432 pp. (ISBN

vol. I: 978-84-9695-717-6; ISBN vol. II: 978-84-9695-752-7; ISBN vol. III: 978-84-9695-771-8).

Triloxía épica do escritor inglés Philip Pullman (Norwich, 1946), que acadou por este traballo recoñecementos como o Premio ao mellor autor británico de Literatura infantil e xuvenil 1996, o Premio Guardian de Literatura infantil e xuvenil 1996, a Medalla Carnegie 1995, o Premio ao mellor autor británico de Literatura infantil e xuvenil de 2000 ou o Premio Whitbread 2001 e o Astrid Lindgren 2005. A través dun narrador omnisciente en terceira persoa relátase unha historia ambientada nun mundo xenuinamente fantástico habitado por bruxas, anxos, daimons, galivésporos, harpías, seres das sombras e libélulas que actúan como cabalos de guerra, etc. Aventuras e aprendizaxe conflúen nestas narracións que transcorren en mundos paralelos e afondan na convención e tradición fronte á rebeldía, e conteñen elementos filosóficos, relixiosos e científicos, loita entre o ben e o mal, antidogmatismos, crítica ao capitalismo e á globalización, natureza humana e zomorfismo, liberdade a través do coñecemento.

Rayó, Miquel (2004), *El cementiri del capità Nemo*, XV Premi Ala Delta 2004, Barcelona: Baula, Sèrie verda, nº 15, 126 pp. (ISBN: 978-84-479-1276-0).

Es tracta d'una novel·la breu de caràcter realista narrada en segona persoa que relata el pas de la infantesa a l'adolescència. És com si el protagonista, ara ja un home adult, establís un llarg diàleg amb ell mateix. En Miquel, el protagonista, és un noi observador. Comparteix alguns estius del final de la seva infantesa amb el seu avi, en un petit poble costaner. Allà aprèn a observar i estimar la natura. L'últim d'aquests estius serà el de la decadència física de l'avi i l'enamorament d'en Miquel. Na Maria, compartirà amb ell l'estiu i l'amor, en Miquel recorda aquesta època amb tendresa. El tema és el final de la infantesa. Hi ha dos subtemes: la relació avinet, i la descoberta de l'amor. Miquel Rayó (Palma, 1952) també remarca especialment el procés de decrepitud física de l'avi, que

en Miquel descobreix i que el colpeix profundament. El personatge central és en Miquel, protagonista i narrador. L'avi té també gran importància, és qui ajudarà en Miquel a construir la seva personalitat. El nen és lleial, observador, impulsiu i inquiet; l'avi és tolerant, comprensiu i amb un punt d'ironia. Es complementen i s'enriqueixen mútuament. Na Maria significa la descoberta de l'atracció sexual. Al final, na Maria serà un bell record. Hi ha, també, una petita galeria de personatges secundaris cada un dels quals aporta matisos a la relació entre en Miquel i el seu avi i alguns personatges incidentals. El llibre s'acompanya d'unes exquisides il·lustracions de Pablo Auladell.

Rendón Ortiz, Gilberto (2007), *El caballero de la Negra Armadura*, ilust. Beatrix G. de Velasco, prol. Gloria Prado, México: Junco, col. La pluma mágica. Avanzados, 153 pp. (ISBN: 968-9083-04-X).

Novela de fantasía heroica que juega intertextualmente con el Quijote de la Mancha y otras novelas clásicas de caballería, una parodia llena de ironía y humor, narrada en tercera persona. Intercala citas de obras extraordinarias e inexistentes, nombra autores contemporáneos, retoma personajes clásicos como Merlín o Mimm para refigurarlos en nuevas situaciones y posturas, mezcla guiños metatextuales. Gilberto Rendón Ortiz (Cuautla, México, 1946) con todos estos recursos narra la historia de dos chicos, un príncipe y un siervo, unidos extrañamente por la magia de un maligno fraile y destinados ambos a morir para alimentar con su fuerza vital la vida de un dragón. El destino los ha separado y el fraile prepara una nueva reunión para culminar el sortilegio y con ese telón de fondo se tejen las aventuras del Caballero de la negra armadura llena de equívocos y fantasía, un héroe quijotesco destinado a terminar con el dragón.

Riter, Caio (2006), *O garoto que não era de Liverpool*, São Paulo: SM, col. Barco a vapor. Série vermelha, nº 12, a partir de 12/13 anos, 128 pp. (ISBN: 978-85-7675-118-2).

Marcelo, jovem de quinze anos, cujas experiências não devem ser muito diferentes daquelas vividas por seus leitores, narra as emoções e os sustos vividos por ocasião da descoberta de sua adoção. Sentimentos de raiva e frustração de toda ordem tomam conta do íntimo do garoto que amava os Beatles e a família acima de todas as coisas. A descoberta se dá por causa de ervilhas e da Lei de Mendel, levando a que o protagonista descubra, na aula de biologia, porque não tem olhos azuis como todos em casa. O narrador, limitado à própria perspectiva, nesse momento, completamente voltada ao resgate de sua identidade, não procura reconhecer sentimentos e emoções das demais personagens, recurso bastante interessante, uma vez que o percurso do jovem é marcado por crises de identidade, por reflexões existenciais. Pode-se dizer que o trabalho do narrador é funcional, adequado ao assunto narrado. Marcelo encontra-se em fase limítrofe da existência, por atravessar momento naturalmente difícil da adolescência e porque registra na pele, ou melhor, na cor dos olhos, a eficácia da lei de Mendel. Esses fatos explicam seu modo de narrar, a quase impossibilidade de sair de seu próprio interior e observar sentimentos alheios, especialmente, as emoções experimentadas pelos pais, a seu ver, responsáveis por todo seu drama interior. Desse modo, os sentimentos deles, quando surgem na narrativa de Caio Riter (Porto Alegre, 1962), são filtrados pelo sofrimento do garoto.

Saizarbitoria, Ramon (2003), *Kandinskyren tradizioa (A tradición de Kandinsky)*, Donostia-San Sebastian: Erein, col. Bioleta saila, nº 1, 84 pp. (ISBN: 978-84-9746-107-8). // (2003), *Kandinskyren tradizioa - La tradición de Kandinsky*, ed. bilingüe, Madrid: Palas Atenea Ediciones, 151 pp. (ISBN: 978-84-9585-515-2).

Esta novela curta de Ramon Saizarbitoria (Donostia, 1944), un dos principais escritores que impulsaron a modernización da literatura vasca, narra en primeira persoa unha historia de iniciación no amor e no sexo da protagonista, Miren. Deste xeito, relátanse polo miúdo as dificultades do imprevisíbel camiño que a moza

deberá seguir para materializar os seus desexos. Unha Noitevella, seguindo a tradición rusa que leu na biografía da esposa de Kandinsky, Miren sae á rúa na busca do seu futuro esposo e casualmente, coñece a Aitor; asemade, a protagonista fantasía cun hipotético amante chamado Manuel. Porén, os anhelos que plasma na figura idealizada de Manuel xamais se encarnan na súa complicada relación con Aitor. A través dunha estrutura circular sorprendente, no relato dúplícanse e entrelázanse os reflexos do real e do imaxinario. O acerto narrativo tanto no estilo coma no ritmo, xunto co agudo tratamento doutros aspectos –ecos e escenas asociados ao conflito vasco, digresións e apuntamentos sobre a arte, xogos de planos, etc.– multiplican o interese desta obra literaria.

Saldanha, Ana (2009), *Para Maiores de Dezasseis*, Alfragide: Editorial Caminho, 14-16 anos, 211 pp. (ISBN: 978-972-21-2055-5).

Para Maiores de Dezasseis, de Ana Saldanha (Porto, 1959), obra seleccionada para a Exposición The White Ravens 2010, é un exemplo de literatura de recepción dual (“crossover”). Trata-se de un romance juvenil que, num estilo muito singular, ficcionaliza uma temática “desconfortável”, delicada, mas reconhecidamente actual. Arquitectada de forma exigente – a sua estrutura é, na verdade, complexa e algo densa, mas, também por isso mesmo, muito estimulante –, a narrativa tem como personagem principal Dulce, uma adolescente de 15 anos, numa crise de identidade afectiva e física, que acaba por se envolver com Eddie, um homem adulto que é explicitamente um efebófilo. À semelhança do que observamos em outras narrativas desta autora, cruzam-se nesta obra temáticas como a sexualidade/o abuso sexual, a adolescência, as relações entre jovens, as relações entre estes e as suas famílias, a própria imagem da família na sociedade actual e, até, a diferença, tópicos tratados com uma evidente profundidade e uma particular capacidade narrativa. A crítica social – perspicaz e atenta – é uma das marcas deste texto (e, globalmente, do estilo de Ana Saldanha), juntando-se a esta outras estratégias como

o humor, a ironia e a construção de diálogos rápidos e vivos, nos quais são notórios, por exemplo, alguns “tiques” linguísticos do discurso dos jovens de hoje.

Sandoval, Jaime Alfonso (2006), *Fantasma, espectros y otros trapos sucios*, Premio El Barco de Vapor 2006-México, ilustr. Alejandro Magallanes, México: Ediciones SM, CONACULTA, Serie roja, a partir de 12 años, 250 pp. (ISBN: 970-785-060-4).

Un libro de relatos fantasmagórico de Jaime Alfonso Sandoval (México, 1972), lleno de humor negro y salidas inesperadas. Siguiendo el modelo tradicional de *Las mil y una noches*, un niño llamado Tito escucha de su tío Chema cuentos de aparecidos, monstruos y fantasmas en diferentes jornadas, el suspenso atrae al escucha y al lector quien desea saber qué pasó después. El tío y padrino de Tito es el motor de la obra, un célebre “vendedor de historias espectrales” que llegó a reunir 70947 cuentos de espantos de todo el país y en este volumen comparte unos pocos e incluye el más aterrador de todos, uno que él mismo protagonizó. Es un libro que simula los cuentos tradicionales de terror pero con un enfoque contemporáneo gracias a la utilización de diferentes juegos irónicos que mueven al humor y la risa. Narrados en primera y tercera persona, aparentan ser testimonios personales que buscan reforzar la veracidad de los hechos.

Teixeira, Mário (2009), *Alma de fogo: um episódio imaginado da vida de Álvares de Azevedo*, ilustr. Daniel Og, São Paulo: Ática, col. Palavra livre, 184 pp. (ISBN: 978-85-0812-677-4).

Trata-se de uma história policial cujo protagonista é Álvares de Azevedo, o conhecido poeta romântico brasileiro (1831-1852). Uma moça é morta e um dos amigos do escritor é acusado pelo crime. A partir daí, o herói empenha-se em descobrir o criminoso, em uma sucessão de episódios que levam à solução do enigma. A novela de Mário Teixeira (São Paulo, 1968), pois, mescla realidade, com a presença de seres, cenários e fatos da metade do

século XIX, e fantasía, com a recriação do cotidiano da época e a invenção de personagens e peripécias referentes ao processo de investigación. Álvares de Azevedo é um jovem boêmio, inteligente e criativo nas armações de ciladas para a descoberta do assassino. A opção de tomar pessoas, espaços e tempos pretéritos como material para a literatura, como uma espécie de reescrita da História pelo viés ficcional, é uma tendência da produção contemporânea, e a ela vincula-se esta obra. As características da personalidade do poeta mantêm-se aqui aliadas a elementos de humor e aventura, que atenuam o tom sombrio de seu modo de ser, descrito pela tradição literária. Tal efeito é possível porque os elementos literários são construídos harmonicamente, a estrutura e a linguagem fazendo conviver situações de morte e mistério com humor e ações rápidas.

Tolkien, J. R. R. (2001-2002), *O Señor dos aneis. I. A irmandade do Anel (The Lord of the Rings. The Fellowship of the Rings, 1955) / O señor dos aneis II. As dúas torres (The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring) / O señor dos aneis III. O Regreso do Rei (The Lord of the Rings. The Return of the King, 1955)*, Lista de Honra do IBBY 2004, trad. Moisés R. Barcia, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nºs 56, 57, 58, 511 pp./ 429 pp. / 385 pp. (ISBN volume I: 84-8302-683-X; ISBN volume II: 84-8302-826-3; ISBN volume III: 84-8302-916-2) (ISBN obra completa: 84-8302-682-1).

Triloxía épica de John Ronald Reuel Tolkien (Bloemfontein, Sudáfrica, 1892-Bournemouth, Gran Bretaña, 1973). Pertence ao xénero de fantasía e pódese considerar unha obra de aventuras na que o heroe chega á aprendizaxe a partir da súa experiencia vital. A obra narra a viaxe do hobbit Frodo Bulseiro ao Monte do Destino co gallo de destruír o anel forxado por Sauron, o Señor Escuro de Mordor, co que pretendía controlar o mundo. Na súa aventura será axudado por distintos seres (elfos, ananos, hobbits e humanos), que non dubidarán en arriscar as súas vidas para lograr o seu obxecti-

vo. Trátase dunha obra monumental ategada de personaxes mitolóxicos e idealizados situados nun espazo e nun tempo fantásticos (Terra Media, Terceira Idade do Sol) que se alían en prototipos (bos e malos) en permanente loita. O autor, a través dun narrador omnisciente, os monólogos das personaxes e o estilo indirecto libre, vai esfañando temas de permanente actualidade: a corrupción do poder, a visión apocalíptica dun mundo industrial despersonalizado e a recompensa que merece a conduta ética do individuo.

Vieira, Alice (2010), *Meia Hora para Mudar a Minha Vida*, Alfragide: Editorial Caminho, 12-16 anos, 154 pp. (ISBN: 978-972-21-2105-7).

Meia Hora para Mudar a Minha Vida é um romance juvenil da autoria de Alice Vieira (Lisboa, 1943) que recupera alguns dos temas centrais da obra desta autora, nomeadamente os contextos familiares e afetivos e os universos femininos. A narrativa, em primeira pessoa, conta a história de Branca, uma criança que apesar de ter nascido num contexto familiar aparentemente disfuncional, sem conhecer quaisquer elementos da família biológica para além da mãe, cresce feliz e equilibrada no seio de um grupo muito especial de atores e artistas de bairro, na cidade de Lisboa. Esta pequena e original comunidade, que partilha casa, palco, afetos e uma paixão avassaladora pelo dramaturgo Gil Vicente e pelo Benfica, funciona como a referência afetivamente mais marcante da narradora, mesmo após a morte da mãe e do regresso à casa da avó. Perspetivando, a partir de um ponto de vista singular, o universo infantil, as dores do crescimento e a construção de uma identidade pessoal, o romance, seguindo a linha realista e intimista, é ainda caracterizado pela presença do humor. Com um discurso fluído e cativante, a autora conquista os leitores, mantendo-os presos ao fio de uma narrativa que os interroga e questiona também a sociedade e a forma como esta vê e entende a infância.

Villoro, Juan (2011), *La calavera de cristal*, ilustr. BEF, basado en el guión de Nicolás Echeverría y Juan Villoro, México: Editorial

Sexto Piso, CONACULTA, col. Sexto piso ilustrado. Juvenil, 72 pp. (ISBN: 978-607-7781-18-9).

Novela gráfica de aventuras de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), que narra la historia de Gus, un adolescente que busca encontrar sentido a la muerte prematura de su padre, un gran piloto aviador, el capitán Rodríguez Plata, quien falleció diez años atrás en medio de una tormenta y cerca de una pirámide maya descubierta por él, en lo más profundo de la selva. El joven decide encontrar respuesta a las extrañas circunstancias que rodearon el accidente de su padre y encuentra aliados inteligentes así como un coleccionista extravagante y malévolo que le sigue los pasos anhelando encontrar “el brillo del hombre”, una pieza arqueológica de incalculable valor, la clave de todo el misterio. Relato ágil, ameno, con ilustraciones que recuerdan a las novelas gráficas clásicas de las historietas de origen franco-belga que utilizan el llamado estilo de “línea clara” con personajes caricaturescos en entornos realistas, como en *Tintín*, en un homenaje paródico muy contemporáneo, porque también mezcla guiños a caricaturistas mexicanos. El humor, la ironía y la sátira social son elementos claves de esta divertida historia.

Wilde, Oscar, (2003), *A pantasma de Canterville e outros contos (The Canterville Ghost, 1887)*, introd., trad. e notas Gustavo Luca de Tena, ilustr. Federico Fernández, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Xabará de ouro, nº 5, 189 pp. (ISBN: 978-84-9782-082-0).

Colección de relatos curtos de Óscar Wilde (Dublín, 1854-París 1900), encadrábeis no xénero da aventura fantástica e do terror que transitan polas temáticas do misterio, a intriga, o terror, o retrato psicolóxico dos personaxes e a historia das súas vidas a través da perspectiva omnisciente do narrador. A edición recolle seis relatos relatados por unha voz diexética en terceira persoa e acompañados das ilustracións en branco e negro, de Federico Fernández Alonso (Vigo, 1972): “A pantasma de Canverville”, “O rei novo”, “O xigante egoísta”, “O rousiñol e a rosa”, “O príncipe feliz” e “O

crime de Lord Arthur Saville”. Ambientados no século XIX e cun estilo tinguido polo lirismo, os personaxes adquiren un marcado carácter simbólico, así por exemplo, na concepción da pantasma plásmase o mundo da arte fronte ao materialismo dunha familia burguesa.

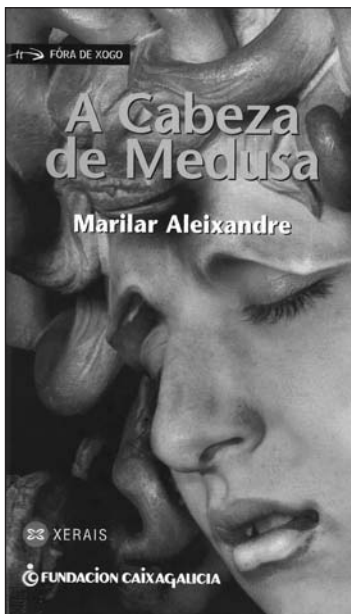


5. COMENTARIOS PARA A FORMACIÓN LECTORA



Coa finalidade de axudar o mediador no seu labor de educar literaria e artisticamente, e para orientalo á hora de se afrontar á lectura e ao traballo coa narrativa xuvenil, ofrécense neste apartado un total de vinte e dous comentarios críticos, quince do ámbito ibérico, seis do ámbito iberoamericano e un doutras linguas, neste caso do inglés, que reproducen os parámetros teórico-metodolóxicos indicados na selección.

Os comentarios aparecen ordenados alfabeticamente a partir dos apelidos dos autores e autoras do texto literario.



ÁMBITO IBÉRICO

5.1. Actualización dun mito nunha temática tabú: *A cabeza de Medusa*, de Marilar Aleixandre⁹

María del Carmen Ferreira Boo
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Tras achegarse brevemente á traxectoria literaria de Marilar Aleixandre e á súa poética narrativa xuvenil, resúmese o argumento d' *A cabeza de Medusa* e analízanse os temas que trata, os principais personaxes, as referencias intertextuais literarias, musicais e fílmicas, as diferentes estratexias narrativas e os paratextos empregados.

Palabras chave: estigma, literatura xuvenil, mito, violación.

Abstract: After a brief introduction to Marilar Aleixandre's literary output and her juvenile narrative poetics, it is presented the sum up of the plot of *A cabeza de Medusa* alongside the analysis of the topics treated, the main characters, the literary, musical and film intertextual references, the different narrative strategies and the paratexts employed.

9. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, 2008.

Keywords: myth, raping, stigma, young adults' literature.

A escritora

Marilar Aleixandre, nome literario de María Pilar Jiménez Aleixandre, naceu en Madrid no ano 1947 e viviu en Ceuta, Doña Mencía (Córdoba) e Madrid. Dende 1973 reside en Galicia, onde adoptou o galego como a súa lingua literaria aínda que ela confesase que “foi a lingua quen me escolleu a min” (Aleixandre, 1997: 193). Doutorouse en Bioloxía e foi profesora de instituto de Ciencias Naturais. Actualmente é profesora da Universidade de Santiago de Compostela, onde imparte materias de Didáctica das Ciencias e Educación Ambiental, dende 1988. Alterna a súa carreira profesional coa creación literaria tanto para adultos coma para a infancia e xuventude, contando cunha polifacética traxectoria creativa, pois ademais de escribir narrativa, poesía e ensaio, tamén se dedica á tradución e realizou os guións dos catorce capítulos da serie de banda deseñada “Os escachapedras”, con ilustracións de Fran Bueno. Publicou a súa primeira obra, *A formiga coxa*, no ano 1989 á que lle seguiron moitas outras, tanto narrativas coma poéticas e dramáticas en volumes individuais e tamén colectivos, ademais de formar parte do Batallón Literario da Costa da Morte e colaborar en diversas revistas sobre cultura e literatura, como *CLIJ*, *Festa da palabra silenciada*, *Dorna* e *El Signo del Gorrión*. Froito da súa valía literaria e estética acadou o recoñecemento de crítica e lectores con diferentes galardóns como o Premio Merlín de literatura infantil 1994 e o Premio da Crítica á creación literaria en galego 1995, por *A expedición do Pacífico*; o Premio Rañolas ao mellor libro infantil/xuvenil en galego 1996 por *O trasno de Alqueidón*; o Premio Manuel Murguía de Relato breve 1997 por *Desaforados muños*; o Premio Álvaro Cunqueiro de Narrativa 1997 por *A compañía clandestina de contrapublicidade*; o Premio Esquíu de poesía en galego 1998 por *Catálogo de velenos*; o Premio Lazarillo en 1999 por *A banda sen futuro*; o Premio Xerais en 2001

por *Teoría do caos*; o Premio de poesía Caixanova en 2006 por *Mudanzas*; e o Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil en 2008 por *A cabeza de Medusa*.

Até a actualidade ten contribuído á literatura xuvenil con cinco novelas que se adscriben a dúas liñas temáticas dominantes: a novela de aventuras, practicada n' *O rescate do peneireiro* (1990)¹⁰ e *A expedición do Pacífico* (1994)¹¹; e a novela realista que se achega ao tratamento de conflitos, tanto sociais coma persoais, n' *A banda sen futuro* (1999)¹², *Rúa Carbón* (2005)¹³ e *A cabeza de Medusa*. Nestas obras pódense establecer uns trazos comúns da poética narrativa de Marilar, como son a preferencia polo protagonismo feminino, o emprego do diálogo intertextual e o tratamento do proceso de madureza e superación persoal, dos conflitos ao redor da identidade e de temas da actualidade, “unha poética baseada no deseño da Literatura Infantil e Xuvenil galega cun peso específico, emparentada coa tradición universal e á vez asentada e debedora da autóctona, unha intelixente mestura do popular e do culto” (Soto, 2007: 29).

A cabeza de Medusa: estrutura e argumento

No ano 2008 un xurado composto por especialistas e por estudantes concedía por unanimidade o III Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil á novela *A cabeza de Medusa*, coa que se rachaba o silencio da literatura xuvenil galega ao redor dunha temática pouco tratada: o tema da violación, un feito traumático e

10. Ilust. Fran Jaraba, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Laranxa (de 11 anos en adiante), 1990.

11. Ilust. Fran Jaraba, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, serie Marrón (de 13 anos en adiante), 1994. // col. Fóra de xogo, nº 47, 2000.

12. Premio Lazarillo de Literatura Xuvenil 1999, Premio Lecturas de literatura xuvenil 2001, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 40, 1999.

13. Finalista do Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil 2006, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, nº 86, 2005.

violento no que se reflicte a valoración social da sexualidade feminina na cultura occidental.

Esta novela, dividida en dezaseis capítulos máis un epílogo titulados, presenta unha estrutura tripartita, transcorre na cidade de Vigo, como se pode ver polas múltiples referencias toponímicas (Seixo, Quintela, Eiravella, San Paio, etc.), nas “dúas localizacións máis visitadas pola literatura xuvenil, a casa e o instituto” (Pena, 2008: 104), un instituto de secundaria, “nun contexto educativo, no que se reivindica o potencial formativo das humanidades” (Estevez-Sáa, 2010: 64), e acontece nun período temporal de tres meses (dende o venres de Entroido en febreiro até finais de maio). Iníciase cunha oración directa e contundente “O venres en que ía ser violada amenceu bochornoso” (p. 13) que, ademais de desvelar e adiantarlle ao lector o que vai acontecer, crea tensión narrativa dende o principio. A partir desa oración, o narrador omnisciente presenta as dúas rapazas protagonistas, Sofía e Lupe, estudantes de 2º de Bacharelato, e as súas amigas e compañeiros de instituto para logo narrar a súa violación ao saír da festa de disfraces, por parte de dous estudantes universitarios “tan normais” (p. 137). Tamén se relatan todos os trámites xudiciais, administrativos e médicos que teñen que seguir as mozas para realizar a respectiva denuncia. Ademais dáse conta das distintas repercusións que lles vai ocasionar a agresión sexual, tanto a nivel persoal coma social, ao sentirse angustiadas, culpables e avergoñadas dun acto no que “o que debe avergoñarse é o que te agrediu” (p. 60) e “os culpábeis son eles” (p. 70). Tamén se reflicten os prexuízos implícitos e as reaccións positivas e negativas das persoas que as rodean (familia, profesorado, compañeiros, amigos, etc): “as olladas de esguello, os comentarios ás miñas costas, as preguntas con mala intención” (p. 78) e “que as miren como se fosen leprosas” (p. 138). Esta multiplicidade de olladas dun mesmo feito permite ofrecer un abano amplo de diferentes maneiras de actuar, ideas e opinións ante a agresión sexual ao tempo que se “desenmascaran as pseudoxustificacións do acto baseadas na provocación da vítima que non pouca xente aínda utiliza” (Senín, 2009: 81).

Marilar conta unha historia que atrapa e sintetiza a “tripla violación –física, cultural e social– ás que as mulleres fomos e somos suxeitas (...) como desafío dunha natureza masculina supostamente indomábel, como medalla de virilidade, como arma de guerra e moeda de cambio ou simple anécdota cando as mulleres nada valían” (Puñal, 2009: 9). E faino dunha maneira directa, obxectiva e natural, sen dramatismos nin tabús, cunha dose equilibrada de narración, descrición e diálogo e cunha linguaxe axeitada e próxima ao lectorado xuvenil, achegándose aos gustos musicais e fílmicos, por medio das diferentes referencias que presenta na narración, e ás súas inquietudes e preocupacións, como son os estudos e as primeiras relacións amorosas.

Temas: violación, mito, amor...

Dous son os temas principais que se relacionan ao longo da obra: a violación de Sofía e Lupe e o mito de Medusa, metáfora e elo que entretece en todo o relato a mitoloxía co drama actual, a violencia física coa violencia simbólica, reflectidas na vida real e nas obras literarias.

O tema da violación vai estar omnipresente en todo o texto narrativo e tamén nos diferentes elementos paratextuais inseridos, como as citas, os exercicios escolares (a tradución das *Metamorfoses* de Ovidio) e os textos xornalísticos e administrativos que se inclúen para dar conta dos avances da investigación policial e da investigación a Matías, un compañeiro de Sofía e Lupe, acusado de cuspir e facer pintadas insultantes no baño feminino. Todos estes recursos permiten mostrar diferentes visións narrativas dun mesmo acto. Por un lado, achégase o punto de vista das vítimas: o seu ofuscamento nos primeiros intres nos que son conscientes do que lles aconteceu, a múltiple vitimización que supón contarlles de novo o acontecido ás familias, á policía e aos avogados, o medo e o estigma social á que se ven sometidas por parte dalgúns compañeiros que, como no que

viviu Medusa, non se atreven a miralas. Mais presentan unha dobre maneira de actuar: á constancia, seguridade, firmeza e valentía de Sofía en manter a denuncia até o final (“Fágoo por min mesma, mais tamén polas que veñen detrás”, p. 193) e rexeitar un acordo extraxudicial cunha oferta xenerosa porque lle parece “repugnante que esa xente intente comprarme con cartos” (p. 192), oponse a dúbida, a inseguridade e o medo de Lupe que, presionada pola falta de apoio dos seus pais e polo estigma social que sofren as violadas, retira a denuncia por culpa de “todos os que pensan que as rapazas en minisaia están pedindo a berros que as violen, dos profes que confunden un relato, un xogo, con pedir sexo a voces... de todos os que non comprenden que temos dereito a vivir a nosa vida” (p. 175), aínda que reflexiona e decide levar adiante a denuncia. Por outro, ofrécese a visión profesional da policía e dos avogados, que aínda que teñen un trato delicado coas agredidas non deixa de ser un caso máis a resolver; e o punto de vista dos compañeiros e profesores que tratan de que ese feito repercuta o menos posible na vida académica das rapazas agredidas “falade con elas como se non pasase nada” (p. 102). Pola súa parte ambas as familias de Sofía e Lupe manteñen unha actitude protectora, aínda que cunha resposta dos pais moi diferente: mentres que Elvira e Manuel se manteñen bastante serenos, xustificable en certa medida pola formación profesional da nai, que é enfermeira, apoian a Sofía na súa resolución e déixanlle liberdade de elección; Guadalupe e Nicolás, xa dende o principio, dubidan de que sexa positiva e frutífera a denuncia por ser un escarparte social para as vítimas e presionan para que Lupe a retire: “Meus pais están abourándome desde o principio” (p. 175).

Todas estas múltiples olladas e perspectivas reflíctense dunha maneira neutral e sen unha valoración predeterminada para que o lector poida construír con toda a información que se ofrece a súa propia idea sobre a agresión e as súas consecuencias.

Este tema serve para amosar o proceso de madureza, evolución psicolóxica e superación que teñen que vivir as protagonistas e os seus compañeiros, ante un feito deplorable. Como contrapunto

aparece ao longo da narración o amor adolescente e as primeiras pulsións sexuais, simbolizados polos “amor(otes) ventureiros”, que impregnan a obra de certo optimismo e romanticismo.

Outros aspectos tratados son a disparidade entre o erotismo e a pornografía e o trato vexatorio sufrido pola muller en tanto en canto obxecto sexual, con motivo da aparición dun calendario de mulleres no instituto; ou o rol da xustiza perante a agresión sexual, ademais de introducir o tratamento da diferenza, exemplificado en Jessica, unha moza que vive nun centro de acollida, que con doce anos tamén foi violada polo seu pai de adopción e que lle insufla a Sofía certa esperanza de que esta amarga experiencia vital co tempo acaba por esquecerse: “Que saibas que acabas esquecéndoo. Que volverás a gozar da vida” (p. 109).

Con estas temáticas reivíndicanse valores como a dignidade humana, o respecto, a xustiza, a igualdade de xénero e a amizade, ao tempo que se tratan a discriminación da muller, os prexuízos e estereotipos por razón do sexo e as relacións entre violación real/mitolóxica, violación física/simbólica e social, de feito que a lectura provoca unha “fonda reflexión sobre a xustiza e as súas reviravoltas, sen esquecer esa relevante dimensión reflexiva sobre a dignidade do ser humano” (Nicolás, 2009: 11).

O protagonismo feminino

A maioría dos personaxes que aparecen ao longo da obra son femininos e son os que teñen un papel máis activo, mentres que os masculinos exercen un papel secundario e complementario dos femininos. Malia que o papel dominante das mulleres podería *a priori* entenderse como unha escolla deliberada da autora para amosar e reivindicar unha visión feminista da temática tratada, o certo é que como unha boa equilibrista mantén a asepsia para non influír na opinión do lector, mais sen renunciar a criticar dunha maneira moi sutil o machismo enraizado na sociedade actual, causante da vergoña

e estigmatización social das vítimas da agresión sexual e de que, por exemplo, sexan “os delitos duns bárbaros xustificados na medida das saias” (p. 168).

A través dos personaxes reflíctese o mundo adolescente cos seus gustos, referencias musicais, problemas e conflitos, mergullándose na súa psicoloxía e nas inxedanzas e sentimentos contrapostos das vítimas, aínda que se “prioriza a ollada dunha das dúas rapazas agredidas, Sofía, que será a encargada de debullar o universo de interrogantes, dúbidas e pequenas e grandes adversidades que acontecen no instituto e no seu contorno familiar, en claro contraste co de Lupe” (Soto, 2008).

Sofía é o personaxe dende o que se narra a historia. É unha voraz lectora con talento literario, pero está acomplexada polo seu aspecto de nena, malia acabar de facer dezoito anos, e por ser demasiado fraca. Reflicte o sentimento de repulsa, culpa e vergoña de si mesma, aínda que, como xa se comentou, amosa ao longo da narración unha actitude decidida e valente, pois en vez de buscar compaixón, trata de aceptar a súa realidade.

Lupe, igual que Sofía, sofre unha profunda humillación como ser humano e parece máis débil, de feito que cambia de parecer respecto á denuncia e non é quen de soportar a violación simbólica, recurso que permite facer reflexionar ao lector sobre as posibilidades dos diferentes modo de actuar ante unha mesma situación e sobre o sentimento de medo e angustia.

Outros personaxes que teñen unha presenza importante na trama son Celia, unha rapaza lista pero insegura polos seus defectos físicos (fea, correctores nos dentes, grans) que atopa o amor en Matías e defende as súas compañeiras; Jessica, que cunha aparencia amable sabe superar os prexuízos que suscita a súa vida nunha casa de acollida e axuda e apoia a Sofía e Lupe ao compartir a experiencia común da violación; e Rubén, o Baby, sensible, comprensivo e namorado de Sofía, que tratará de axudarlle a superar a agresión e a aceptala: “Eu teño que arrincar a violación da túa pel, facerche a bicos unha pel nova” (p. 147).

O diálogo intertextual: as múltiples referencias literarias, filmicas e musicais

Nesta obra xógase constantemente coa intertextualidade ao reunir nas súas páxinas unha selección de autores e obras presentes a través da cita explícita ou da alusión, o cal suxire un amplo abano de ricas interpretacións. A este respecto a clase de Literatura proporciona a escusa perfecta para citar obras e autores contemporáneos do polistema literario galego, caso do *Livro das devoracións*, de Pilar Pallarés; *Pel de lobo*, de Xosé Miranda, e *Cartas de inverno*, de Agustín Fernández Paz.

As referencias literarias intégranse tamén no discurso narrativo para dar pé non só a reflexionar sobre a igualdade entre homes e mulleres e a discriminación sexual sufrida polas mulleres ao longo da historia, tratadas como obxecto sexual, senón para coñecer as diferentes interpretacións do mito de Medusa, como acontece coa tradución que se realiza na clase de Latín das *Metamorfoses*, de Ovidio.

Outras veces estas referencias serven para describir personaxes ou identificar sensacións, caso do “parruliño feo” que describe a Celia; a ollada de Medusa que simboliza a incomunicación que sente Sofía despois da violación, ao non ser capaz a xente de mirala á cara pois, “Debían temer que, como Medusa, a súa ollada os deixase paralizados” (p. 116); de Cinsenta para identificar a Sofía e Lupe cando remata a festa de disfraces ás catro da maña e soben ao coche dos dous universitarios: “Á hora á que Cinsenta ten que apurar para regresar á casa antes de que a carroza volva ser unha cabaza, as rodas, farrapos e os paxes, ratos. Antes de ela mesma se transformar de novo nunha rapaza corrente, á que ningún mozo desexará apreixar entre os brazos” (p. 44); da historia de Barba Azul e a súa porta pechada para referirse ao descubrimento das pintadas insultantes por parte de Sofía; ou da capa de invisibilidade de Harry Potter para identificar a

sensación desacougante de Sofía e Lupe ao non recibir as olladas dos seus compañeiros.

Tamén se alude a grupos musicais e cancións. Así menciónanse o grupo de rap “Os Amolados do Se(i)xo”, seguidores de 5Talegos, Ghamberros e As Garotas; Britney Spears; U2, Bebe, Mariah Carey e Siniestro Total. E tampouco faltan as referencias fílmicas, como *Un peixe chamado Wanda*, *Piratas do Caribe*, *A casa das dagas voadoras* e *Eduardo Manostesoiras*, ademais da exitosa serie televisiva *South Park* e a identificación que se fai do heroe grego Perseo, “precursor mitolóxico” (p. 29), dos actuais “Destroyer” e “Terminator”, que permiten falar do uso ilegal dos anabolizantes e de que esta anatomía esaxerada “esteticamente resulta horrible” (p. 29).

Todas estas referencias literarias, musicais e fílmicas da cultura adolescente cumpren unha dobre finalidade: crear verosimilitude e, ao mesmo tempo, provocar no lectorado agardado unha conexión empática e de identificación coa novela.

Os paratextos

A funcionalidade e importancia dos paratextos é primordial, pois por medio deles establécese unha retroalimentación do tema principal da narración ao tempo que amplían os puntos de vista sobre a violación e colaboran a enriquecer a enciclopedia lectora grazas ás múltiples referencias intertextuais que ofrecen.

O primeiro paratexto no que cómpre reparar e que intertextualiza co mito de Medusa é a montaxe fotográfica da cuberta da artista contemporánea Victoria Dhiel (*A Coruña*, 1978), que nos permite observar as posibilidades estéticas da tecnoloxía dixital. Trátase dunha fotografía manipulada onde se mestura o animado (a pel) co inanimado (a cabeza da medusa de mármore), na que se fusiona a realidade coa ficción en perfecta sintonía.

Despois presenta unha dedicatoria dirixida ao lectorado agardado que fai mención dun tema secundario, o amor, por medio dunha me-

táfora “Para Marcos, Noa e Brais, na idade de probar os amor(otes) ventureiros”. A ela séguelle unha utilización profusa de paratextos que encabezan as tres partes nas que se estrutura o texto e todos os capítulos e que teñen relación co tema da violación por medio, sobre todo, de citas literarias coas que se establecen “inequívocos paralelismos con mitos e lecturas de corte clásico (...) sen dar as costas nunca á verosimilitude” (Nicolás, 2009: 11). As citas están tomadas das *Metamorfoses* de Ovidio, que falan das violacións de Liríope por Ce-fiso, da bela Medusa por Neptuno, de Ío, da resistencia de Calisto a Xúpiter, de Tereo e Filomeda, de Quíone por Apolo e Mercurio; dos libros Xuíces e Samuel da *Biblia*, que tratan da violación de Tamar polo seu irmán Amnón e de Betsabé por David; fragmentos d’*A filla do mar*, de Rosalía de Castro, de *Queixumes dos pinos*, de Eduardo Pondal, e d’*As amantes de Hamlet*, de Marta Dacosta. Tampouco faltan as citas ensaísticas, caso de *Medina*, Revista da Sección Femenina (13 agosto 1944), a respecto do papel que se esperaba das mulleres na ditadura; de *Fragmento dunha análise dun caso de histeria*, de Sigmund Freud; de *Unha historia das mulleres*, de Anderson e Zinsser; e outras de carácter administrativo, como un extracto dunha sentenza da Audiencia Provincial de Pontevedra (27/02/1989), e dun texto da páxina web da Wellness Kliniek de xaneiro de 2008 sobre a reconstrución do hime.

Estas citas, ademais de situar a problemática no imaxinario colectivo a través dos tempos e de “contextualizar a ficción narrada (xa que están vencelladas ao capítulo que principian) pódense ler coma unha historia-diversa-da violencia contra as mulleres” (Pena, 2008: 104) e supoñen unha narración paralela da novela ao propoñer “un interesante percorrido polas mulleres forzadas e a abordaxe do tema dende diferentes perspectivas” (Soto, 2008), adscribindo a violación dentro dunha tradición cultural machista e cruel.

As citas literarias e ensaísticas ceden paso no inicio das tres partes a ilustracións que ofrecen obras artísticas ao redor do mito de Medusa, “que se utilizan para actualizar a lenda e instalala no discurso como metáfora das interpretacións negativas que rodean a feminida-

de” (Soto, 2008): o cadro *Medusa*, de Caravaggio, as esculturas da *Górgona etrusca*, de Veio, e *Perseo coa cabeza de Medusa*, de Cellini.

Cómpre salientar ademais a conversión de peritextos en epitextos debido a que hai paratextos que se empregan dentro do texto narrativo para completar as múltiples olladas sobre a agresión sexual e as súas consecuencias, procedentes de fontes documentais e informativas, como noticias xornalísticas, o relatorio ao consello escolar da profesora Xosefa Vidal como xuíza instrutora para valorar a presunta actuación machista de Mauricio, relatos dos alumnos, exames de inglés, unha autorradiografía de ADN e a carta de perdón de María Varela, nai de Pedro González, un dos violadores.

Conclusiones

Como se comentou, esta novela:

non é allea a elementos xa presentes na produción xuvenil da autora. Como tal, a presentación dun conflito extraído do ámbito da realidade, enfocado dende a psicoloxía adolescente e que implica a asunción dun posicionamento; o deseño de protagonistas femininas intelixentes e con personalidade que loitan por superarse a si mesmas; ou a adscrición ao *metaxénero* das “novelas de instituto” (Soto, 2008).

Se reparamos na súa aplicación didáctica, é unha obra atractiva para o lectorado xuvenil que permite realizar múltiples reflexións a nivel persoal ou grupal sobre as consecuencias sociais e persoais da violación, e como pode afectar ás relacións afectivas da persoa que sofre este tipo de agresión, á vez que valoriza o respecto pola dignidade humana, a xustiza e a amizade, sen esquecer a temática do amor, moi empregada nas novelas dirixidas aos adolescentes en tránsito á idade adulta.

A única eiva que se pode sinalar é a mala corrección lingüística que obviou erros como o emprego de *como* comparativo ante pronome persoal, o emprego de *lle* por *lles*, o emprego castelanista do pronome reflexivo, o uso sistemático da preposición *a* co obxecto

directo de persoa, hiperenxebrismos, mala colocación do pronome átono, castelanismos, cheísmo, teísmo e o infinitivo conxugado en perífrase verbal.



Bibliografía

- Aleixandre**, Marilar (1997), “Autopoética”, *Boletín Galego de Literatura*, nº 18, “Creación”, 2º semestre, pp. 193-196.
- Dacosta**, Marta (2009), “Sobre *A cabeza de Medusa* de Marilar Aleixandre”, *A Nosa Terra*, nº 1.345, “Cultura”, 5-11 febreiro, p. 26.
- Estévez-Saa**, José Manuel (2010), “O poder formativo da arte e o mito na literatura actual”, *El Correo Gallego*, “Cultura”, 14 marzo, p. 64.
- Fernández**, María Jesús (2009), “*A Cabeza de Medusa*. Marilar Aleixandre”, *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 223, “Libros. Más de 14 años”, xaneiro, p. 60.
- López Pérez**, M^a José (2000), “Expediciones a la fantasía. La narrativa infantil de Marilar Aleixandre”, en Eloy Martos Núñez, José M^a Corrales Vázquez, Arturo González y Sara Moreno Valcárcel (eds.), *Historia crítica de la Literatura Infantil e Ilustración ibérica. Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 241-244.
- Nicolás**, Ramón (2009), “Reivindicación da dignidade”, *La Voz de Galicia*, “Culturas”, 28 marzo, p. 11.
- Pena Presas**, Montse (2008), “E Medusa volveu vivir”, *Grial. Revista Galega de Cultura*, nº 180, Tomo XLVI, “O espello das letras”, outubro, novembro, decembro, p. 104.

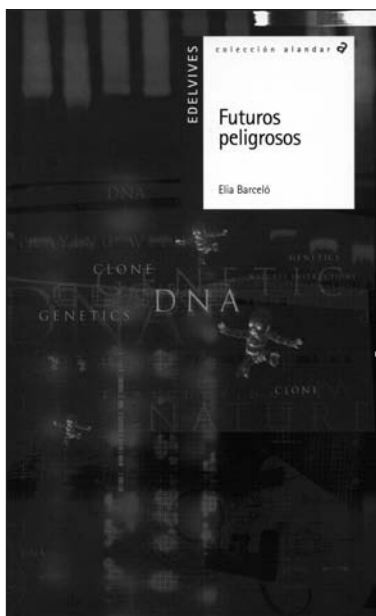
Puñal, Belén (2009), “A palabra violada e o poder da reescrita”, *Tempos Novos*, “*Protexa*”, nº 9, “proPostas”, inverno, p. 9.

Sampedro Martínez, Pilar (2009), “*A cabeza de Medusa*. Marilar Aleixandre”, *Revista Galega de Educación. Publicación de Nova Escola Galega*, nº 44, “Recensións”, xuño, p. 183.

Senín, Xavier (2009), “*A cabeza de Medusa*. Marilar Aleixandre”, *Malasartes*, nº 18, “Recensões e notas críticas”, outubro, pp. 80-82.

Soto, Isabel (2007), “Poética de aventura. Arredor da obra de Marilar Aleixandre”, *Fadamorgana*, nº 11, primavera, pp. 25-31.

— (2008), “Onte e hoxe: o mito de Medusa”, en http://www.culturagalega.org/lg3/extra_recension_xenero.php?Cod_extrs=1856&Cod_prdccn=1503 [Consultada: 25 de abril de 2012].



5.2. ¿Hacia dónde vamos? Unos inquietantes *Futuros peligrosos* de Elia Barceló¹⁴

María Victoria Sotomayor
(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen: Siete relatos de ciencia ficción que recrean la posible realidad de un futuro cercano: violencia, sueño de eterna juventud, fanático culto al cuerpo, salvaje lucha por la vida, emigración... Situaciones que implican cambios tecnológicos no logrados todavía pero peligrosamente posibles, lo que plantea problemas de índole moral y social que nos interrogan en el presente.

Palabras clave: futuro, relato fantástico, utopía.

Abstract: It is about seven science fiction stories that recreate the possible reality of a near future: violence, the dream of eternal youth, fanatic cult to body, wild struggle for life, emigration... They represent situations that imply still unachieved technological changes but

14. Zaragoza: Edelvives, col. Alandar, 2008.

likely to occur, a fact which arises social and moral problems that question us in the present.

Keywords: fantastic story, future, utopia.

Bajo un acertado título, que sintetiza perfectamente los dos ingredientes comunes a los siete relatos que componen este volumen, la autora despliega un abanico de situaciones inquietantes, a veces fantásticas, a veces reales, que componen un certero relato de nuestra sociedad actual. Una sociedad desarrollada y opulenta que exhibe sus excesos ante quienes carecen de todo, al tiempo que levanta sueños y construye mitos con los que conjurar su debilidad y sus miedos: la eterna juventud, la vida saludable, la sociedad solidaria y comprometida, políticamente correcta. Porque esta sociedad avanzada, poderosa, donde todos los deseos pueden alcanzarse con dinero y medios técnicos, no ha logrado vencer el miedo a la muerte, al deterioro físico y mental, a la insatisfacción con la propia vida.

Con este planteamiento, y utilizando con eficacia los recursos del género fantástico, la ciencia ficción y la utopía, la autora pone ante nuestros ojos, y, más aún, ante nuestro pensamiento y nuestra conciencia, historias que podrían ocurrir en un futuro próximo. Algunas son escenas puntuales, breves, que podrían ocurrir casi en nuestros días; otras se sitúan en un futuro más lejano, aunque el punto de arranque las hace igualmente posibles, ya que consisten siempre en estirar las posibilidades que actualmente ofrecen algunos avances científicos, biológicos o sociales.

Son, pues, futuros posibles: así los sentimos al leer estas historias de deseos cumplidos, concursos de telerrealidad, clonaciones, longevidad y entrevistas de trabajo. Pero son también futuros peligrosos. ¿A dónde nos conduce este desarrollo científico que nos hará capaces de vencer a la muerte? ¿Cómo será esa sociedad de realidades virtuales donde la vida humana llega a perder su valor en aras del ocio y la diversión?

Quizá los mayores peligros son los que reconoce la propia autora en su dedicatoria a los jóvenes: la violencia y la banalidad. El mundo futuro que despliega ante nosotros ha acabado con la libertad individual, los sueños y la posibilidad de encontrar sentido a la vida. Alcanzar los sueños eternos de la humanidad no significa, paradójicamente, ser más feliz, sino vivir en una constante insatisfacción, atezados por un sentimiento de pérdida y vacío frente al que no hay otra respuesta que la generosidad, la libertad de elegir, el amor y la solidaridad hondamente sentida.

Dentro de este marco general de literatura de anticipación (y, por ello, fantástica) hay dos tipos de relatos claramente diferenciados: aquellos más próximos a la utopía o la ciencia ficción, con una mayor carga de elementos fantásticos, y los que se encuentran más cercanos al presente, con menos carga fantástica y planteamiento más realista, aunque la realidad se observa con una lente de aumento que hace más evidentes sus defectos.

En este segundo grupo se encuentran “El hombre de cristal”, “Fumando espero” y, quizá, “Viejos”.

“El hombre de cristal” viene a ser un testimonio de plena actualidad, muy vinculado a la circunstancia histórica: una entrevista de trabajo. Basada en el diálogo, lleva al extremo los detalles o aspectos de la vida del aspirante que se evalúan en dicha entrevista; los lleva a un extremo que conduce al absurdo pero que se intuye, paradójicamente, como real y hasta posible en nuestro mundo de hoy. Es un relato bien construido: la ambientación, el lenguaje empleado y el juego de personajes generan expectativas que hacen sorprendente el final. Un final verosímil y real, en efecto, pero inesperado desde los presupuestos narrativos en los que la autora sustenta y desarrolla la historia.

“Fumando espero”, por su parte, cuenta la pequeña historia (o el pequeño drama) de Jaime, un hombre de 98 años que se cuestiona la vida de sacrificios que le ha permitido llegar a esta edad longeva. Se cuestiona el ideal de la vida saludable –no fumar, no tomar grasas ni alcohol, hacer deporte...– al observar la situación en que se encuen-

tra: en una residencia de mayores, solo, sin poder disfrutar ni del pequeño placer de tomar un pastelillo de chocolate. Sin poder elegir.

En cambio, “Viejos”, situado en un futuro que se intuye próximo, presenta una sociedad utópica, organizada según las más estrictas reglas del equilibrio solidario entre grupos sociales y el respeto a la libertad individual. Una sociedad políticamente correcta, técnicamente avanzada y, sin embargo, transparente: la vida privada no existe y la vida social está milimétricamente organizada.

Conservan estos relatos las huellas de Huxley, Orwell, Bradbury y las utopías y distopías creadas por ellos. La pregunta es inevitable: ¿es este el mundo que nos espera?

Carácter distinto tienen los cuatro relatos restantes. De extensión algo mayor que los primeros, plantean preguntas que tienen que ver con la propia naturaleza humana, fuera del tiempo y de la historia, aunque estén localizadas en un futuro que a veces se concreta de forma muy precisa en un año determinado. Por ello se sitúan en la línea de la mejor ciencia ficción, la de los orígenes, que no sólo se propone presentar una sociedad técnicamente muy avanzada, sino, sobre todo, reflexionar o inducir a la reflexión sobre la vida y la condición humana en nuevos contextos.

En “El deseo de tu corazón”, planteado como un relato fantástico donde conviven lo real y lo extraordinario para provocar el efecto de extrañeza que caracteriza el género, resuenan los ecos de Fausto. Los deseos muy intensos se corporeizan; conforman nuevos seres que aquí son los *djinns*, como en otro momento pudieron ser los hombres grises o el diablo. Son el otro yo, el lado oscuro del alma humana, la encarnación de los peores sentimientos, como si de mil distintos “vizcondes demediados” se tratara. Los deseos de Álvaro, un adolescente de familia adinerada, se van cumpliendo uno tras otro gracias al poder de los *djinns*, dos personajes que toman el nombre de Flavia y Paul.

Pero a lo largo del relato se comprueba cómo esos deseos de vida fácil, lujo, placer y dinero, lo van destruyendo poco a poco en lugar de darle la felicidad, porque el pacto con el diablo destruye al

individuo. El instinto del poder absoluto, dominación, riqueza y eterna juventud –formas todas ellas de poder y superioridad sobre los demás– está en la propia naturaleza humana. Lo que se pone de manifiesto en este relato es su potencial destructivo si el individuo se deja llevar por él y cómo la única posibilidad de salvación está en la generosidad, el amor, el esfuerzo: o sea, todo aquello que implique tener en cuenta al otro en lugar de querer dominarle.

El final abierto, desconcertante, que estimula la reflexión, es uno de los principales valores del relato, junto con su estructura equilibrada, el ritmo narrativo y el lenguaje denso, sintético y preciso, al tiempo que sugerente y plurisignificativo.

“Mil euros por tu vida” desarrolla el mito de la belleza y la juventud en una historia fantástica de convivencia, una vez más, de lo real con lo extraordinario. Son posibles, además, distintos niveles de interpretación. La admiración hacia una sociedad tan avanzada que ha hecho posible “reencarnarse” en otros cuerpos jóvenes, gracias a los avances de la biología y la medicina es el primero de ellos, el más inmediato; en segundo lugar está la crítica social: los cuerpos jóvenes comprados para hacer posible este milagro de la ciencia son de hombres y mujeres africanos y asiáticos, es decir, de países que se consumen en la miseria y se venden por unos cuantos euros a los países desarrollados; por último, a un nivel más profundo e individual, identificamos los componentes elementales de la condición humana: el miedo a la muerte y el deterioro, el instinto de supervivencia, la libertad, el amor.

Así pues, mediante un argumento de ciencia ficción, este relato plantea cuestiones tan trascendentales como el valor de la vida humana (¿puede venderse la propia vida para asegurar la de otros?), la libertad individual, los desequilibrios sociales y las relaciones Norte-Sur. Todo ello mediante unos personajes bien contruidos que plantean, y se plantean, dilemas morales. Porque, en el fondo, está en juego la supervivencia física, material y moral de todos ellos.

El relato “Muertos” se sitúa en 2043 y plantea la victoria sobre la muerte gracias a la clonación. Un nuevo escenario de “futuros peligros”, inquietantemente próximo y posible.

El inicio del relato es desconcertante y dispara las expectativas: “Cuando me enamoré de Mabel no sabía que estaba muerta”. El componente dual propio del género fantástico se encuentra aquí en la misma raíz del relato, es decir, en la concepción de la muerte. Hay una muerte por miseria, enfermedad, hambre o guerra: es la de África, la que ha visto en Burundi el protagonista-narrador; y hay otra por excesos y riqueza: accidentes de tráfico, longevidad, enfermedades de la opulencia. La primera es tangible, injusta, reveladora de las contradicciones y desigualdades del mundo; pero contra la que se lucha con dinero, a la que de verdad se quiere vencer (y aquí se consigue) es la segunda.

Con algunos elementos argumentales cercanos a la tan en boga literatura vampírica, busca la verosimilitud a través de una supuesta explicación científica. Pero la reflexión que se pretende no es tal, sino una respuesta afectiva de rechazo. Vencer a la muerte es algo contra natura, tan violento que produce una gran angustia: la angustia de no comprender. Aquí está el problema de fondo, en la falta de sentido de la vida y la muerte, o de la vida ganada a la muerte. Quizá la muerte es necesaria para dar sentido a la vida; la peripecia personal de los dos protagonistas, su contacto directo, violento y descarnado con la muerte, así parece demostrarlo.

El volumen se cierra con “Noche de sábado”, impactante relato sobre el valor de la vida humana en los concursos de televisión.

Los protagonistas de este concurso son los africanos que llegan en pateras a las costas españolas. Solo uno de ellos debe sobrevivir, mientras el país entero contempla entregado, a través de la pantalla y equipos de realidad virtual, cómo los finalistas se destrozan entre ellos para alzarse con el triunfo. De nuevo la sociedad de la opulencia representada en la familia protagonista, obesa hasta lo inverosímil, se enfrenta a la sociedad del hambre: los “concurstantes”, o sea, los inmigrantes que se matan unos a otros por conseguir un piso y un trabajo.

Lo aterrador es que este inmenso abismo que los separa no se percibe sino como un juego. En un escenario de adelantos técnicos

y sociedad desarrollada, valores como la dignidad del ser humano, la igualdad y la justicia social han desaparecido. Todo es banal, intrascendente; la vida ha perdido su sentido incluso para quienes parecen tenerlo todo y están, sin embargo, profundamente insatisfechos.

Para hacer evidente este despropósito, la autora introduce un personaje, Fernando, que opera como observador externo y contrapunto del resto de personajes. A través de él se puede comprender la situación, ya que se la cuentan los demás, y, además, reflexionar sobre lo que está ocurriendo ya que Fernando es la voz discrepante. En todo caso, esta discrepancia no se expresa en un discurso argumentativo o reflexivo explícito, sino que arranca de lo más profundo de su ser y se manifiesta en impulsos de repugnancia e incompreensión.

“Noche de sábado” es un relato de excesos; todo es excesivo, exuberante hasta lo monstruoso. La forma de la narración subraya este contenido, de manera que las descripciones, adjetivación, relato de situaciones, etc. se desbordan en una acumulación de elementos que intensifican el sentido hasta el extremo, casi hasta la náusea.

En conjunto, son relatos bien contados, con predominio de la voz omnisciente que narra en 3ª persona, excepto en “Muertos”, donde es el propio protagonista quien cuenta la historia. La alternancia de focalizaciones tiene la virtud de construir relatos relativamente complejos, verosímiles y abiertos a varias lecturas. El buen manejo del lenguaje, coherente con las distintas situaciones y tipos de personajes, contribuye a la creación de un universo de ficción compacto y creíble. Es un lenguaje eficaz, equilibrado y muy sugerente, que estimula en el lector la creación de imágenes y facilita su inmersión en este mundo posible.

Aunque conviven en este volumen relatos de distinta factura y pretensiones, desde la narración simple de una situación puntual hasta los relatos más complejos y de mayor alcance, es de notar que en todos los casos la autora maneja con eficacia los ingredientes propios del género: la densidad significativa, el ritmo equilibrado y, sobre todo, la cohesión que exige el “efecto único”.

En definitiva, un conjunto de buenos relatos para hacer pensar.



5.3. Literatura per sobreviure al maltractament: *M* de Lolita Bosch¹⁵

Mar Rayó
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: El maltractament i la violència domèstica són el tema principal de la novel·la amb què Lolita Bosch va merèixer l'11^è Premi de Literatura Protagonista Jove i el Premi de la Crítica Serra d'Or Juvenil l'any 2007. Emmarcada dins el corrent anomenat *realisme crític*, la història atrapa el lector des del primer moment amb un estil àgil i ràpid, ple de reiteracions, elements habituals en la narrativa de l'escriptora catalana.

Paraules clau: maltractament, realisme crític, violència domèstica.

Abstract: Maltreatment and domestic violence are the main topics in the novel for which Lolita Bosch received the awards "11 Premi de Literatura Protagonista Jove" and the "Premi de la Crítica Serra d'Or Juvenil" in 2007. Following the lines of the literary tendency

15. Barcelona: Cruïlla, Gran Angular, col. Alerta roja, 2005.

known as *critical realism*, the story traps the reader since the very beginning thanks to a quick and agile style, full of reiterations, which is a repeated element in the narrative of the Catalan writer.

Keywords: critical realism, domestic violence, maltreatment.

Lolita Bosch (Barcelona, 1970) ens adverteix ja des de la primera pàgina: el protagonista de la seva novel·la morirà. Divuit hores després del moment en què comença la seva història, M –un jove estudiant de setze anys– serà assassinat pel seu pare. Un pare que, abans de matar el seu fill, haurà mort la seva filla i, després, rematarà la seva dona que jeu agonitzant al terra de la llar familiar. Bosch ens narra a *M* les hores prèvies a aquestes tres morts, conseqüència del maltractament i la violència domèstica.

L'autora ens demana disculpes per aquest inici –“Sé que és un principi difícil per a un llibre. I creu-me que ho sento”, però la seva intenció és que sapiguem “que encara que agafis afecte a M, hauràs de deixar-lo anar. Molt aviat” (p. 7)–, però aquest és un llibre-crit, és novel·la-denúncia (que quedaria emmarcada dins l'anomenat *realisme crític*), que vol deixar constància del fet que, tot i que avui en dia es treballa intensament contra la xacra social del maltractament i la violència domèstica, encara ens cal fer molt de camí fins arribar a la seva total desaparició: “El tema de la violència familiar afecta actualment a la societat espanyola i creix cada any” (Riveros, 2010), afirmava Bosch en una entrevista. I la novel·la, de fet, va sorgir del testimoni que víctimes (dones i infants) confiaren a l'escriptora: “El llibre reflexa un treball d'investigació que vaig fer amb dones maltractades i nens violentats” (Riveros, 2010).

La novel·la presenta uns fets tan actuals i realistes que els protagonistes de la història podríem ser qualsevol de nosaltres. Per això, en cap moment l'autora ens diu el nom dels personatges que hi surten. Són la mare, el pare, l'àvia. Són la directora de l'institut, l'entrenador, el professor de laboratori. Ella (la germana), en J (el seu millor

amic), L (la seva amiga)... I M. I M pot ser qualsevol jove de 16 anys, perquè té nom i no el té; igual que la resta de personatges que l'acompanyen al llarg de la història. M pot ser Marc o Miquel o Martí... La mare pot ser la seva o la d'algú altre en la mateixa situació, igual que el pare pot ser qualsevol altre pare maltractador. J podria ser Joan o Jaume i L, Laura o Laia... El recurs elegit per l'escriptora "permet efectivament que tothom apliqui aquesta història a la realitat que conegui, i l'experiència i la reflexió que susciti, a la seva vida futura." (Salvatella, 2011: 20). Amb la mateixa intenció, els personatges gairebé no compten amb una descripció física. Potser la que ens crida més l'atenció és la de la germana petita: "Ella: set anys, cabells arissats, castanys, mirada curiosa, cames llargues, ulls clars, ment desperta, audaç, valenta" (p. 16).

Lolita Bosch no ens estalvia res als lectors i s'esforça en contagiar-nos de la mateixa angoixa –que creix lenta però inexorable dins nostre– i que provoca que ens preguntem què arribarà a passar finalment malgrat que ja ho sapiguem o, més aviat, com arribarà a passar... Acompanyem a M (i a la seva germana i a la seva mare) cap a la mort. Fem el camí amb ells. Ens angoixem perquè nosaltres coneixem el seu destí. Patim perquè no podem canviar-lo. Ens sentim impotents perquè no podem intervenir en un final ja decidit.

La novel·la descriu els fets de tal manera que veiem com aquests se succeeixen de manera inevitable i, el que és meu greu, sense que la resta de personatges que graviten en les seves pàgines sospitin el que arribarà a passar. Bosch insisteix, al llarg de la narració, en deixar constància d'aquest fet dramàtic: la majoria dels qui envolten la família no saben res de l'infern que viu aquesta. Ningú no sabia res, es diu; ningú no sospitava el que succeïa, s'afirma. I els lectors ens quedem amb un nus a l'estòmac, similar a aquell amb el que es queden la resta de personatges de l'obra; amb la mateixa sensació d'impotència, amb els mateixos dubtes. Dubtes que ja mai es resoldran. Perquè tot quedarà en suspens, absurdament: la vida de les tres víctimes, la pel·lícula que M li havia d'haver deixat a J el dia que el son pare el mata; les mirades entre M i L; la vida inanimada de les nines d'Ella...

Segurament amb l'objectiu i la voluntat de facilitar una lectura que per la temàtica que presenta és feixuga, Lolita Bosch divideix la història en capítols breus: la gran majoria no sobrepassen les dues o tres planes. La narració adopta així un ritme ràpid i àgil. Les frases i els diàlegs curts, les poques descripcions, hi contribueixen. L'estil de Bosch es basa:

en una frase sòbria, fresca, lleugera, fins i tot breu, que de vegades sembla escrita per ser llegida en veu alta- (...) constituït per una amalgama de materials narratius (...) immersos en un teixit narratiu circular, centrífug, com n'ha dit ella mateixa, fet de repeticions (...) (Salvatella, 2011: 12).

I a *M*, també, Bosch fa ús d'una reiteració constant, tret característic de la narrativa de l'escriptora. La reiteració ajuda a fer avançar la història però sobretot al lector, per aquesta difícil narració. Situacions, escenes, descripcions, diàlegs... es repeteixen capítol rera capítol amb la voluntat de fixar en la nostra memòria lectora determinats detalls de la història, i situar-nos en la cronologia dels fets, que ella fa anar i venir del present al passat i d'aquests al futur:

En una entrevista d'Irene Tarrés, Lolita Bosch parla d'aquest trencament en l'ordre cronològic del relat, d'aquestes repeticions tan pròpies de les seves novel·les:

-Hi ha una voluntat de difuminar el moviment (...) en les repeticions i en els salts endavant i endarrere del relat?

-Sí, m'agrada com ho veus. Hi ha una intenció de difuminar. No exactament el moviment, sinó el temps. I de posar unes veus al damunt de les altres (Salvatella, 2011: 13).

Bosch va néixer a Barcelona l'any 1970, i des de ben petita va viatjar i viure arreu del món (Estats Units, Índia, Ciutat de Mèxic...). Ha escrit literatura infantil i juvenil i també per a adults (contes, novel·les i obres de teatre), en català i en castellà, i ha estat traduïda a l'anglès, a l'alemany i al polonès. La seva literatura sol tractar

la memòria i el record, l'exili, l'amistat, el silenci, el somni, la por... En cada novel·la hi ha una recerca literària i d'exploració d'una nova tècnica: el trencament en l'ordre cronològic del relat, el plantejament de l'arquitectura del relat,

els jocs de repeticions, la interpel·lació al lector... Escriu per explicar-se a ella mateixa la seva pròpia vivència i, des d'aquesta comprensió, intenta entendre el món (Salvatella, 2011: 7).

Va estudiar Filosofia a la Universitat de Barcelona i un postgrau en lletres a la Universidad Nacional Autonoma a Ciutat de Mèxic. Marcada per la lectura i l'escriptura des de ben petita, li interessa especialment els altres escriptors, què fan, com viuen, com escriuen: "Però no els mitifico, sinó que provo d'entendre com s'ho fan per pensar les mateixes coses que m'interessen a mi. Me'ls escolto i hi dialogo. Res més" (Salvatella, 2011: 11).

A nosaltres, lectors, Bosch ens obliga a escoltar la història de M i la seva família. Intenta alleugerir (però no estalviar) el drama que es conta en la seva novel·la. Però el drama d'aquesta història, de totes les històries com aquestes, és mal d'alleugerir. Com és difícil estalviar el que senten els principals personatges del llibre (M, la seva germana i els seus pares), quan es perceben a ells mateixos com "la pitjor persona del món, la més confosa, la més covarda". Un fill, una mare, una filla i un pare cruels. La pitjor persona del món per ser còmplice mitjançant el silenci? La més confosa per no entendre que algú a qui estimes, que t'estima, et maltracti? La més covarda per no encarar-t'hi? La més cruel per permetre que fereixi als teus essers estimats? Tots quatre queden engolits per una espiral de violència de la que, malgrat tot, M i la seva mare, tàcitament, intenten protegir la germana: "Com si tots dos (...) haguessin decidit que algun membre de la família havia de salvar-se" (p. 16). Però la petita no és immune a la violència que l'envolta, i Lolita Bosch hi insisteix:

Potser Ella també se sent sola. I potser ho estigui de debò. Però com que sempre va acompanyada de nines, es nota menys. Una nena nina, un nen ninot, una mare nina i un pare ninot que s'assembla molt al seu pare i que sempre renya la seva família (p. 32).

Mentrestant, la mare intenta amagar la realitat, es maquilla els cops del cos (i potser també els de l'ànima): "Ha entrat al lavabo just abans que els seus fills hagin pogut fixar-se en els senyals de la cara

i el braç: un blau al costat del llavi i quatre dits a l'espatlla esquerra” (p. 29).

I M sent contradiccions respecte al que sent envers a ella, perquè el jove necessitaria que la mare lluités per un futur diferent. Tot i així, es convenç que és ell qui ha d'actuar: “Ha de fer alguna cosa perquè les coses canviïn. Abans de res, ha de prometre's a si mateix que no tornarà a enfadar-se amb la mare. El que passa a casa no és culpa seva” (p. 42).

Excusant-la, i no explicant a ningú (als amics –ni tan sols a J–, als professors, a l'entrenador) el que viuen a casa, la protegeix que la comunitat, que els altres, la jutgin:

No vol explicar a ningú que la mare no fa res. Sap que ell pot entendre-la perquè l'estima, però no suportaria que ningú jutgés la mare. (...) No, ningú té dret a opinar sobre el que fa la mare sense saber què se sent quan es té tanta por (p. 50).

Perquè a *M*, Lolita Bosch ens parla de la por. De la por dels qui pateixen abusos, dels qui els cometen. De la por dels qui no entenen perquè encara ara passen aquestes coses... L'escriptora ens fa còmplices de la necessitat que M té de sentir-se diferent de com se sent. Fins i tot envers al seu pare. El jove voldria saber com defensar la mare, dels cops i de les paraules. Però també té por: “Tot i que senti un dolor molt peculiar en reconèixer-ho. Com una barreja de tristesa i odi. Un dolor estrany” (p. 45).

I vergonya. La mateixa que sobrevola tota la història: la de les víctimes, però també la que senten, a la novel·la, els que haurien pogut ajudar d'alguna manera i no van fer-ho. I malgrat la por i la vergonya, malgrat la foscor i la fredor que es viu en el sí de la família, en aquella casa, rera la porta, entrant per les finestres: la primavera. Un esclat de vida i llum que xoca frontalment amb l'infern que pateixen els protagonistes. “Aquest és el missatge esperançador de la novel·la (...)” (Mañà, 2006). I aquesta és, també, una de tantes contradiccions que amaga la vida i que, Lolita Bosch, vol mostrar en aquesta novel·la.

Per accentuar aquesta dicotomia, *Primavera* és també el nom de la primera part del llibre, que aplega els 23 capítols que formaran el gruix de la novel·la. L'obra conté, a més, una introducció en la que s'inclou l'advertència de l'autora al lector de què parlàvem al principi i que és:

Una altra marca d'estil d'aquesta novel·lista (...) l'aparició de la narradora en algun punt del relat, sovint al principi o al final, per interpel·lar el lector, donar-se a conèixer, obrir la consciència de la ficció i mostrar-ne la cuina, l'arquitectura, l'obrador des d'on la novel·lista construeix la història: "(...) m'agrada que el lector a vegades pugui adonar-se que el que està llegint és una construcció" (Salvatella, 2011: 13).

La segona part es titula *Tardor*, i es desenvolupa cinc mesos i mig després dels fets, quan els companys de M li reten un homenatge en tornar de les vacances d'estiu; per últim, en l'apartat final l'escriptora dóna veu a diversos experts que parlen sobre com haurien ajudat, des de les seves entitats i associacions, a M i a la seva família en cas de tractar-se d'un fet real. És en aquest epíleg, on l'escriptora dedica el llibre: "... a tots els que encara callen. Perquè s'ha escrit pensant en ells" (p. 93).

El silenci, tan present al llarg del text, és el que més sotmet les víctimes. I, alhora, el que més encoratja els maltractadors. La decisió de no comunicar els fets, de no compartir el patiment, de no denunciar la violència, provoca que M, la seva mare i la seva germana esdevinguin més indefensos encara, més presoners de la situació que viuen. Bosch ens mostra també que aquest silenci és fa extens a altres membres de la família, persones que mantenen el secretisme per no voler acceptar la realitat del que succeeix, per no desequilibrar la dinàmica -ja de per sí desequilibrada- de la casa. Com l'àvia del protagonista, que calla còmplice i que sempre defensa el seu fill. El seu fill maltractador. "Per què ho fas, àvia?", li demana M un dia. Però ella calla: "és una dona estranya (...) Una dona que sembla que no recordi les coses que ja han passat. Una dona sense memòria. Una dona covarda o egoista que a M molts cops li fa pensar en un robot antipàtic" (p. 70).

Una dona que no consola els seus néts quan aquests ho necessiten. Que menteix, que permet una realitat que podria ser ben diferent. Com podria ser diferent la relació que M tengués amb el seu pare. De fet, M es planteja demanar-li si està orgullós de que la seva pròpia família li tengui por, si no s'estimaria més que l'estimessin. Què l'aparença que fa no fos sols una façana sinó quelcom real. Perquè en realitat, ningú s'imaginava que pogués ser un maltractador. La imatge que projecta el pare fora de casa és la d'una persona equilibrada, incapaç de maltractar la família, incapaç d'assassinar la dona i els fills. Ningú entén el que ha passat. Tampoc els personatges principals de la història: "Abans no eres així" li diu la mare de M un dia, quan el pare sembla penedir-se de la seva agressivitat: "Potser és culpa de la feina. O la casa, els nens... No ho sé. Totes aquestes obligacions em posen molt nerviós. Tinc por de fer-ho malament, de no saber fer-me'n càrrec" (p. 43).

I per canalitzar aquesta por, el pare utilitza la seva dona i els seus fills com si fossin ninots, com si fossin els protagonistes d'una broma macabra; com la germana petita utilitza les seves nines per representar, de forma simbòlica, el que viu a casa i exterioritzar tant de patiment silenciats.

M imagina un futur amb la germana i la mare, sols, sense el pare, lluny de la seva violència. El jove es planteja que seria capaç de renunciar al que més li agrada si amb això pot salvar la mare i la germana de la situació insostenible en la que viuen. Lolita Bosch descriu al llarg de la novel·la, al llarg de les 18 hores prèvies a la mort de M, que una de les principals preocupacions de M és com manifestar-li al seu entrenador que ha decidit no competir i, per tant, truncar la seva carrera com a possible esportista professional. No sap com dir-li sense semblar desagraït, sense defraudar a algú que és un referent per a ell. Perquè M renunciarà al seu somni, per no allunyar-se de sa mare i sa germana, per protegir-les del seu pare. I Lolita Bosch ens farà veure que finalment, tanta preocupació no haurà servit per res, perquè serà el pare qui decidirà per ell. Mort M, ja no ha de renunciar al seu somni. El somni morirà amb ell.

Abans, però, M imagina un altre futur i és capaç i tot de verbalitzar-ho:

-Mare –li va dir–, anem’s-en.

-Qui? –va sormiure la mare, amb aquella ganyota grotesca.

-Nosaltres tres, mare –va dir–. Anem’s-en sols (p. 22).

Un futur en el que fins i tot fos possible tornar a ser un nen i poder reescriure la seva història de vida: “perquè encara que M ja sigui gran, a vegades voldria tornar a ser un nen perquè les coses poguessin passar d’una altra manera” (p. 47). I el preu que paga per imaginar-se un futur millor (per a ell, per sa mare, per la seva germana), és la mort:

-Finalment et quedaràs sol –diu al pare.

I el pare respon amb una pregunta:

-I això és el que vols, oi? (p. 78).

La novel·la va ser premiada amb l’11^è Premi de Literatura Protagonista Jove 2007 i també amb el Premi de la Crítica Sera d’Or Juvenil del mateix any. Crítics i lectors es van posar d’acord a l’hora de reconèixer el valor de l’obra, no sols per la temàtica que desenvolupa sinó per la manera com està contada. Lolita Bosch diu, quan agraeix a les famílies i dones que han compartit amb ella les seves pròpies històries, sobre les quals ha pogut fer la novel·la, que “sense les seves experiències ens costaria més entendre, i creure, que posar fi a la violència és possible” (p. 93).

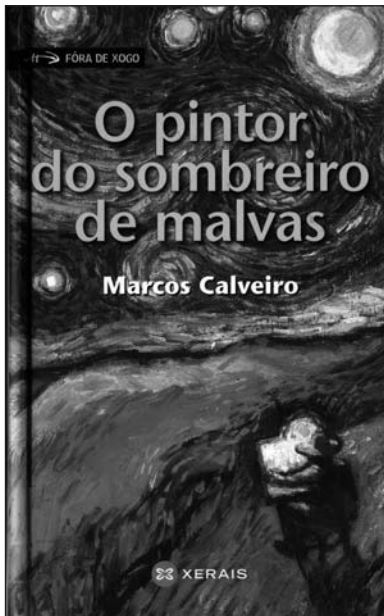


Bibliografia

Mañà, Teresa (2006), “Ressenya literària”, *Faristol*, nº 55, Barcelona: Consell Català del Llibre per a Infants i Joves.

Riveros, Carlos (2010), *Lolita Bosch, un experimento literario no terminado* (en línia), Connecticut: La Voz Hispana de Connecticut, maig (ref. març 2012). Disponible a Internet: http://www.uc3m.es/portal/page/portal/biblioteca/aprende_usar/como_citar_bibliografia. Traducció de Mar Rayó.

Salvatella, Pilar (2011), *Itineraris de Lectura. Lolita Bosch*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.



5.4. Luces e sombras en
Vincent (van Gogh):
*O pintor do sombreiro de
malvas*, de Marcos Calveiro¹⁶

Mar Fernández Vázquez
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Delinéanse as claves coas que Marcos Calveiro está a construír a súa poética antes de analizar *O pintor do sombreiro de malvas*, pola que mereceu o Premio Lazarillo 2009 e outros destacados premios e recoñecementos. Incídese nas innovacións que este escritor vilagarcían achegou á LIX galega e explícase a significación desta novela xuvenil dentro da súa produción literaria.

Palabras chave: intertextualidade, narrativa xuvenil, pintura, recreación literaria.

Abstract: The key factors with which Marcos Calveiro is creating his poetics are commented before analyzing *O pintor do sombreiro de malvas*, the work by which he received the Lazarillo award in

16. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, 2010.

2009, among other recognized acknowledgments and prizes. It is to be highlighted the contribution this writer from the Galician Town Vilagarcía de Arousa made to Galician children and young adults' literature in the form of numerous innovations, alongside the explanation of this juvenile production significance in his literary output.

Keywords: intertextuality, juvenile narrative, literary recreation, painting.

Marcos S. Calveiro: a construción dunha poética

O avogado e escritor Marcos S. Calveiro (Vilagarcía de Arousa, 1968) viviu a súa infancia en contacto co mundo de historias orais que lle procuraban as profesións dos seus avós: feirante, un, e taberneiro, o outro; e coas historias plasmadas nos libros que tiña seu pai e nos que había na biblioteca municipal. Gozaba coa lectura de obras canónicas de autores clásicos universais ilustradas, que espertaron a súa imaxinación cara a deseñar historias e mundos de fantasía mentres pensaba en cumprir os seus desexos de ser arqueólogo, debuxante de cómic, músico ou arquitecto; uns desexos que puido cumprir a través da súa escrita, facendo partícipes aos seus fillos, Lucas e Zoe, a quen dedica os seus libros e rele historias antes de durmiren.

Debutou na literatura galega no ano 2006 cunha obra xuvenil onde se aprecia o pouso das súas lecturas: *Sari, soñador de mares* (2006)¹⁷, unha novela de iniciación con trazos da novela de aventuras onde o vello Sinbad o Mariño lle conta ao mozo Sari historias da súa xuventude. Dialoga intertextualmente con recreacións como a fabulación para o público adulto *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), de Álvaro Cunqueiro, da que tira un fragmento para convertelo en cita inicial. No ano 2006 tamén deu a lume o seu único poemario, *Cartas*

17. Vigo: Tambre, col. Catavento.

*do terceiro día*¹⁸, para o público adulto, cincuenta e oito cartas escritas pola nai e irmás dunha rapaza xaponesa acabada de casar nas que a nai a aconsella mentres as irmás refiren que admiran o seu carácter e actitude fronte á vida.

Nesa narración inicial obsérvanse riqueza léxica, sintaxe traballada e gusto pola reiteración de frases, coas que Calveiro marca o ritmo e o fluír da narración; uns trazos que, unidos ao “emprego dunha prosa cativadora e cargada de plasticidade e dunha requintada lingua literaria, a construción dun imaxinario particular poboado de personaxes solemnes e o gusto polas historias engarzadas a partir dun marco narrativo” (Soto, 2008: 77), se repiten nas seguintes obras publicadas no ano 2007: a novela xuvenil *Rinocerontes e quimeras*¹⁹ e a súa única achega para os máis novos: *O carteiro de Bagdad*²⁰, XVIII Premio Ala Delta de Literatura Infantil, que por vez primeira vez recaía nunha obra escrita en lingua galega, e inserida na listaxe The White Ravens 2008.

En *Rinocerontes e quimeras* evoca a fantasía do circo, creando un clima de confusión e desacougo con cambios nas voces narrativas e saltos espazo-temporais cos que resalta sete nenos rexeitados no século XIX polas súas familias, por mor das súas eivas, e dos que Míster B se aproveita economicamente, exhibíndoos como “monstros de circo” (p. 10), aos que alcuma “fillos do sétimo día” (p. 91), ata que os abandona nun vagón pechado cando logra maiores ingresos con algo tamén atroz: unhas máquinas autómatas. Calveiro critica o abuso de confianza, a traizón do compañeirismo e a falta de respecto pola diferenza, presentes na súa primeira obra, e converte en simbólicos protagonistas uns secundarios para quen se atisba unha esperanza no final aberto xa que, pese a ter un futuro sen trazar, recuperan o seu nome, a súa identidade.

18. VIII Premio de Poesía Concello de Carral, O Burgo-Culleredo: Espiral Maior, col. Poesía.

19. Vigo: Tambre, col. Catavento.

20. Ilust. Miguel Ángel Díez, Vigo: Tambre, col. Ala Delta, nº 21, serie verde, a partir dos 10 anos.

O carteiro de Bagdad reflicte o mundo oriental, mais non a riqueza da tradición que Sinbad evocaba en *Sari, soñador de mares*, senón a dura realidade dunha cidade cun pasado relevante, agora destruído pola guerra. Presenta de novo a relación entre un adulto, transmisor de sabedoría, e un neno de once anos; e a reiteración case textual do primeiro parágrafo na maioría dos capítulos, que indica que por máis que pase o tempo, nada muda en Bagdad. A tensión dramática só se rompe cando o protagonista viaxa cun amigo seu, de quen se afastara por diferenzas ideolóxicas das súas familias, para entregar unha carta; momento no que se aprecia a maduración dos mozos, ao cumprir o desexo do pai do protagonista, e se albisca unha fenda de esperanza cara á ansiada paz ao saberse transmisores de vida a un adulto.

Ao ano seguinte, volveu ambientar a seguinte novela xuvenil, *O canto dos peixes*²¹, nunha cidade, nunha zona marxinal por mor dunha industrialización sen orde. O mar, pano de fondo en *Sari, soñador de mares*, pasa ao primeiro plano cando o ancián Ismael lle transmite a súa sabedoría ao neno Xacobe nunha nova variante da “dicotomía experiencia-inexperiencia”, que “recalca la dimensión del aprendizaje a través del fértil contacto entre dos seres humanos en circunstancias difíciles” (Soto, en prensa).

No ano 2008 tamén viu a luz a súa primeira novela para o público adulto, *Festina lente*²², coa que aposta por mergullarse na Historia para rescatar personaxes relevantes que traslada a un novo contexto onde ficcionaliza trazos das súas personalidades e aventuras, ao tempo que tende pontes entre as distintas artes a través de enfiar intertextualidades coa literatura, que permite “reviver a História por meio da ficção”, xa que ao ler pódese “(re)viver, construir memória, convertê-la em herança e em pilar de cidadania activa” (Gomes, 2009: 13).

21. Premio O Barco de Vapor 2008, Vigo: Xerme Edicións, col. O barco de vapor, nº 32, a partir de 12 anos.

22. Premio da Crítica Española 2008 na modalidade de narrativa, Premio Irmandade do Libro ao Mellor Libro Galego 2009 e Finalista no VII Premio de Novela Europea Casino de Santiago 2009, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa, nº 254, 2008.

Tamén en 2008 deume a lume o relato xuvenil “Se un home perde algo”, publicado xunto aos de Xerardo Quintiá, Lourdes Maceiras e María Canosa no volume institucional *Tres blues e un rap*²³, editado para conmemorar o Día Internacional do Libro Infantil. O título, tomado do comezo dunha cita de Touro Sentado coa que se pecha o relato, non reflicte a actitude violenta e agresiva do protagonista; un trazo que retomou ao deseñar o carácter do xeneral Pancho Villa en *Centauros do Norte* (2011).

Calveiro pechou a primeira década do século XXI virando a súa produción cara á recuperación de personaxes históricos “estableciendo una curiosa red de relaciones entre la realidad y sus posibilidades ficcionales, que a la vez incide en la delgada línea que separa ambos parámetros” (Soto, en prensa). Así no ano 2010 deu a lume obras onde homenaxea manifestacións artísticas do seu interese, caso da música e a pintura, na novela xuvenil *O pintor do sombreiro de malvas* (que comentarei despois) e na novela coral *Settecento*²⁴ para o público adulto, aínda que cabe considerala unha novela de fronteiras porque, como apunta Isabel Soto, “el autor presentó el original a varios premios de literatura juvenil y este público la asume gratamente como lectura”²⁵. A diferenza de *Festina lente*, as intertextualidades establécenas coa música barroca da Venecia do século XVIII xa que, durante a celebración do seu afamado Entroido, deambulan polas súas rúas e a piazza San Marco personaxes reais e literarios vinculados ao ancián compositor Antonio Vivaldi. Predomina un ritmo lento, axeitado ás descrições dos monumentos, que Calveiro rompe con saltos espazo-temporais, a vivacidade e riqueza léxica dos personaxes e a múltipla significación de Venecia, á que cualifica na reiterada frase que encabeza cada capítulo.

23. Ilust. Ramón Trigo, A Coruña: Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural/ Gálix (Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil), col. Lagarto pintado.

24. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Narrativa.

25. Como demostra o feito de que na VII edición do Premio Fray Martín Sarmiento o alumnado a elixira como finalista na categoría de estudantes de 3º e 4º da ESO e de Bacharelato.

No ano 2010 comezou ademais a publicar en lingua castelá, pero trátase das traducións realizadas por Enia Andrade das súas versións orixinais en galego da tetraloxía para a coidada colección “El samurái del rey”, dirixida ao lectorado a partir de dez anos²⁶, e ilustrada por Ramón Trigo. Ese ano viron a luz dúas entregas, *El camino de Levante*, que abre adiantando o final da historia, unha novidade na escrita de Calveiro pese a ter precisado que constrúe as tramas desde o final (Soto, en prensa) e *La calavera del indio*; ás que sumou en 2011 *La cofradía de los locos* e *La corte de los prodigios*. Mantén trazos de obras anteriores e arríscase mesturando novela de aventuras, de capa e espada o relato biográfico, e elixindo personaxes diferentes no contexto do século XVI español, onde viven anécdotas reais e ficcionalizadas, marcadas polos “giros argumentales, el ritmo intenso, los finales inesperados y en suspense, la confluencia de tramas y la dimensión iniciática de la historia” (Soto, en prensa).

A segunda década do século XXI iniciouna engrosando a súa produción xuvenil en lingua galega en 2011 coa novela histórica *Centauros do Norte* e cunha homenaxe á figura a quen se dedicou ese ano o Día das Letras Galegas, *Lois Pereiro, náufrago do paraíso: biografía e antoloxía*. *Centauros do Norte*²⁷ é unha nova mostra da interrelación entre modalidades artísticas, que nesta novela establece co cinema desde o título, onde xoga co apelativo aplicado a Pancho Villa, coa novela homónima de Alan Le May e co famoso western de John Ford inspirado nela. Aborda o significado da “fronteira”, no marco da revolución mexicana e desde a unión e o respecto, explicitados na cita inicial de Gringo Viejo: “a fronteira das nosas diferenzas cos demais, dos nosos combates con nós mesmos” (p. 7), en reflexións como “a música é coma o vento, non sabe de fronteiras” (p. 91), e en actuacións reprobábeis dos personaxes ante as que o lectorado re-

26. Segundo se indica na páxina en liña da editorial Edelvives porque as obras non presentan ningunha indicación sobre a franxa etaria á que se dirixe a colección.

27. VIII Premio Raíña Lupa de Literatura Infantil e Xuvenil 2010 e Mención especial do xurado dos Premios da Edición 2011 da Asociación Galega de Editores, A Coruña: Rodeira, col. Periscopio.

flexiona sobre “a crueldade, a violencia ou o prezo da liberdade” e se cuestiona se “o ben común xustifica actos atroces” (Soto, 2011: 42).

Calveiro mostra a paixón do poeta monfortino pola sétima arte en *Lois Pereiro, náufrago do paraíso: biografía e antoloxía*²⁸, onde ás veces pesa excesivamente a “empatía entre o autor e o autobiografado” (León Vilorio, 2011: 46). Achégase á súa infancia, mocidade e vida adulta marcada pola enfermidade pero é mágoa que dedique unha escena ao envelenamento polo aceite de colza e só cite a sida na cronoloxía, xa que lles proporcionaría aos mediadores poder abordala desde un caso real para que o lectorado xuvenil coñecese as causas que a orixinan.

O pintor do sombreiro de malvas

Calveiro viu publicada esta novela no ano 2010 tras merecer polo orixinal inédito “Setenta e nove días” o Premio Lazarillo 2009²⁹ na modalidade de Creación literaria que ese ano recoñecía obras xuvenís, o primeiro doutros premios e recoñecementos³⁰.

28. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de Xogo.

29. Este galardón é o mais antigo dos concedidos a obras da LIX española. Comezou a convocarse en 1958 polo extinto Instituto Nacional do Libro Español (INLE) e desde 1986 pola Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI), co patrocinio do Ministerio de Educación e Cultura. As bases deste premio sufriron varias modificacións: en 1975 reduciu as súas tres modalidades iniciais a dúas, Ilustración e Creación literaria, modalidade esta última que desde 1997 vai alternando anualmente entre as categorías de infantil (obras destinadas a un lectorado menor de 12 anos) e xuvenil (obras destinadas a un lectorado maior de 12 anos); abriuse a todas as linguas cooficiais do Estado español; e variou a súa dotación económica.

30. Premio ao Mellor libro xuvenil 2010 da web “Fervenzas Literarias”; Premio da Asociación de Escritores e Escritoras en lingua galega (AELG) 2011, na modalidade de literatura infanto-xuvenil; Finalista dos Premios da Crítica de Galicia 2011; e The White Ravens 2011. Ademais, Ramón Trigo mereceu o XVII Premio CCEI de Ilustración “Isabel Niño” 2011 polo seu labor artístico para a edición en castelán desta novela.

Nesta “nueva reformulación de una historia de aprendizaje” (Soto, en prensa), cuxo título se toma do sombreiro “enfeitado con malvas” (p. 16) de Vincent, ficcionaliza os derradeiros meses da vida deste pintor, a quen acompaña o mozo narrador de dezaseis anos, que está desorientado na vida e acada á súa beira coñecementos vitais e artísticos para madurar sen o apoio de súa nai, quen o tivo de solteira (pp. 77-78; p. 140), e da tía Jojo que o acolleu na súa casa de Auvers. Personaxes como o doutor Gachet e a súa filla Marguerite; Gustave Ravoux e a súa filla Adeline, primeiro amor do mozo; Theo e o pintor Anton teñen relevancia no decorrer da trama principal; unha trama onde prima o valor dos detalles, como se adianta na cita inicial de Vincent: “Non esquezamos que as pequenas emocións son os grandes capitais das nosas vidas” (p. 9).

Auvers-sur-Oise, verán de 1890

A historia localízase nesta turística poboación francesa, cuxa paisaxe serviu de inspiración a pintores como Cézanne, Corot, Armand Guillaumin e Pissarro. A esta vila chegou o mozo narrador testemuña oito meses atrás, cando súa nai o enviou coa tía “mentres procuraba un traballo mellor que nos permitise vivir xuntos e sen estreiteces” (p. 13). Pasaron as estacións sen que a nai fora buscalo e distraeuse relendo “o mangado de libros que trouxera de París” (p. 14), porque non facía boas migas cos mozos da vila, “un feixe de brutamontes con poucas luces” (p. 14), ou ben paseando por Auvers e a súa campiña sen un camiño trazado, aínda que prefería o apeadeiro de Chaponval e a estación do tren.

Nunha visita á estación ferroviaria, soñando ver baixar a súa nai dalgún tren, viu a Vincent e seguiu ata que lle pediu que lle procurase as casopas e a vexetación que o obsesionaban. Xorde así unha amizade mentres Vincent retrata os habitantes de Auvers e pinta a súa paisaxe, movido por unha concepción artística da que fai partí-

cipe ao seu aprendiz cando afirma “A beleza reside na verdade, na vida tal e como se nos presenta. [...] Alguén dixo que a arte é o home engadido a natureza” (p. 21), ou cando resalta a importancia de elaborar mentalmente o labor a realizar:

Non preciso o cabalete. Pecho os ollos, vexo o lenzo en branco e pódome a pintar. En moitos momentos da miña vida non tiña nin para pinturas, así que pintaba na miña cabeza. Primeiro, escollía as cores, mesturábaas devagar e logo, pincelada a pincelada, a composición xurdía perante min. Ás veces podía botar horas compoñendo unha imaxe e... (p. 28).

Vincent (van Gogh)

Calveiro, sen deixarse levar polo recoñecemento e as marcas de cotización económica que bateron algúns cadros de Vincent Willem van Gogh (Zundert-Países Baixos, 1853-Auvers-sur-Oise-Francia, 1890), convérteo en protagonista e eixe dunha novela na que pesa máis o home que o artista. Se ben afonda na interrelación entre dúas modalidades artísticas, a literatura e a pintura, faino desde unha profunda indagación na face máis descoñecida da vida deste xenial postimpresionista, achegando claves para entender a dura decisión que tomou ao non poder aturar máis a penuria económica na que vivía por non ser recoñecida a súa valía: pegarse un tiro que lle provocou a morte.

Vincent é o nome de quen naceu para encher o baleiro deixado nos seus pais a morte do fillo Vincent un ano antes (pp. 64-65); un home que dubida, sofre e loita en silencio contra a súa inseguridade; e o célebre pintor que acostumaba asinar así os seus cadros. Sutilmente, como n’*O carteiro de Badgad* e en *Rinocerontes e quimeras* e na serie para a colección “El samurái del rey”, o escritor vilagarcían rescata anécdotas e datos que a historia relegara a un segundo plano para enfocar desde aí a narración. Céntrase na etapa de serenidade de espírito e de gran creatividade que gozou nesa vila, onde chegou a pintar medio millar de cadros, setenta e nove deles nos derradeiros

sesenta e nove días da súa vida³¹, grazas ao apoio do doutor Paul Gachet, un amigo de Theo, especialista en trastornos nerviosos e gravador e pintor afeccionado que tiña alí casa desde 1872. Fala dos pais de Van Gogh (pp. 61-62) mais non explica a intensa relación co seu protector irmán Theo senón que a reflicte cando o visita coa súa familia (pp. 67-68) e o acompaña no leito de morte (165-168). Da loita interna de Vincent salienta unha dura confesión sobre o seu sentimento de falta de liberdade e de negación do seu destino que lle fai ao aprendiz. Este non chega a comprendela, pero o mestre Vincent, de xeito consciente ou inconsciente, tenta mostrarse franco con el e preparalo ante un ataque de ira seu: “Son tan prisionero coma o paxaro que malvive engaiolado. Ninguén percibe o que ferve no seu interior; [...] O paxaro olla cara o ceo e pensa que non lle falta de nada, agás a liberdade para ser un paxaro coma os demais...” (p. 149).

A través destes datos o lectorado xuvenil, a quen vai dirixida a obra en primeira instancia, pode formarse unha idea precisa da depresión na que caeu de novo o pintor neerlandés, a que explica o seu triste final; e do estilo, intensidade das súas cores e valía da súa arte pictórica, aínda que non recoñeza que a cuberta da obra e as ilustracións interiores de Ramón Trigo (Vigo, 1965) homenaxean algúns dos seus cadros máis famosos, pintados nesa etapa final da súa vida.

Pluralidade temática

Calveiro opta por narracións marcadas pola pluridade no léxico, no argumento, na estrutura, no deseño dos personaxes e na temá-

31. Un dato que Calveiro tivo moi en conta, de aí que titulara “Setenta e nove días” o texto que presentou ao Premio Lazarillo 2009, e que tras a súa morte o mozo resalte que ese tempo foi “unha fuxidía eternidade” (p. 170). Ademais o mozo presume ante o pintor Anton, acabado de chegar a Auvers, que Vincent “é moi activo. Debe de levar polo menos trinta lenzos dende que chegou hai unhas semanas” (p. 88).

tica, como xa apuntei. Nesta novela aborda distintos temas cos que consegue engarzar a relación entre os diferentes personaxes e achegar verosimilitude a unha biografía que converte en materia literaria. A maioría dos temas acenan directamente cara ao personaxe protagonista Vincent, por exemplo os referidos ao seu labor pictórico, a súa morte e a amizade que establece co mozo narrador; pero o personaxe adolescente, polo forte binomio que forma co pintor, acadada un protagonismo destacado, que narrativamente Calveiro resolve dándolle entidade fronte a Vincent: expón as causas que o levaron a vivir a Auvers, a nula relación coa tía Jojo, a diferente formación intelectual que os mozos da vila, o seu gusto pola soidade, o temor a que sexa certo o que insinúan o xendarme da vila e o padre Teissier sobre a súa nai, o seu primeiro amor Adeline, o medo e dor ante a morte dalguén próximo, e a incerteza ante o futuro.

É tal a importancia da relación mozo-adulto que cando o narrador madurece “deixa atrás Auvers e todo o que o rodea no momento en que falta o seu ‘mestre” (Neira Rodríguez, 2011: 113) a finais de xullo de 1890, xa que o pintor lle amosara os trazos máis amables da súa personalidade: “xenerosidade, sabedoría, facundia” e só, cando a depresión o minguou, os da súa face máis escura: “angustia existencial, irritabilidade” (Neira Rodríguez, 2010: 49).

A modo de conclusión

Nesta novela obsérvase a documentada investigación previa de Marcos Calveiro sobre aspectos menos descoñecidos deste xenial pintor a quen a depresión lle provocaba que se mostrase ansioso, irascíbel e agresivo mesmo co seu irmán e o doutor Gachet que coidaban del, o que derivou na perda de amigos como Gauguin tras unha disputa na que Van Gogh perdeu parte do lóbulo da orella esquerda. Calveiro obvia esta anécdota por ser bastante coñecida e para que o lectorado realice unha lectura activa, pero alude á causa da liorta e ao autorretrato posterior (pp. 34-35); e ademais pon na

voz de Vincent a explicación ao mozo de feitos dos que só existen conxecturas, caso do motivo polo que se trasladou a Auvers-sur-Oise (p. 37).

A maior parte da produción de Marcos Calveiro está escrita en lingua galega, para un lectorado xuvenil en proceso de madurez e conta cun protagonismo masculino. Pese a comezar a súa escrita literaria hai seis anos, cabe afirmar que é un narrador de referencia da LIX galega, grazas aos trazos nos que alicerza a súa poética, entre os que resalta “la plasticidad de su prosa y el deseo de crear otro modelo de literatura juvenil” (Soto, en prensa), pensada para un lectorado que sente a necesidade de “adoptar unha actitude activa e ter que enfiar todas as informacións para tecer o pano argumental” (Agrelo Costas, 2009: 88), xa que Calveiro gusta de retornar ao pasado histórico na procura de personaxes e feitos, na súa maioría reais, que converte en materia literaria, aínda que nalgúns casos “non se cingue con pulcritude á realidade histórica” (Agrelo Costas, 2009: 88). A riqueza léxica e a expresiva da súa prosa corre parella á “construcción de personajes atractivos y en absoluto planos, la variedad y alternancia de espacios, tiempos y perspectivas, los finales sorprendentes y la intertextualidad” (Soto, en prensa), co que logra que as narracións manteñan a verosimilitude da realidade e o lectorado xuvenil conecte coa trama e coñeza indirectamente, segundo avanza na lectura, datos históricos, culturais e artísticos que axudan na súa propia etapa de formación persoal e intelectual.



Bibliografía

- Agrelo**, Eulalia (2009), “Rinocerontes e quimeras, de Marcos Calveiro”, en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, nº 17, Porto: Porto Editora, “Recensões e notas críticas”, abril, pp. 87-88.
- Gomes**, José António (2009), “Leitura e memória”, en José António **Gomes**, Ana Margarida **Ramos**, Sara **Reis da Silva**, Blanca-Ana **Roig Rechou** e Marta **Neira Rodríguez** (coords.), *A Memória nos Livros: História e histórias*, Porto: Deriva Editores, pp. 13-21.
- León Vilorio**, Esther de (2011), “Lois Pereiro por Calveiro: de escritor a protagonista”, en *El Correo Gallego*, “Tendencias”, “ELOS de lectura”, 17 maio, p. 49.
- Neira Rodríguez**, Marta (2010), “Unha homenaxe á pintura”, en *El Correo Gallego*, “Tendencias”, “ELOS de lectura”, 22 xuño, p. 49.
— (2011), “O pintor do sombreiro de malvas, de Marcos Calveiro”, en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, nºs 21-22, Porto: Porto Editora, “Recensões e notas críticas”, novembro, pp. 112-113.
- Roig Rechou**, Blanca-Ana (coord.) (1996-2011), *Informes de Literatura*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia.
- Soto**, Isabel (2008), “O carteiro de Bagdad, de Marcos Calveiro”, en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*,

- nº 16, Porto: Porto Editora, “Recensões e notas críticas”, outubro, pp. 77-78.
- (2011), “O corneta de Pancho Villa”, en *El Correo Gallego*, “Tendencias”, “ELOS de lectura”, 4 outubro, p. 42.
- (en prensa), “El samurái del rey, de Marcos Calveiro: aventura e historia para el público adolescente”, en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*, nºs 23-24, Porto: Porto Editora.



**5.5. *Ok, señor Foster*,
de Eliacer Cansino.³²
Cuando la cámara captura la
indeterminación de la existencia**

Nieves Martín Rogero
(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen: El despertar de Perico a la vida se produce en un ambiente rural de la posguerra española, el pueblo costero de Umbría. Su atracción por lo diferente le hace entablar amistad con un fotógrafo inglés, el señor Foster, quien le enseña otra manera de ver la realidad. Pero todo se complica cuando, tras perder el billete para pagar la licencia del barco de su padre, se ve envuelto en una trama de falsificadores de dinero. Entonces ha de enfrentarse al arrepentimiento y la culpa, y discernir sobre la moralidad de otros habitantes enfrentados en el pueblo. El sargento Efrén odia a Ismael, un curtidor de pieles represaliado por el franquismo, y el contacto de Perico con ambos le ayudará a apreciar la solidaridad al mismo tiempo que la ambigüedad de la condición humana.

32. Zaragoza: Edelvives, col. Alandar, 2009.

Palabras clave: aventuras, novela de crecimiento, posguerra española.

Abstract: Perico's awakening to life takes place in a postwar rural atmosphere, a coastal town called Umbría. His attraction to the different makes him become friend with an English photographer, Mr Foster, who teaches him another way of seeing reality. But everything gets complicated when, after losing the ticket to pay his father's boat, he gets involved in a money falsifiers plot. Then he has to face repentance and shame whilst discerning the morality of other confronted inhabitants from the town. Sergeant Efrén hates Ismael, a tanner against whom reprisals were taken during Franquism, and Perico's contact between both will help him appreciate solidarity at the same time than the ambiguity of human condition.

Keywords: adventures, bildungsroman, Spanish postwar.

El posicionamiento de Eliacer Cansino ante el hecho de la comunicación literaria general, y el de los libros para jóvenes en particular, resulta cuanto menos interesante en el panorama actual, regido por la preponderancia de una determinada temática acorde a los gustos y las modas de una determinada cultura juvenil. Esta circunstancia es lo que ha llevado a seleccionar una obra del autor como botón de muestra de una literatura de calidad que apuesta por un lector determinado por la edad, pero, al mismo tiempo, queda abierta a ser degustada por paladares más experimentados.

Eliacer Cansino ha sido galardonado con distintos premios que avalan su presencia dentro del canon en desarrollo de la literatura infantil y juvenil en castellano, el Infanta Elena (1992), el Lazarillo (1997) y el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (2010), entre otros. Las temáticas y géneros abordados por el autor demuestran su resistencia al encasillamiento, puesto que cultiva desde la nove-

la histórica hasta las tramas más coetáneas insertas en la sociedad intercultural de nuestros días, y también presenta incursiones en el cuento y la poesía. A Elicacer Cansino le interesa descubrir esas *grietas* que presenta la realidad, no sujetas a un momento histórico concreto, y permiten abrir la mirada al mundo desde una posición reflexiva. El destinatario adolescente se perfila entonces como lector ideal, a través del proceso de crecimiento que le lleva a construir su propio sistema de valores.

La novela *Ok, señor Foster* (Premio Alandar 2009) responde a dicha concepción literaria. La primera instancia comunicativa a la que accede el lector, el paratexto de la cubierta del libro, suscita la curiosidad, puesto el título no garantiza las predicciones sobre la historia que se va a leer, y contrasta con la fotografía en blanco y negro que remite a una época pasada. El situar la acción en un entorno rural de la posguerra española hace pensar en un cronotopo afín a otras novelas históricas en las que la historia entra *de puntillas* para mostrar su incidencia en los pequeños hechos cotidianos y cómo estos van modelando el mundo interior de los personajes. Si cabe hablar de algún tipo de preeminencia en la composición del relato, en este caso se podría decir que el eje estructural son las acciones, frente a otros aspectos, como los personajes, el tiempo o el espacio. El ritmo narrativo viene dado por la linealidad de los acontecimientos, que en el texto aparecen delimitados gracias a los títulos de los capítulos. Estos funcionan a modo de microunidades narrativas, orientando al lector a una lectura propia del género de aventuras; “Un objeto varado en la playa”, “Pincha un coche”, “¡Misión cumplida”, “Todo se complica”, “El salvoconducto”, “Un encuentro inesperado” o “El sargento ataca” son algunos ejemplos que muestran el dinamismo de la novela. Si bien, como en toda modalidad de aventura que se precie, también se incide en el proceso de crecimiento del héroe, un muchacho huérfano de madre que ha de enfrentarse a un padre casi siempre ausente. Las pruebas que ha de superar le ayudarán a mirar por esa grieta de la realidad a la que aludía el autor para encontrarse con un mundo ambivalente en el que cabe lo inesperado.

Otro de los aspectos que apoya la inclusión de la novela en el género del *bindunsgroman* es la presencia de la intertextualidad. En la narrativa juvenil es frecuente que los autores, conscientes de la función formadora que cumple la lectura, aludan en sus obras a otros libros que, según su criterio, pueden servir de modelo y canalizar las situaciones conflictivas que viven los personajes, casi siempre perdidos en la búsqueda de una identidad propia. En *Ok, señor Foster*, la enciclopedia o el intertexto de los lectores se activa y amplía a partir de referencias literarias variadas.

En el capítulo titulado “Saint Brendan” Perico conoce la casa de su reciente amigo, el señor Foster, y descubre con asombro la placa en la que figura un navío sobre una ballena. El inglés explica al muchacho que el que aparece con un báculo en la mano es Saint Brendan (en castellano san Brandán o san Borondón), un monje irlandés cuyas peripecias fueron difundidas a partir de un manuscrito medieval perteneciente al género de los libros de viaje. El carácter maravilloso de dicho periplo, conocido por el episodio del descubrimiento de una isla movediza que luego resulta ser una ballena, sirve en la novela para resaltar la condición imprevisible de la vida.

Por otro lado, uno de los intertextos con más peso en el crecimiento de Perico es *Miguel Ostrogoff: El correo del zar* —la célebre novela de Jules Verne—; cuando el chico acepta la misión de llevar el correo al señor Foster, este le regala el libro, y ello le hace sentirse importante. Las tribulaciones del personaje se le ofrecen como modelo para afrontar el peligro y la gravedad de las situaciones y, además, le hacen acercarse a su amiga Bellita. El ingrediente de amor adolescente está apenas esbozado en la narración, pero constituye otro de los hitos de la maduración del protagonista. Además, el libro de Verne ayuda al autor implícito a mostrar la posición de los jóvenes ante la lectura de una forma no forzada. Bellita es la encargada de traducir el libro, puesto que Foster le ha regalado un ejemplar a Perico escrito en inglés, y lo primero que destaca es la carencia de dibujos, recordándonos el comienzo de la Alicia de Lewis Carroll. Perico en cambio insiste en su lectura, él es un muchacho que apenas va a la escuela,

pero considera el libro un tesoro porque se lo ha dado su amigo; por eso insta a la niña para que se fije en las ilustraciones. En una de ellas aparece Strogoff tomando la mano a una joven, y este hecho hace que los dos quieran conocer su historia al tiempo que descubren sus propios sentimientos.

El mundo de la cultura y de los libros queda valorado a partir del aprecio que manifiestan algunos de los personajes adultos. Ismael, al igual que Foster, actúa como iniciador con respecto al protagonista; en su casa se encuentran escondidos muchos libros, no hay que olvidar el ambiente de censura en la posguerra, y uno de ellos es *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti. Otro de los poetas que se perfilan del gusto de Ismael es Juan Ramón Jiménez, y también parece que del autor, pues se aprecia un homenaje explícito en el último capítulo, cuando el narrador describe el cuerpo de la ballena varada en Umbría: “Todo azabache y espejo, como unos ojos de Moguer”.

Si en todo relato la instancia del narrador resulta esencial para construir el sentido, al ser el responsable del montaje de cada una de sus unidades sintácticas, en el caso que nos ocupa la posición heterodiegética permite gran libertad a la hora de mediar ante el lector con respecto al espacio y el tiempo representados. El discurso que abre la novela es una descripción sobre la playa de Umbría, pero pronto se da paso a los acontecimientos cuando aparece Perico en escena y encuentra, como si de un tesoro se tratara, un objeto enmohecido. Se trata de un comienzo atrayente en el que ya se adivina el protagonismo del muchacho en la trama y su atracción por lo foráneo, representado por la figura Foster, un singular vecino de la localidad que recibe cartas de Japón y la India.

La omniscencia narrativa permite trazar frescos fidedignos sobre el pueblo de pescadores en el que se desarrolla la historia; así se hace partícipe al lector de sus orígenes y el reclamo que supuso para los ingleses la creación de la Riotinto Company. Al mismo tiempo que posibilita la introducción de referencias a la guerra civil a medida que se incide en el desarrollo de los personajes y las relaciones que mantienen entre sí; un ejemplo, al principio, sería la animadver-

sión manifiesta del sargento Efrén hacia Ismael porque piensa que le oculta algo.

La perspectiva de un narrador externo faculta al autor para explayarse en una prosa poética y un lenguaje rico en matices, lo cual resulta un aliciente en la novela. La relevancia que se da a las palabras, a partir de diferentes situaciones, como el uso de términos extranjeros –*ok, podaroshna (salvoconducto en ruso)*– o la búsqueda en el diccionario de vocablos desconocidos –*infundios, cuitas, aflicciones*– afirma otro de los descubrimientos de Perico. A la vez que ayuda a caracterizar a Ismael, un hombre que debido a la represión se ve obligado a cambiar de identidad, lo que supone abandonar su máquina de escribir. Su descripción de un sueño a Foster expresa de manera simbólica su sed de palabras impresas.

El narrador maneja de forma hábil los resortes de la trama y abandona la linealidad, en el momento preciso, para introducir hechos del pasado esenciales para completar el perfil de los personajes. De este modo desvela la historia de Ismael y su amistad con Foster; obligado a esconderse tras la guerra por su colaboración en el bando republicano, el primero llega a Umbría aconsejado por el inglés, y tiempo después, cuando el segundo vuelve a España en 1950, su reencuentro les hace compartir libros y confidencias hasta llegar al presente de Perico. Los prolegómenos de su relación en 1939, cuando los dos trabajaban en el mismo periódico, son en cambio puestos en boca de Foster.

Junto a la voz del narrador se entrecruzan otras voces, propio del plurilingüismo de la novela mencionado por Bajtin, y esta confluencia de perspectivas amplía la mirada del lector. Una de ellas es la del protagonista, quien duda ante las situaciones que se le presentan y también ante el comportamiento de los personajes adultos. El foco de casi toda la narración es Perico, de forma que los hechos se contemplan desde su especial visión de la vida, una visión condicionada por la edad. En varias páginas se asiste a un debate interno sobre el remordimiento, la culpa, la mentira y el despertar de la conciencia, que debe juzgar entre el bien y el mal. La representación de este

despertar se hace palpable a través de diferentes instancias –diálogos, discurso directo e indirecto mediado por el narrador–, y sobre todo destaca la inclusión de preguntas que enlazan con el estilo indirecto libre, rompiendo la perspectiva unidireccional del narrador:

¿Quizá la conciencia es la voz de Dios?, ¿Por qué desconfiaban el señor Foster e Ismael de él? ¿Por qué algunos se escabullían cuando aparecía el sargento, como si corrieran peligro?

no sería acaso también mentira lo que se decía del sargento Efrén, que era cruel e implacable? ¿O era, como le había dicho Foster, que las cosas podían ser verdaderas y falsas a la vez?

La novela promueve el dialogismo y el cruce de perspectivas sociales e ideológicas, de manera que no solamente prime el discurso inamovible del narrador, discurso que en ocasiones y debido al carácter formativo que se supone a la narrativa juvenil, resulta aleccionador en exceso.

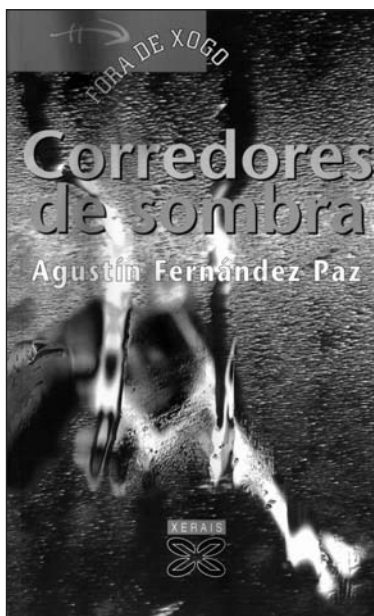
Se trata de una novela que, aunque no se articule en torno a los personajes, sí presenta unos caracteres modelados que sufren una evolución. El mejor ejemplo lo tenemos en el proceso de maduración del protagonista, propio del género del *bildungsgroman*. Perico al final de la peripecia todavía no ve clara la distinción maniquea entre malos y buenos, porque, a excepción de los falsificadores de billetes que consiguen atrapar al fin a la aventura, otros personajes resultan más ambiguos. Ismael le había ocultado que sabía leer y escribir, convirtiéndose en un mentiroso, y por otro lado Foster lleva una actividad un tanto misteriosa en la isla y escribe en un periódico inglés con seudónimo. El muchacho se pregunta por su verdadera identidad casi al término de la novela: “¿Era fotógrafo? ¿Periodista? ¿Viajero? ¿O acaso un agente inglés infiltrado en Umbría, como una vez oyó decir al sargento?” En la narrativa moderna el crecimiento del héroe no supone una integración en una sociedad racional y ordenada; de hecho al joven se le siguen planteando interrogantes cuando llega el desenlace, y la relación con su padre no llega a ser la esperada.

Frente a Perico otros de los personajes modelados son Ismael y Foster. Ambos resultan algo estafalarios y extraños en el ambiente de pobreza cultural de Umbría; el sombrero de cuero singulariza al talabartero, mientras que la indumentaria blanca unida al sombrero da un aire majestuoso al inglés, y eso incomoda a los habitantes del pueblo. Lo importante es que muestran todos sus lados al muchacho sin intentar falsear la realidad. Ismael es el personaje que representa la represión franquista y el exilio interior, situación a la que se vieron abocadas las personas contrarias al régimen que no optaron por salir de España. Frente a él, Foster –no hay que olvidar su peso en el título de la novela– presenta la percepción externa de un mismo momento histórico, a la vez que enseña al muchacho a ver la vida desde otro ángulo. Su faceta de fotógrafo, y este es uno de los puntos más originales de la narración, le hacen incidir en el azar y la fugacidad como partes esenciales de la existencia, en la mirada que capta momentos irrepetibles que perviven para siempre en la memoria.

El contrapunto de estos dos personajes está representado por el sargento Efrén, representante de una benemérita intolerante acorde con la época. A través del enfoque del narrador se perciben unas marcas ideológicas concretas, ya que se le presenta como una figura chusca y en ocasiones grotesca. Su particular lenguaje y su petulancia proporcionan algunos de los momentos humorísticos que ayudan a crear distancia con respecto a su comportamiento autoritario y represor. Y ello hace verosímil su peculiar evolución, pues al final llega a identificarse, aunque solo sea por un momento, con Ismael, el hombre al que tanto ha odiado y termina salvándolo tras el estallido del barco de los falsificadores. Su decisión de aparecer en la foto que intenta inmortalizar a la ballena varada en la playa apoya, sin duda, una actitud de desconcierto.

El final del libro resulta redondo, porque las piezas empiezan a encajar de forma relativa, como en la vida, construida a través de la memoria que fija los instantes. El objeto que Perico había encontrado al principio en la playa resulta ser una campana de un hotel de Nueva York, abriendo la posibilidad de inventar una nueva historia.

Y la fotografía que fija a los personajes principales de la historia, Perico, Bellita, Ismael, el sargento Efrén y el propio Foster, queda para la posteridad de los anales de Umbría, mostrando la imprevisibilidad de la condición humana.



**5.6. Un berro silencioso
contra a barbarie:
*Corredores de sombra*³³, de
Agustín Fernández Paz**

Eulalia Agrelo Costas³⁴
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Despois de referirse á produción literaria xuvenil de Agustín Fernández Paz, coméntase a súa novela *Corredores de sombra*, coa que pecha a “triloxía da memoria” centrada nas dramáticas consecuencias da guerra civil e na recuperación da memoria das súas vítimas. A este propósito contribúe Clara Soutelo coa súa narración, por medio da cal revela o misterio que rodea a aparición dun enigmático esqueleto, á vez que descobre o verdadeiro pasado da súa familia, vive con intensidade o seu primeiro amor e abandona a etapa da infancia.

33. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de xogo, 2006.

34. Este comentario forma parte do proxecto de investigación “A Guerra Civil Española na narrativa infantil e xuvenil”, financiado pola Xunta de Galicia (PGI-DIT-INCITE09 214 089 PR).

Palabras chave: guerra civil e posguerra, maduración persoal, memoria histórica.

Abstract: After commenting Agustín Fernández Paz's juvenile literary production, it is treated his novel *Corredores de sombras*, with which he closes the "memory trilogy", focused on the dramatic consequences of the Spanish Civil War and on the recuperation of its victims' memories. Clara Soutelo contributes to this aim with her narration, through which she reveals the mystery of an enigmatic skeleton appearance whilst she discovers the real past of her family, lives with intensity her first love and abandons childhood.

Keywords: civil war and postwar, historical memory, personal maturity.

Nunha selección para a educación literaria que teña como denominador común a narrativa xuvenil é de obriga incluír algunha das ficcións de Agustín Fernández Paz³⁵ (Vilalba, Lugo, 1947), quen sempre estivo convencido da necesidade dunha literatura xuvenil de calidade para fortalecer unha das etapas nas que ten lugar a ruptura do hábito lector. De aí que procurase dignificar este subsistema literario engrosando os catálogos das coleccións de fronteira con textos reclamados, en ocasións, polos editores para as coleccións de

35. É Perito Industrial Mecánico, Mestre de Ensino Primario, Licenciado en Ciencias da Educación e Diplomado en Lingua Galega. Participou en diferentes agrupacións vinculadas coa renovación pedagóxica e despregou un amplo labor no eido do ensino, do que se retirou no ano 2007, a través da súa participación en periódicos, revistas e proxectos e da elaboración de materiais e publicacións varias. Neles abordou cuestións relativas á didáctica da lingua, normalización lingüística, literatura infantil e xuvenil, cómics, promoción da lectura... Dende a súa participación no Concurso de Contos o Facho no ano 1976, o seu torrente creativo foi imparábel até alcanzar un avultado número de narracións recollidas en cincuenta volumes individuais e trinta e catro colectivos. Para obter máis información sobre a súa biobibliografía, recomendamos consultar os seguintes enderezos: www.agustinfernandezpaz.com e www.cervantesvirtual.com/portales/fernandez_paz.

adultos³⁶, así como introducindo correntes temáticas e formais até o momento non practicadas na literatura galega xuvenil e mesmo anovando outras xa existentes.

A partir da publicación d’*As flores radiactivas* (Premio Merlín 1989, Xerais, 1990) e as preto de vinte narracións xuvenís que lle sucederon, Fernández Paz foi quen de articular unha estética moi persoal, que se define pola presenza reiterada nas súas diéxeses do que deu en chamar “marcas da casa”. Entre elas, cómpre citar o protagonismo feminino, o diálogo coa tradición, o compromiso coa cultura galega, a vertente ideolóxica, os xogos intertextuais, o misterio, o amor, un rexistro deliberadamente sinxelo, a innovación paratextual... En fin, unha serie de constantes que se axustan aos fundamentos estéticos e de pensamento de Fernández Paz e que lle dan consistencia a unha produción narrativa xuvenil coherente e con múltiples interrelacións, o que nos autoriza a afirmar que constitúe un claro exemplo do que a teoría literaria etiquetou como *artefacto*.

A singularidade e calidade literaria dos textos de Fernández Paz fixérono, xa que logo, merecente dos favores da crítica e do público e de galardóns tan prestixiosos como o Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil 2008, por *O único que queda é o amor*³⁷, e o VII Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Xuvenil 2011,

36. Como resultado desa petición, obras como *O único que queda é o amor* (2007) e *Fantasmas de luz* (2011) foron publicadas nunha colección sen marcas paratextuais orientadas a un lectorado específico. Por outra parte, en 2011, Fernández Paz irrompeu no sistema literario de adultos coa publicación da novela, *Non hai noite tan longa*, en “Narrativa”, unha colección á que vén de incorporar tamén en 2012 a última reedición de *Aire negro*, cuxa primeira edición do ano 2000 e as seguintes se incluíran na colección xuvenil “Fóra de xogo” de Xerais. Trátase dunha serie de movementos editoriais, que veñen a reafirmar que Fernández Paz é artífice dun conxunto de narracións de fronteira entre a literatura infantil e xuvenil e a literatura de adultos, que se poden definir como verdadeiras *crossover*, tal e como manifesta Blanca-Ana Roig Rechou na “Presentación” do portal sobre o autor que alberga a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

37. Esta obra tamén recibiu o Premio Xosé Neira Vilas 2007, o da Asociación de Escritores en Lingua Galega á Mellor Obra de Literatura Infantil e Xuvenil 2007 e o Frei Martín Sarmiento 2009, alén de formar parte da Lista de Honra do IBBY 2010.

pola súa traxectoria. Todos estes avais impulsaron a tradución das súas obras a diferentes linguas da Península e a outras como o francés, italiano, árabe e coreano, ademais de seren obxecto de múltiples reedicións, caso de *Cartas de inverno* (Premio Rañolas 1995, Xerais, 1995), que xa alcanzou a súa vixésimo sétima edición, o que lle está a permitir que as súas obras experimenten un proceso de reescrita constante.

Coa publicación de *Corredores de sombra*³⁸ en marzo de 2006, o escritor vilalbés pechou o que se deu en denominar o “ciclo das sombras” ou a “triloxía da memoria”, que iniciara co relato “As sombras do faro”³⁹ e lle dera continuidade coa novela *Noite de voraces sombras* (2002), tres narracións que converxen e disentan en certos puntos, pero unidas polo propósito común de recuperar a memoria das vítimas, as da guerra e as da longa posguerra para tentar pechar definitivamente a ferida aberta polo conflito bélico de 1936. Malia presupor que podería tratarse dunha temática carente de atractivo para a mocidade, a súa inserción nunha narración tecida polas voces dun protagonista adolescente e a recorrencia a elementos como o misterio, a esculca e o amor son unha garantía de éxito entre o seu lectorado primario.

En todos os títulos desta tríade ficcional, a presenza constante da sombra simboliza a tenebrosidade e o horror derivados da guerra civil española, así como o silencio que cubría un pasado moi próximo aos seus protagonistas adolescentes e que, ao ser quebrado, vai acelerar a súa propia maduración. No caso concreto de *Corredores de sombra*, o seu título tan evocador foi tomado de *Fragmentos de un*

38. Esta novela ten o seu punto de arranque no relato “Meditación ante o álbum de fotos familiar”, que se incluíu n’*O único que queda é o amor* e, aínda que nela se retoman moitos dos elementos doutros textos de Fernández Paz que permitirían realizar un interesante exercicio comparativo, este non é o obxectivo do presente comentario. Até a actualidade, *Corredores de sombra* foi editada en doce ocasións e foi traducida ao castelán (*Corredores de sombra*, SM, 2006 / *Corredores de sombra*, Klett Sprachen, 2009) e ao catalán (*Passadissos d’ombra*, Bromera, 2007).

39. Unha versión máis breve deste texto foi publicada no volume conxunto, *Historias para calquera lugar* (2001) e, posteriormente, na colectánea de relatos de Fernández Paz, *Tres pasos polo misterio* (2004).

libro futuro, de José Ángel Valente, a quen Fernández Paz considera o poeta da súa vida, tal e como o demostran as múltiples alusións que do escritor ourensán aboian nos seus textos. Sen ir máis lonxe, a protagonista de *Corredores de sombra*, Clara Soutelo, confesa que Valente se convertera nun referente imprescindíbel para ela, logo de tanto mencionalo o seu tío Carlos. Os versos de Valente que se reproducen ao comezo desta obra, “La memoria nos abre luminosos corredores de sombra”, non só serven para intitulara, senón que reflicten o máis firme convencemento de Fernández Paz de que é necesario coñecer para que a desmemoria non o devore todo e poder abrir algunhas desas fosas esquecidas, desenterrar os mortos ignorados que hai nelas e devolverlles a dignidade.

Á apertura dunha fosa que todos se esforzaban en manter clausurada procédese na novela *Corredores de sombra*, na que, ao longo de vinte e catro capítulos, Clara rescata a memoria dun morto que puido quedar esquecido até a fin dos tempos. O primeiro capítulo desta narración sobresa porque nel se avanza as liñas mestras que lle dan corporeidade, ao mesmo tempo que lle permite ao lector comezar a saborear parte do miolo argumental. Entre esas liñas, destacan a asunción dunha modalización asentada nunha primeira persoa que afonda na súa introspección, a fenomenidade do texto, a recuperación da memoria histórica, as relacións familiares, as intertextualidades, as coordenadas espazo-temporais...

Ao alcanzar a fronteira dos trinta anos, Clara Soutelo está decidida a emprender unha viaxe cara ao verán de 1995 para, entre medos e inseguridades, facerse eco dos sucesos acaecidos naquel momento. A pesar de que o seu retrato global e o dos restantes protagonistas se configuran a través dos trazos riscados con habelencia por Fernández Paz nas sucesivas páxinas desta novela, xa dende o comezo apreciamos que Clara é unha muller nobre e valente, o que xustifica a súa capacidade para afrontar un relato destas características. A súa condición de pertenza á estirpe dos vencedores da guerra civil non a inhibe de facer a súa persoal contribución á memoria colectiva sen importarlle que a consideren unha traidora, unha decisión que toma

despois dun traumático dilema persoal e moral: “Non podo cambiar o meu pasado, é certo, pero tampouco podo deixar que ese pasado acabe por condicionar toda a vida que teño por diante” (p. 12).

Como tamén manifesta nas páxinas iniciais, os seus diarios daquel tempo han de ser “o meu fío de Ariadna cando me interne no labirinto” (p. 13), pois, malia o sentimentalismo que zumegan as súas palabras adolescentes, han servirille para reconstruír con precisión os feitos daquelas semanas. Así, a voz narradora de Clara esgázase en dúas: a da visión adolescente, que parte dos seus diarios e responde ao entusiasmo e impulsividade propios desa idade; e a da visión adulta, que lle permite unha análise e valoración dos feitos dende unha perspectiva máis meditada, que só outorga o tempo e a madurez. A alternancia destas voces tecen o tapiz central de *Corredores de sombra*, que se complementa a partir dos fíos provenientes dos testemuños de Hortensia, Sebastián e Vicente que, xunto ás cartas de Rafael, se converten en trabes claves para a arquitectura do relato e a resolución do misterio.

O carácter fenoménico desta narración atribúeo Clara tanto a razóns privadas coma a outras que responden a unha demanda colectiva. Só despois dunha década, ten azos para escribir e poder romper cos fantasmas familiares tal e como lle pedira insistentemente o seu tío Carlos, aínda que na súa decisión tiveron unha grande influencia as voces que, ao se cumprir o centenario da guerra civil española, reivindicaban a reparación do mal ocasionado:

Cando leo na prensa, como puiden facer reiteradamente estas últimas semanas, esas informacións que falan do esforzo de tantas persoas por encontrar o lugar onde xacen os seus mortos, abandonados nalgunha tumba anónima tras a Guerra Civil; cando constato o seu afán por recuperar os restos e rescatalos do abismo da desmemoria que os devorou tras seren asasinados; cando vexo tanta xente pedindo que se abran as fosas comúns dunha guerra que parece xa tan afastada, tan do século pasado, pero que permanece aínda tan viva, sinto que eu non podo ficar indiferente (pp. 11-12).

Todas estas razóns aléntana, pois, a enfiar unha historia que arrinca no verán dos seus dezaseis anos, cando presenciou dun xeito ines-

perado a descuberta dun cadáver con dous impactos de bala entre uns tabiques do pazo dos Soutelo, que fora propiedade dos avós de Clara, don Pablo e dona Rosalía. Esta edificación do século XVIII situada en Vilarelle, a corenta quilómetros da Coruña, é perfilada nestas primeiras páxinas con detalle pola súa capital importancia, destacando a súa forza descritiva e o seu poder suxestivo na historia, tamén presentes na recreación doutros escenarios da ficción. Alén de ser o lugar do crime, o pazo dos Soutelo é un espazo cargado de simboloxía para Clara, que o asociaba co lugar feliz onde se liberaba das limitacións que de nena lle impoñía a cidade, especialmente, a súa fraga, que “semellaba tan extensa e inacabable coma os bosques dos contos dos Grimm” (p. 15). Pola contra, tras a morte da avoa Rosalía no ano 1993, pensaba que a etapa do pazo concluíra como a infancia que viña de abandonar.

A diferenza das rapazas da súa mesma posición social, Clara afastábase da superficialidade e estaba a vivir unha etapa marcada pola rebeldía e autoafirmación, como reflicte a música alternativa que escoitaba nese momento –Nirvana, Smashing Pumpkins ou The Clash– e o paso cara a lecturas máis profundas –*O palacio da lúa*, de Paul Auster e *Retrato do artista cando novo*, de James Joyce–, referencias intertextuais que, xunto a outras espalladas ao longo do relato, contribúen a unha maior definición dos personaxes e dos ambientes. Esa desconformidade predispón a Clara a sentirse fortemente atraída por un suceso inexplicábel que tentaría descifrar coa axuda de Miguel e do seu tío Carlos. A irrupción do elemento misterioso, do que Fernández Paz se ten revelado como un magnífico mestre, non só vai marcar un punto de inflexión na vida da protagonista, senón que se converte nun potente revulsivo para que o lector se anime a continuar co relato dun verán que, *a priori*, se supoñía apático e carente de motivación.

A necesidade que sente Clara por darlle unha identidade ao esqueleto dun home novo soterrado hai máis de cincuenta anos trátase dunha hábil estratexia autorial que, dende a aparencia dun simple enigma, nos interna nun espíñento terreo nos seguintes capítulos de

Corredores de sombra, onde a ideoloxía, a barbarie, a paixón e a razón se cruzan nesta novela, que sobresaie pola solidez da súa estrutura. A aparición dese cadáver arrastra a Clara con sutileza cara á guerra civil, unha etapa da que algo sabía porque lera algunhas novelas ambientadas neses anos e da que o colexio non lle achegara gran cousa, sendo Miguel o primeiro que lle falaba “desde a memoria familiar, da guerra en carne viva” (p. 55). A intención desta parella de mozos por guindar máis luz sobre o caso que teñen entre mans provoca a intervención daqueles que viviron a contenda bélica e padeceron as súas terríbeis consecuencias. As súas voces, á vez que enriquecen a modalización da narración, contribúen á complexidade da trama, xa que profundan en personaxes até o momento só intuídos, incorporan novos actantes, abren vías a explorar e poñen ao descuberto unha guerra que tanto Clara e Miguel como, de seguro, o lectorado adolescente descoñecen en gran medida. Nas intervencións desas testemuñas Fernández Paz acredita o seu dominio sobre o diálogo e nelas destaca a adecuada dosificación da información achegada, que se amplifica coa sucesión dunhas declaracións que van intensificando a tensión, á vez que esporean o lector para que continúe a pasar páxinas.

A primeira testemuña é a de Hortensia, a avoa de Miguel, quen rememora a República como unha vizosa etapa cultural e de mellora substancial no sistema educativo, na que o seu pai Ismael, encaderador de oficio e gran lector, como evidencian as obras da literatura galega e universal que del conservan, xunto ao seu irmán Luís, o mestre Rafael e outros mozos de ideais republicanos se reunían para falar de libros e de política. Fronte a eles sitúase o avó de Clara, don Pablo, que pertencía aos Soutelo, os caciques da comarca, pero a quen os seus ideais e intereses contrarios non lle impediran manter unha relación cordial con eses homes, cos que compartía xuventude e formación cultural. Un retrato máis cru fai doutos sublevados, os Bermúdez, a familia á que pertencía a avoa Rosalía, sobre todo do seu irmán Héctor, xefe dos falanxistas e man executora da represión e de moitas mortes inxustas. De Rosalía destaca a súa beleza, que

insistentemente lle han de atribuír a Clara, así como revela a súa clandestina relación co desaparecido Rafael, con quen tiña planeado fuxir porque nunca sería aceptado polo seu pai, debido ás súas ideas republicanas e falta de fortuna. Ao lembrar a guerra, o relato de Hortensia tórnase máis duro e doloroso, pois á súa mente veñen o exilio do irmán, a prisión do pai, a máis atroz brutalidade e, en fin, unha guerra que o torcera todo e na que a formación e sensibilidade cultural dirimira a pertenza duns e doutros aos dous bandos enfrontados.

A propia Hortensia guíao a outra das testemuñas, a Sebastián, avogado de profesión e coñecedor da traxectoria deses homes cos que compartira vivencias, sobre todo con Ismael, a quen define como un grande erudito fundador da Irmandade da Fala da vila polo 1920 e, ao pé de Rafael, dunha pequena agrupación do Partido Galeguista. Coas palabras de Sebastián, amplíase a información achegada pola avoa de Miguel referente a esa etapa na que “o sangue e o odio se aseñoraron de todo” (p. 115), aínda que xa se ofrecen datos que comezan a mudar o perfil dalgún protagonista e que han de ser claves para a resolución do misterioso crime. En concreto, apunta que o avó Pablo, pese a recoñecerlle as axudas prestadas a perseguidos como a Rafael, acabou corrompéndose pola pretensión de acumular maiores riquezas. Desta visión máis aceda de don Pablo xa nos advertira o seu propio fillo Carlos ao definilo como “un cacique dos clásicos” (p. 104), que sempre estivera ao lado dos nacionais para defender os seus privilexios e que o premiarían coa alcaldía e a presidencia da Deputación, sendo “un máis de tantos que medraron e se enriqueceron ao acubillo do franquismo” (p. 105).

Nun segundo encontro, Sebastián intensifica a crueldade de don Pablo ao comentar que el se encargaba de dirixir a represión na comarca, é dicir, de elaborar as listas dos que había que matar ou castigar, mentres que Héctor e os seus homes executaban as súas ordes cometendo as maiores atrocidades. Ao longo da súa exposición, Miguel e Clara poñen ao descuberto o seu descoñecemento sobre algunha das prácticas máis aborrecíbeis do franquismo, polo que preguntan que quere dicir “dirixir a represión” ou que son “os

paseos nocturnos”, respectivamente. Ademais disto, Sebastián explícalles que co fin da guerra don Pablo regresara como un heroe, “co rango de capitán e cuberto de medallas” (p. 171), para xa como alcalde gobernar ao seu antollo, o que sorprende a Clara que, unha vez máis, comproba como o silencio e a ocultación sempre planaran sobre a súa familia.

A intención de Fernández Paz de ser obxectivo e mostrar o sentir dos bandos enfrontados xustifica que a próxima testemuña sexa Demetrio Lamela, un dos máis fieis acólitos de don Pablo na guerra e na alcaldía. Fronte ao exposto até agora, Demetrio cualifica o avó de Clara de “home extraordinario. Un español íntegro e un auténtico patriota” (p. 179) e considera a guerra como algo “duro, pero necesario” (pp. 177), pois daquela “España estaba moi mal, por iso houbo que facer a guerra, non quedaba outra saída” (pp. 177-178). Ante as incisivas preguntas de Clara, o ton e actitude de Demetrio endurecese, á vez que argumenta a morte dos mestres dicindo que “A maioría simpatizaba cos roxos, eles eran os que envelenaban os rapaciños, meténdolles na cabeza as ideas comunistas” (p. 178), ademais de aclararlle que “eran os mesmos roxos os que se mataban entre si; habería axustes de contas entre eles, aínda que logo nos botasen a culpa aos nacionais” (p. 179).

Tras a información obtida nestas logradas entrevistas, a descuberta dun estoxo cunhas cartas de Rafael, tres fotos, un colgante e un frasco de digoxina, as esculcas do tío Carlos e a descuberta do revólver, as diferentes pistas lévanos a centrar toda a súa atención no matrimonio de don Pablo e dona Rosalía, quen accedera a casar con el despois de non saber nada de Rafael durante moitos anos. A resolución definitiva chega por medio da declaración de Vicente, un antigo servente do pazo, que, ás portas da morte, confesa a autoría de don Pablo no asasinato de Rafael instigado pola obsesión que sentía por Rosalía, a quen tampouco trataría ben no seu matrimonio, mais que, como muller intelixente, sabería tomar a xustiza pola súa propia man.

Ao mesmo tempo que se dan todos estes pasos para desvelar a identidade do cadáver e van atando os diferentes cabos que os con-

ducirán á resolución deste enigmático asunto, prodúcense unha serie de descubertas e conflitos, que apuran o paso á madurez de Clara e mesmo determinarán o seu futuro. Unha das descubertas que Clara vai experimentar con maior intensidade é a do amor. Miguel era un rapaz de familia obreira que estaba obstinado en ver a Clara como unha inimiga por pertencer aos Soutelo, unha familia emparentada con algunha das liñaxes galegas de máis raigame e poder, á que todo Vilarelle lle mostraba respecto e submisión. A xenreira de Miguel cara aos Soutelo polos seus inxustos privilexios provoca que os primeiros encontros con Clara sexan tensos aínda que, pouco a pouco, ambos os dous farán esvaecer os seus prexuízos ao comprobar que eran máis os puntos de contacto ca de fricción. De feito, os dous son intelixentes, inconformistas e comparten o gusto pola lectura, non correspondendo aos estereotipos atribuídos ás súas respectivas clases sociais. A paixón que Clara sente por Miguel é tan fonda que transgride as normas do pai, quen considera esa relación inviábel pola procedencia humilde de Miguel, ademais de deixarlle unha profunda pegada de por vida: “o bico daquela tarde é coma unha sombra que levarei sempre pegada nos meus beizos” (p. 98), comenta Clara a partir da película *Corazóns na Atlántida*, de Scott Hicks.

Outro dos conflitos ao que Clara se enfronta xorde no seo da súa unidade familiar e deriva da cada vez máis deteriorada relación cos seus proxenitores. Don Víctor era notario de profesión e, despois de comprarlles a parte do pazo aos seus irmáns, conseguira converterse no Señor de Soutelo, o que supuña a meirande distinción desas terras. Era unha persoa distante e a súa máxima preocupación estaba en preservar as aparencias e o bo nome da familia, polo que cualificou o acontecido como un “anoxoso incidente” (p. 31) e non dubidou en servirse das súas influencias para que todo se levase coa máxima discreción. A súa mentalidade rancia e conservadora distánciao cada vez máis da súa filla, á que amoesta cun ton subido e mirada ameazante non só pola súa amizade con Miguel, senón que tamén polas súas ideas e pescudas ao redor do que el considera “un resto arqueolóxico” (p. 31): “Quen che mete na cabeza esas ideas que

tanto defendes? Non será ese morto de fame, o aprendiz de mecánico co que che deu por saír?” (p. 185). Este mesmo sentir é compartido polos que agriden a Miguel, que o intimidan con darlle unha malleira maior “se seguía remexendo no que non debía” (p. 194), alén de advertilo de que non esqueza o “que lle pasara á súa familia durante a guerra, se non quería ter que vivir el o mesmo” (p. 194) e de “que a do pazo era moito para el” (p. 194). Un cúmulo de ameazas que volven incidir na persistencia das xenreiras e odios derivados do conflito do 36 no inconsciente colectivo, neste caso, de Vilarelle.

Para acentuar a caracterización de cada un dos personaxes, Fernández Paz fundamenta o seu deseño en marcadas oposicións. Ante a personalidade dominante do pai de Clara, a nai é trazada como unha muller abnegada, que pasara toda unha vida dándolle a razón ao seu home “para manter unha felicidade e unha paz ficticias, esa felicidade de cartón-pedra tan importante para ela” (p. 186). Así mesmo, co seu irmá Carlos só mantén un leve parecido físico, xa que o seu carácter e modo de entender a vida eran opostos. O tío Carlos residía en Barcelona, onde rexentaba tres galerías e unha pequena editorial e a onde, por indicacións da avoa Rosalía, encamiñara os seus pasos para vivir con maior liberdade a súa homosexualidade, unha opción sexual até o de agora non abordada na literatura xuvenil galega con tanta transparencia. A diferenza do seu irmán, el sabía que era un Soutelo, pero que tamén era unha persoa con ideas propias, polo que renunciara ao orgullo da súa estirpe.

A empatía que Clara sente por Carlos provocará que atope nel a tenrura e complicidade ausentes nos seus pais e que, segundo vai madurando, se distancie cada vez máis deles e se aproxime máis ao tío, que se converte nese cómplice e protector tan necesario cando se deixa a infancia para alcanzar a madurez. De feito, é o único que defende a Clara ante as acusacións do pai dicíndolle que ten “unha filla extraordinaria, madura e reflexiva como hai pouca xente” (p. 186), ademais de aconsellarlle que en canto teña ocasión fuxa como el o fixera ao comprobar que aquel non é o seu mundo. Antes de procurar acubillo ao pé de Carlos, Clara aínda terá que pasar uns

anos difíciles, soportando unha situación familiar asfixiante e de soledade, sobre todo polo seu pai, un exilio interior que soportou grazas ás cartas que intercambiaba con Carlos e Miguel.

A estes anos de ostracismo alude Clara no último capítulo da novela, co que se pecha todo o ciclo narrativo, ao situarse no mesmo plano temporal do capítulo inicial e desvelar o que o futuro lle tiña reservado: unha trabada amizade con Miguel, quen estudara coa axuda do tío Carlos, e o forte golpe da morte deste familiar, que a fixera depositaria, xunto ao seu compañeiro sentimental, de *Memoria de min*, unha “crónica lúcida e nada compracente da realidade que lle tocara vivir” (p. 216), como a que Clara foi desanobelando ao longo de máis de duascenas páxinas para que “este escrito meu sexa o berro silencioso dese Rafael que miña avoa amou, e de tantos coma el que tamén amaron e soñaron en tempos difíciles, deixándose guiar pola forza da vida que latexa en calquera ser humano” (p. 217).

A modo de síntese, só dicir que *Corredores de sombra* é resultado da amálgama de recursos tirados da novela de misterio e intriga, da novela de aprendizaxe e da novela de memoria, converténdose pola solvencia e axilidade da súa escrita, a tensión da súa trama e os sentimentos e reflexións que dela se desprenden, nun eficaz antídoto contra a desmemoria e nunha magnífica ponte cara a outras moitas lecturas recomendábeis.



Bibliografía

Gomes, José António, Ana Margarida **Ramos** e Sara **Reis da Silva** (coords.) (2009), *A Memória nos Livros: História e histórias*, Porto: Deriva Editores.

Roig Rechou, Blanca-Ana, Pedro **Lucas Domínguez** e Isabel **Soto López** (coords.) (2008), *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.



5.7. Nueva poliantea de saberes
indispensables (e imposibles):
El río que se secaba los jueves
(y otros cuentos imposibles),
de Víctor González⁴⁰

Jesús Díaz Armas
(Universidad de La Laguna)

Resumen: *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)* es una colección de relatos de difícil adscripción, empezando por el propio término de “relato”, ya que muchos de los textos son en realidad parodias de los libros de conocimientos, aunque entre ellos hay también microrrelatos y formas breves (y motivos) característicos del cuento y de la lírica tradicionales que tienen, como rasgo común, el de la ficcionalidad.

Palabras clave: cuento, impossibilia, literatura infantil y juvenil, mundo al revés, Víctor González.

40. Ilust. Pablo Amargo, Madrid: Anaya, col. Leer y pensar, 2006.

Abstract: *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)* is a volume of stories difficult to label right from the very own term of “story”, due to the fact that most of the stories are in fact parodies of knowledge books, although among them we can also find short stories and short forms and motifs characteristic from tales and traditional lyric which share as a common feature the fictional element.

Keywords: children and young adults’ literature, *impossibilia*, tale, upside down world, Víctor González.

Desde el título, la nota al pie a la dedicatoria o la oportunísima cita inicial de Luciano de Samosata y hasta el capítulo de agradecimientos final, en el que se rinde homenaje a dos escritores bien distantes y distintos: Plinio el Viejo y Monterroso, puede apreciarse la solidez de la propuesta literaria de Víctor González en esta espléndida reunión de relatos que se caracterizan, precisamente, por una heterogeneidad que está en la raíz, paradójica y precisamente, de su coherencia.

Y es que esta colección de cuentos podría pasar por una enciclopedia –paródica, por supuesto–, como lo son sin haberlo querido los bestiarios medievales, con los cuales puede emparentarse claramente *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)* al albergar, perfectamente clasificados, seres reales y seres fantásticos a los que se atribuyen cualidades reales junto a otras –que son las más– absolutamente improbables o, como reza el subtítulo entre paréntesis, ya decididamente *imposibles*. Al estilo de los manuales renacentistas que recogían todo tipo de informaciones sobre los aspectos más variados del mundo, esta especie de oficina o poliantea burlesca tiene una ambición clasificatoria tan enorme que no se duda, incluso, en añadir –igual que en todo repertorio o catálogo de carácter totalizador, como el de Aarne-Thompson para el cuento popular, por poner un ejemplo bien conocido– un apartado para “Otros cuentos inclasificables”.

La palabra “cuento”, precisamente, presente en el título y en la última sección, avisan de la condición imaginaria de estos textos, pero esta cualidad no sería tan crucial (pues es característica de todo texto literario, al menos en los géneros de ficción: narrativa y teatro) si no se tratara de “cuentos” que quieren pasar por “descripciones” de todo cuanto puede encontrarse en el mundo. Y ello se basa en varios recursos fundamentales: en la intención paródica, que empieza siéndolo de los libros de consulta, pero que también alcanza a otros muchos géneros de escritura; en una omnipresente actitud irónica, que dirige sus dardos contra cualquier objeto: la biología, la ciencia, la historia, los mitos cosmogónicos, la literatura o el lenguaje; en la aceptación de que lo imposible o lo maravilloso puede estar incrustado, sin crear ninguna extrañeza, en el mundo real, y por último, en la configuración de un catálogo heteróclito que busca crear la disonancia (y la risa) por el contraste entre lo real y lo ficticio.

Estos procedimientos permiten insertar esta enciclopedia burlesca en una tradición concreta, ya que se trata, precisamente, de motivos y recursos comunes en la literatura carnavalesca y muy frecuentados por la tradición española, desde las parodias y burlas de la lírica infantil y/o popular y los cuentos formulísticos (canciones de disparates y mentiras, perqué, chiste, cuentos mínimos, cuentos paródicos, cuentos “para dejar chasqueado” o “cuentos de pega”, de los que encontraremos aquí algún ejemplo, como en “Los patos de Chelm”) a los géneros burlescos clásicos que dejaron honda huella en la conversación cortesana y en la literatura de los Siglos de Oro, desde Hurtado de Mendoza a Baltasar del Alcázar (por poner dos de los homenajes tributados, entre bromas y veras, por Víctor González) y pasando, claro está, por Quevedo: razonamiento perogrullesco, catálogo heteróclito, *adynata e impossibilia*.

Pero la propuesta tiene mucho que ver, también, con el cuento contemporáneo, con Monterroso y sus formas hiperbreves (como en el cuento “El zorro blanco”); con Macedonio Fernández, Cortázar o Calvino y su aceptación de lo incongruente cuando convive con la cotidianidad; con Queneau y sus ejercicios de estilo, así como

con otros muchos ejemplos de las vanguardias históricas (dadaísmo, surrealismo); con Rodari y sus prácticas para el desarrollo de la creatividad o sus cuentos breves y sorprendentes o con los de otros autores más cercanos, como Gonzalo Suárez o, ya en la literatura infantil y juvenil, Paco Martín, Carles Cano o Miquel Obiols; o también, muy especialmente, con Borges y sus citas falsas y su erudición inventada. De hecho, el libro de Víctor González podría haber dado por fin naturaleza, muy especialmente, a esa enciclopedia china que Borges hace comentar a Franz Kuhn en su cuento “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*), y donde se clasifica a los animales en

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Esta colección de cuentos viene a presentarse, pues, antes que nada, como una enciclopedia de saberes presuntamente útiles, por lo que uno de los usos fundamentales es el de la parodia de los libros divulgativos, y ello se consigue con dos procedimientos constantes y contrapuestos: los recursos para afirmar la verosimilitud de lo que se cuenta y el catálogo heteróclito que busca crear la disonancia (y la risa) precisamente por el contraste entre lo real y lo ficticio. Que la verosimilitud es algo que al autor de estos cuentos no le importa en absoluto ya queda patente en la cita de Luciano de Samosata inicial, o en afirmaciones como ésta: “Esta historia [la de los amantes que tatuaban mensajes en la cabeza de un esclavo] es bonita pero falsa” (p. 125), pero a Víctor González no podía dejar de seducirle el jugar con los recursos que, en otros contextos, podrían hacer creer en la “verdad” de cuanto se describe: el uso de presuntos argumentos de autoridad, o de nombres científicos (o de nombres propios que identifican animales o rasgos de carácter), o la misma estructura de catálogo que, organizado en materias, intenta dar cuenta de todo cuanto pueda encuadrarse

bajo tal o cual epígrafe. La mayor parte de las sorpresas se encuentra, precisamente, en la tremenda disonancia que se establece al unir lo que sabemos que es real con lo que sabemos que es ficticio, contado todo de una manera aséptica y presuntamente científica que recuerda a los bestiarios medievales: “Las focas, por poner uno conocido, son todas prodigiosas pues se enamoran de los hombres” (p. 47).

Es por ello por lo que el catálogo incluye una buena porción de *impossibilia*, como en la tradición lírica popular, que puede llegar a jugar con el clásico motivo del mundo al revés, con su inversión de elementos (como en los cuentos “Los pescadores del cielo” o “El mar de los árboles”) o con las frecuentes transgresiones del mundo físico “[un loro] particularmente grosero que, además, tenía la facultad de morir y resucitar cada año” (p. 38) que se funden a veces con un humor de tintes surrealistas, como en este elenco de poetas impredecibles:

Pablo Neruda, por poner un caso, era un gamberro. Robaba manzanas a menudo y, en cierta ocasión se vanaglorió de ser capaz de matar a una monja con un golpe de oreja
 [...] Vicente Huidobro. Otro que tal bailaba. Un buen día, de buenas a primeras, se convirtió en árbol. Dejó de escribir e incluso de hablar, y su editor se quedó a dos velas. Lo único que pudo hacer el pobre hombre fue regarlo y podarlo cuidadosamente todos los años, confiando en que algún día recobraría su forma normal, cosa que Vicente no llegó a hacer (pp. 132-133).

En relación también con estos géneros y motivos clásicos de la poesía burlesca popular están los recursos de la agudeza verbal que incluyen equívocos, paradojas e intrincadas contradicciones: “A pesar de su extraño aspecto este animal no existió nunca, aunque se sabe de buena tinta que Étienne de Flacourt fue propietario de uno muy dócil, cuyo nombre de pila era Lorenzo” (p. 45) o razonamientos perogrullescos: “Sorprendentemente, la leche de ambas [la vaca blanca y vaca negra] es idéntica: blanca” (p. 52) que a veces rozan los tan característicos del pronóstico burlesco: “Desde tiempos remotos, los hombres han probado todos los sistemas que se puedan imaginar para localizar los tesoros escondidos. Sólo uno es eficaz: hay que excavar la tierra” (“Tesoros escondidos”, p. 199).

El interés totalizador de la recolección de saberes incluye, pues, también los literarios, por lo que también podrán encontrarse secciones dedicadas a los mitos surgidos para explicar el origen el mundo, o a expresiones o a cuentos famosos, y por ello otro de los ingredientes de esta colección es la parodia. No solo de las enciclopedias, como ya hemos visto, sino de cualquier otro tipo de texto: el cuento popular, por supuesto, que, por la vía del anacronismo, puede quedar transformado y modernizado (“El rey tenía tres hijos, los llamó y les dijo: -Hijos míos, debéis partir en busca de una máquina tragaperras. El primero que me la traiga, heredará mi reino”, p. 166); la convocatoria de concurso público (como la que permite conceder la mano de la princesa en “El concurso del emperador”) y sus trámites administrativos; los textos académicos, como en el cuento “Los elefantes y la tela de la araña (edición anotada)”); los mitos cosmogónicos (como en la desternillante nueva versión del Génesis que es “La vaca primigenia”: “Vio que los leones cazaban gacelas, las gacelas comían hierba, la hierba acogía a los insectos, los insectos libaban las flores... y todo estaba en orden y armonía” (pp. 195-196); o, finalmente, la receta de cocina:

Si se encuentra uno hay que recogerlo con cuidado procurando que no se le caiga la corona. Después, se le exprime el agua marina volviéndolo del derecho y del revés, y se lava varias veces en agua dulce para que se le vaya la sal. Una vez seco se pone en el trono y ya se puede usar

(“De reyes que aparecen flotando en el mar”, p. 157).

Se trata, pues, de un catálogo que dialoga con la tradición, pero también con sus lectores. Los numerosos ecos intertextuales —que muchas veces parecen revestir la forma del homenaje, pero que las más de las veces desembocan directamente en la ironía intertextual— dejan bien a las claras la intención burlesca de esta colección de cuentos, pero sobre todo buscan la complicidad con un lector avisado, a través de referencias a obras y autores muy alejados de la experiencia lectora de sus supuestos destinatarios, a lo que muchas veces hay que sumar la dificultad añadida de tratarse de irónicas y veladas

alusiones. El catálogo de referencias intertextuales es tan heterogéneo como el propio libro: Lope, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Rabelais (“Un dragón”), el río Leteo (“El río que se secaba los jueves”), los cuentos populares judíos sobre los necios de Chelm (“Los patos de Chelm”), el aduanero Rousseau, rimas infantiles de la tradición anglosajona como “Hey, diddle, diddle”, cómics como Astérix, Spirou o Batman, novelas como *La isla del tesoro* o *El señor de los anillos*, o incluso famosas declaraciones de algún político de nuestro entorno (“El loro de Sabiñago... se sabía de memoria los seis primeros capítulos de *El Quijote* en francés, según la edición de Gallimard, aunque sólo los recitaba en la intimidad”, pp. 37-38).

La intertextualidad es también, pues, parte del catálogo heteróclito, que puede llegar a producir que, en un repaso minucioso de los amantes más famosos de la historia, se incluya a Batman y Robin o a Pixie y Dixie junto a Abelardo y Eloísa (p. 124), o que, en claro ejercicio de la ironía intertextual, se reinterprete la tradición al insertarla como si nada dentro de un catálogo de rasgos o de objetos. Así, por ejemplo, en un repaso de las cualidades de la sombra, podrá citarse, entre las menos benéficas, la de Alejandro de Macedonia, que “también era mala y así se lo hizo saber Diógenes el Cínico en cierta ocasión” (p. 216), o, al catalogar los más famosos ejemplos de “amores difíciles”, se harán las siguientes afirmaciones:

A veces a los enamorados se les ponen las cosas muy cuesta arriba. Abelardo y Eloísa, por ejemplo, lo pasaron fatal. Sobre todo a Abelardo, no vamos a contar otra vez por qué (p. 123).

De aquella unión nacería el Minotauro, que, como todo el mundo sabe, fue un niño con serios problemas afectivos toda su vida (p. 124).

Consideración aparte merecen las citas falsas que se entremezclan con las verdaderas, en una clara relación con el espíritu paródico del libro todo, como las frecuentes alusiones a cronistas de Indias de nombres tan verosímiles que hacen dudar a cualquier lector, como Antonio Altamirano, “lugarteniente de Pizarro y posterior granjero”, autor de la “Verdadera e General Historia de la Vaca del Chaco”

(p. 53) o “y así lo consignó en sus crónicas el ingeniero y militar Félix de Azara” (p. 34).

El lenguaje no escapa tampoco a la visión irónica total del autor de estos cuentos, que puede jugar con la etimología (“El príncipe Sicomante. De buena familia y muy listo, aunque... vivía en lo alto de una higuera”, p. 172), con la morfología (“Otros, como los peces de San Pedro, también son raros porque en realidad no son de él”, p. 55) o el doble sentido (“por último, tienen en este grupo un lugar de excepción las aves del paraíso pues, como su propio nombre indica, no son de este mundo”, p. 39). Mención aparte merecen también los muy frecuentes casos de incongruencia semántica, que hacen que el lenguaje haga saltar la narración hacia una dimensión insospechada, como en el caso del samurái que perdió el honor, o el de “la mujer que perdía el alma”, un juego que a veces es establecido desde la primera línea del cuento: “Había una vez una niña que tenía un genio terrible. El genio se llamaba Dumo” (p. 187) o que puede llegar a añadir nuevas propiedades disparatadas al catálogo: “A Federico, por ejemplo, le volvían loco los nardos; a Alberti, el azahar, y a Juan Ramón, las violetas. Excuso siquiera mencionar aquí a Luis Rosales, cuya afición resultaba obvia” (p. 134).

La propuesta de Pablo Amargo, prodigiosamente imaginativa, es tan sólida como la del autor de estos textos inclasificables. Sus poemas visuales (pues esta consideración *brossiana* hay que dar a su elegante trabajo) casan a la perfección, sin dejar de añadirle nuevas e imprevistas sugerencias, con el mundo paradójico, híbrido y monstruoso reflejado en estos textos literarios, con su catálogo de animales y objetos imposibles a veces unidos por cualidades contradictorias e irreconciliables.

Valga este breve análisis para intentar dar cuenta de esta inagotable antienciclopedia de saberes sobre el mundo que pide la adhesión y la intervención del lector a cambio de su disfrute. No habrá literato o persona curiosa que pueda prescindir, a partir de ahora, de tanta información poco veraz, nada fidedigna y tan valiosa y perfectamente ordenada como la que esta nueva poliantea pone a su disposición.



5.8. Vida e instrucciones de uso. *El calcetín suicida*⁴¹ y *Un cocodrilo bajo la cama*⁴², de Mariasun Landa

Mari Jose Olaziregi⁴³

(Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco)

Resumen: La literatura infantil y juvenil es, para Mariasun Landa, un ámbito creativo que asume, con ambición, el reto de toda literatura de calidad: la de situarnos ante la vida. En este sentido, *El calcetín suicida*, subraya, utilizando el registro del *nonsense*, que vivir es arriesgarse. Por su parte, *Un cocodrilo bajo la cama*, es una reflexión, en clave de humor, sobre la angustia y la alienación que sufrimos en la estresante vida actual.

Palabras clave: literatura juvenil vasca, Mariasun Landa, narrativa juvenil contemporánea.

41. Anaya, col. Sopa de Libros, nº 96, 2004. A partir de 9 años.

42. Edición en vasco en Irún: Alberdania, col. Ostiral scila, 2003; en español en Madrid: SM, col. El barco de vapor, 2004.

43. Artículo redactado dentro del proyecto EHU 10/11 de la Universidad del País Vasco.

Abstract: Children and Young Adults' Literature is, to Mariasun Landa, a creative scope that assumes the challenge of any quality literature with ambition: to place us facing life. In this sense, *El cal-cetín suicida* underlines the fact that to live is to take risks employing the literary device of the *nonsense*. On the other hand, *Un cocodrilo bajo la cama* is a humorous reflection about anguish and the alienation we suffer in nowadays stressful life.

Keywords: contemporary juvenile narrative, Mariasun Landa, Vas-que young adults' literature.

El lugar de Mariasun Landa

La centralidad de Mariasun Landa en el actual sistema literario vasco está, sin duda alguna, fuera de toda duda (cf. Olaziregi, 2004a). El lector puede consultar en la atractiva página de la autora (www.mariasunlanda.net) cómo, recientemente, en diciembre del 2011, fue galardonada con el premio Dabilen Elea 2011, otorgado por las asociaciones en lengua vasca de Editores, Escritores y Traductores, Correctores e Intérpretes y la Asociación Profesional Ilustradores de Euskadi, así como por la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Vasca Galtzagorri, en reconocimiento a su fructífera trayectoria en las letras vascas. Junto al mencionado premio, destacar otros reconocimientos que la autora ha tenido en época reciente, tales como, su nombramiento como miembro electo de Jakiunde, la Academia de las Ciencias, las Artes y las Letras del País Vasco; o su candidatura en el año 2008, al Premio Internacional Andersen, considerado el Nobel de la Literatura Infantil y que es otorgado anualmente por el IBBY (International Board on Books for Young People). Un listado de reconocimientos que, sin duda, viene a engrosar la larga lista de los que ya reseñamos en artículos anteriores (Olaziregi, 1999, 2004b).

Y es que estamos ante una escritora poéticamente ambiciosa, es decir, una autora cuya trayectoria literaria ha venido marcada por un

constante deseo de innovación y de exploración de nuevas formas literarias. Más aún, el concepto de infancia sobre el que se asienta su mundo creativo alimenta dicho proceso renovador. Al hilo de lo afirmado en una entrevista (cf. *Euskonews & Media*, nº 220, 2003, 07-24, 09-11), Landa subraya el hecho de que en la infancia se pueden tener sentimientos y emociones hondas (soledad, miedo, odio, amor...), pero que el niño o niña no puede acertar a manifestarlas. Ahí radicaría, según Landa, uno de los retos mayores de la literatura infantil: en tratar de hablar de sentimientos humanos y universales de una forma sencilla, con un estilo aparentemente simple. Es por ello que cualquier tema se constituye en válido para Landa al a hora de crear literatura infantil y juvenil. La autora afirma valorar el riesgo y la ternura (*Cuadernos de Pedagogía*, nº 329, noviembre 2003), así como la intensidad y el ritmo narrativos para plasmar dichos sentimientos. Estamos ante un tipo de literatura cuya función primordial, la del autoconsuelo (ibidem), permite ahondar en vivencias poco tratadas en los textos para los jóvenes.

Los dos textos a comentar, *Galtzerdi suicida* (2001) (*El calcetín suicida*, 2004) y *Krokodiloa obe azpian* (2003) (*Un cocodrilo bajo la cama*, 2004) son un buen ejemplo de lo que venimos diciendo, por cuanto el punto de partida de la historia, el intento de suicidio del protagonista, en el primero, y la angustia existencial que inunda la vida de los personajes, en el segundo, no son, en modo alguno, temas masivamente tratados en las colecciones para los jóvenes.

Nonsense

Dicen los expertos que los niños empezaron a divertirse con la literatura infantil y juvenil cuando comenzaron a leer *nonsense*. En la senda de lo propuesto por Edward Lear o Lewis Carroll, el *nonsense* subvierte la lógica de la realidad, gracias a propuestas estilísticas que gustan de combinaciones extrañas de palabras e ideas. Pero además, el *nonsense* supuso en sí una actitud realmente “revolucionaria” a la línea

didáctica y moralista que presidía la literatura para los más pequeños desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIX. Las supuestas dicotomías entre buenos y malos, el sesgo moralizante de la mayoría de historias narradas, o los finales felices vinieron a ser subvertidos con la llegada, de la obra de Lear y de Lewis. McGillis (1996: 194), subraya, en este sentido, la importancia que tuvo *Alice in Wonderland* (1865), por cuanto supuso una ruptura clara de las expectativas que los jóvenes lectores de la época podían tener ante una novedad literaria dirigida a ellos. Términos bajtinianos como *car্নazavalización*, es decir, un “celebrated temporary liberation from the prevailing truth and the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions” (Bakhtin, 1984: 10), son utilizados para describir el lado subversivo del *nonsense*.

El calcetín suicida está planteado, como algunas obras narrativas de Lear, como un viaje de aventuras que su protagonista, el calcetín Augusto, realiza a raíz de su intento de suicidio al lanzarse desde el tendal en el que está colgado. Ya el comienzo de la novela nos da las claves de lo que nos vamos a encontrar en él: estamos ante un relato de tono subjetivo, planteado en primera persona, un relato en el que Augusto nos hace copartícipes de esa aventura, ante todo, interior que va a transformar su vida:

Me tiré de un cuarto piso hace algunas semanas y desde entonces me han pasado cosas increíbles que me gustaría contar. La idea de tirarme, justo después de lavarme Plinio y antes de engancharme con una pinza en el tendedero del balcón, no es nada nueva... (p. 7).

La actitud del protagonista contrasta con la de su dueño, Plinio, quien, al igual que el personaje histórico de quien toma el nombre, Plinio el Viejo, mantiene una actitud estoica ante la vida. La biografía de Plinio, marcada por las breves “escapadas” a la taberna (p. 15), está llena de una vida llena de rutina pero que cobra profundidad gracias a los dichos y sentencias que el calcetín Augusto recuerda de él: “La vida es muy breve pero puede ser muy ancha” (p. 42), “Dios aprieta pero no ahoga” (p. 56)...

Las diferentes estaciones del viaje de Augusto, coinciden con los diversos personajes que se va encontrando y las aventuras que vive con ellos. Ahí están, entre otros, la rata inglesa, Clotilde, la vagabunda, los jóvenes escolares, y, sobre todo, la “calcetina” Reina, final esperanzador de esta novela de aprendizaje.

El humor y el surrealismo con el que el aventurero calcetín afronta su deseo de suicidarse, vuelve a incidir en un mensaje constante en la obra de Landa: en la vida hay que arriesgarse. El suicidio, en este sentido, significa arriesgarse, “lanzarse” a vivir. Podríamos resaltar el ritmo trepidante, la dosificación del suspense, sobre todo, al final de los capítulos, o las técnicas de la oralidad (repeticiones, yuxtaposiciones...) de las que el protagonista y narrador de la historia, el calcetín Augusto, hace uso en su narración. Destacan, así mismo, el resumen de las aventuras vividas que el calcetín realiza en los diversos capítulos, resúmenes y repeticiones que buscan, obviamente, facilitar la comprensión de la historia narrada a los lectores jóvenes del libro.

El inconformismo de Augusto ante la apática vida que lleva en casa de Pilinio, tiene su recompensa en el amor que encuentra en Reina. Las palabras de esta al final de la aventura (“Ayer es historia. / Mañana es un misterio. / Hoy es un regalo”), resumen, a la perfección, el mensaje optimista que *El calcetín suicida* quiere sugerir: solo los que arriesgan en la vida obtienen la recompensa máxima: la propia vida.

Diagnóstico: cocodrilitis

Además del Premio Antonio María Labaien y del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, otorgados en 2002 y 2003 respectivamente, *Krokodilo bat ohe azpian* (*Un cocodrilo bajo la cama*), fue premiado con su inclusión en la Lista de Honor del IBBY en el año 2006. Con esta historia Mariasun Landa vuelve a presentarnos un texto donde no se trivializa el discurso infantil y donde se plantea, en

clave de literatura del absurdo, la soledad y la angustia que inunda nuestra estresante *modus vivendi* actual. Es por ello que, *Un cocodrilo bajo la cama* puede ser leído en clave de humor por cualquier joven pero, a su vez, su lectura resulta más que sugerente para los adultos que, seguramente, saben bastante de miedos y angustias interiores.

El cuento narra las complicaciones que se suceden en la vida de Juanjo (J.J.), un administrativo gris, que lleva una vida también gris y solitaria cuando descubre bajo su cama un cocodrilo que se alimenta de zapatos. Durante los tres días que dura la historia, J.J. se da cuenta de que solo él puede ver a este cocodrilo insaciable y que los remedios con los que trata de poner fin a la situación (llamar al zoológico para cerciorarse de que ningún cocodrilo se ha escapado, pedir ayuda a su amigo CEFÉ (cap. 3), el carnicero, acudir a la consulta del doctor Deprisa quien le receta medicamentos para aliviar los síntomas de la cocodrilitis que padece en el capítulo 7...) no resuelven el problema. La aproximación a Elena, la bella secretaria cuyos “ojos de avellana” (p. 8) tienen enamorado a J.J., permitirá que el protagonista pueda superar la situación y aceptar el hecho de que tendrá que convivir con ese cocodrilo interior que se torna amenazante en momentos de angustia.

A nivel de *texto*, podríamos decir que la historia viene narrada en tercera persona y que J.J. es el personaje en el que se sitúa permanentemente el foco narrativo. Además, en cuanto a los personajes, es significativa la caracterización del protagonista principal, Juanjo o J.J., de quien sabemos que es un administrativo bancario (p. 7), que cuida su vestimenta con esmero y pulcritud (p. 7) y gusta de repetir obsesivamente el ritual diario de una vida poco apasionante. El inicio de la narración es más que significativa a este respecto: “J.J. se despertó aquella mañana a las siete. Como siempre. Se lavó y se afeitó. Como siempre” (p. 7). Junto a este sujeto obsesivo, completan el esquema actancial Elena, quien sería el *objeto* de la acción (chica de melena rubia larga y rizada, ojos de color avellana, silueta casi adolescente... p. 8). Personajes como CEFÉ (caracterizado como un bruto, p. 15) o el doctor Deprisa (caricatura irónica del gremio

de médicos psiquiatras) completan el grupo de ayudantes, ante el oponente principal: la angustia. Todos los personajes están descritos por el narrador con breves pinceladas, pinceladas que, en el caso del cocodrilo, subrayan su voracidad y tamaño (se habla de un cocodrilo del tamaño de una maleta, cuyo cuerpo viene recubierto por costras endurecidas, escamas enormes petrificadas... y una alargada boca, p. 11.).

En cuanto al tiempo narrativo, es importante reseñar que la historia transcurre durante tres días, y que es el primer día (capítulos 1 a 6), el día en que J.J. descubre el enorme cocodrilo bajo su cama, el que con más detenimiento es relatado, gracias a diálogos (escenas) que inciden en los angustiosos momentos que vive J.J. Los capítulos 7 a 9 relatan el 2º día (visita al ambulatorio, a la farmacia y lectura del prospecto del medicamento Cocodrifil), y el tercero y último es narrado entre los capítulos 10 a 12. Tendríamos que subrayar, así mismo, el cuestionamiento irónico que se realiza de los tratamientos psiquiátricos en los capítulos 7 a 9, donde, con grandes dosis de humor, el narrador subraya palabras como angustia, soledad, aislamiento..., claves para entender la realidad de J.J. quien, se dice, padece “cocodrilitis”:

La cocodrilitis es uno de los males de nuestro tiempo. Desde que a la gente le dio por abandonar el campo, el ritmo de vida natural, el contacto con las fuerzas eternas de la vida y la muerte, desde que se hacinó en las ciudades y dejó el fruto de su sudor y su trabajo en manos de otros... (p. 35).

La constante utilización de frases coordinadas o yuxtapuestas, el recurso a listados o a prospectos médicos, dotan a la narración de un ritmo narrativo que convierte la lectura del libro en una experiencia realmente intensa. El conjunto de intertextos a los que hace alusión la obra incluye un corpus tan variado como *Peter Pan*, en la referencia que se hace al Capitán Garfio en la página 37, o los tratados sobre simbología animal cuando se hace alusión a la simbología que el cocodrilo tuvo en el Bajo Egipto (pp. 37-38). Es también reseñable,

la parodia que se realiza de los medicamentos antidepresivos en las páginas 41 y 42:

Cocodrifil comprimidos.

Composición: la sustancia activa del Cocodrifil es el cocodrazepan. Se presenta en comprimidos de 1,5 mg, 3 mg y 6 mg de sustancia activa.

Propiedades: Los ensayos clínicos efectuados a escala mundial han demostrado que el Cocodrifil es un potente medicamento anticocótopo. Administrado en las dosis convenientes ejerce una acción selectiva sobre el sentimiento de soledad, la ansiedad y la dependencia afectiva. A dosis más altas, tiene propiedades utópicas y fantásticas, de gran importancia en los casos de aislamiento urbano agudo.

Es en esta parodia de los prospectos de los medicamentos antidepresivos donde el narrador nos da la clave de lo que padece el protagonista J.J.: un cuadro de angustia que, como dice en la página 54, se torna por momentos paralizante, y va acompañada por síntomas como ansiedad o aislamiento. Dicho cuadro le es “revelado” al protagonista gracias a la lectura de los prospectos de los medicamentos: “Sentimiento de abandono, situación de aislamiento, angustia sexual, trastornos de la ilusión, agresividad camuflada... Todo aquello era lo que le pasaba a él. ¡Eso sí que era dar en el clavo!” (p. 43).

Así se siente J.J., al hilo de la definición que la R.A.E. da de “angustia”: acongojado, con un constante temor cuya causa le es, en principio, desconocida. Y, en realidad, no es nada baladí que el libro esté dedicado al psicoanalista J.L. Ruiz de Munain, pues el psicoanálisis tiene mucho peso en *Un cocodrilo bajo la cama*. No deberíamos olvidar que para Jacques Lacan el cocodrilo es el símbolo de esa madre asfixiante que “devora” al niño, lo anula, y no deja que se autonomice de ella.

Podríamos completar este juego de análisis intertextuales con la referencia, casi obligada, a la obra de Franz Kafka, considerado como el artífice más importante de la literatura del absurdo. Aunque el escritor de Praga no escribió ficciones sobre cocodrilos, sí lo hizo sobre escarabajos, perros, chimpancés, caballos, topos... Nos ofreció un universo narrativo en el que la distorsión de la realidad hace que esta se vuelva más creíble, más humana, si cabe.

A modo de conclusión, diremos que tanto *Un calcetín suicida* como *Un cocodrilo bajo la cama* constituyen un buen ejemplo del tipo de literatura juvenil que ambiciona mostrar las contradicciones y sinsentidos del mundo que nos rodea. Para ello, el *nonsense* y la *literatura del absurdo* se convierten en poéticas que dotan a la narrativa de la autora vasca Mariasun Landa de una frescura y hondura literaria realmente sugerentes.



Bibliografía

- Bakhtin**, Mikhail (1984), *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press.
- McGillis**, Roderick (1996), “The Totality of Literature: Myth and Archetype”, en *The Nimble Reader. Literary theory and Children’s Literature*, New York: Twayne Publishers, pp. 49-74.
- Olaziregi**, M.J. (1999), “Mariasun Landa o la poética de la ternura”, *CLIJ*, nº 122, pp. 7-21.
- (2004a), “Literatura infantil y juvenil vasca. Diálogos desde el margen”, *Boletín Galego de Literatura. Monográfico: Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*, nº 32, 2º semestre, pp. 121-139.
- (2004b), “Comentario cara á formación lectora. *Un crocodilo de baixo da cama*, de Mariasun Landa”, *Boletín Galego de Literatura. Monográfico: Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*, nº 32, 2º semestre, pp. 231-242.



**5.9. Liburuzain bat ispiluan
barrena: Karlos Linazasororen
*Bestiarioa. Hilerrikoiak*⁴⁴**

Jose Manuel López Gaseni
Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Karlos Linazasoro idazle atipiko sailkaezin horietariko bat da. Idazlan honetan, helduen literaturaren ondo-ondoko gazte literaturaren atalean kokatzen baita, Linazasorok ispilu jolas bat iruten du protagonistaren bitartez, literaturaz gaixo dagoen liburuzain bat, egilearen beraren beste ni-a. Haren helbururik behinena nobela bat idaztea da, baina, azkenean, bat ez baizik eta bi idatziko ditu, liburuari titulua ematen diotenak: aforismo bilduma bi; bata, animaliei buruzkoa eta, bigarrena, heriotzari buruzkoa. Liburu hau idazlan metaliterarioa da eta, halakoetan gertatu ohi den modura, berriro ere idaztearen abentura kontaktzen da, oraingo honetan errealismoz mozorrotutako eta pertsonaia bitxi eta umorezko pasadizoez betetako narrazio batean. Horrelako narrazioa guztiz berria ez bada ere, euskal literaturan apenas dago halako obrarik; hori dela eta, ini-

44. Donostia: Elkar, col. Ateko banda, 2006.

ziatu gabeko irakurle gaztearengan ustekabea ez ezik ulertezintasuna ere sorraraz lezake.

Gako hitzak: autofikzioa, gazte literatura, metaliteratura.

Abstract: Karlos Linazasoro is an atypical writer of difficult classification. In this work, which opens a collection situated in the higher part of juvenile literature and close to the adults' one, Linazasoro displays a spectacular game through the main character, a librarian sick of literature called Karlos, a representation of the author himself, whose main aim is to write a novel and who, in the end, will write not only one but two, the ones which title the book: two collections of aphorisms; the first one is about animals and the second about death. So the article is about a metaliterary work which, once again, narrates the adventure of writing, in this case by means of a narrative disguised of realism and full of particular characters and humorous anecdotes. Although the type of work is not really new, its style barely has representation in Basque literature, and that's the reason why it can provoke surprise and even incomprehension in beginner juvenile readers.

Keywords: auto fiction, juvenile narrative, metaliterature.

Karlos Linazasoro 1962an Tolosan (Gipuzkoa) jaiotako euskal idazle sailkaezin horietariko bat da. Esaterako, narraziogile gisa eza-guna da, honelako obrei esker: *Eldarnioak*, *Zer gerta ere*, *Glosolaliak eta beste*, *Ipuin errotikoak* edo *Ez balego beste mundurik*; poesia ere landu du, esaterako: *Udazkeneko karabana erratua*, *Apunte eta ahanzturak*, *Euriaren eskuak*, *Ezer gehiago behar gabe*; aforismoak ere bai, hala nola: *Beti eder dena*, *Diotenez*, *Isiltasunaren adabakiak*. Haur eta gazte literaturako egile ere badugu: *Bota gorriak* (Euska-di Saria, 2001), *Etzi*, *Bestiarioa*. *Hilerrikoiak*, *Kartapazioko poemak*, *Hamabi titare*, *Urperatze handia*, *Hogeita sei urte geroago* eta beste.

Aztergai dugun obran, *Bestiariora. Hilerrikoiak*, Karlos Linazasoro-
rok proposamen ezin bitxiagoa eskaintzen digu lan-utzialdian da-
goen Karlos izeneko liburuzain protagonistaren bitartez, zeinaren
helbururik behinena eleberri bat idaztea baita. Liburuzain hori li-
teraturaz erabat gaixorik dagoela ematen du, beste Karlos hari, abi-
zenez Linazasoro, gertatzen zaion gisa berean. Era horretan, hasiera
ematen zaio ispilu-jolasari.

Liburu hau argitaratua izan zen garaitsuan eskaini zuen elkarrizke-
ta batean, Karlos Linazasoro liburuzainak esan zuen idazle batzuek
(errealismoaren irudikeriak jota?) bizi izandakoaz idazten dutela,
baina berak irakurritakoaz idazten duela. Oso koherentea liburuzain
batentzat, pentsatuko du norbaitek; baina kontua ez da dirudien
bezain sinplea.

Dagoeneko esan dugun legez, obra honetan, Karlos Linazasoro
bibliotekariak Karlos izeneko liburuzain bat aukeratu du protago-
nista gisa, bere burua fikzionalizatu du narrazioaren barruan, auto-
fikzio izena hartu ohi duen baliabidea dela medio, baina ez kanpoko
errealitateko abentura bat kontatzeko, literatura barruko abentura
bat kontatzeko baizik: idaztearen abentura. Hori dela eta, testu hori
klabe errealistan irakurriko duena harritu egingo da: ez delako, ino-
la ere, testu errealista. Idazle errealistek fikzioz mozarrotzen zuten
errealitatea; Karlos liburuzainak, berriz, errealismo apur batez jantzi
nahi izan du (meta)fikzioa.

Liburuko protagonistaren helburu nagusia berriro aipatzearen,
nobela bat idaztea da; berez ez du behar, bere bizi literaturaz egi-
na dagoelako; eta, azkenean, nobela bat ez, bi idatziko ditu (oso
bereziak, egia esatera): liburuari izena ematen diotenak: *Bestiariora*
eta *Hilerrikoiak*.

Dagoeneko garbi geratuko zen legez, dena da literarioa liburu ho-
netan: euskal literaturaz dezente dakiten mus jokalarri langabetuak:

Eta, halaxe nengoela, musean egitera gonbidatu ninduten. Ezetz esan nien,
jakina, bazkal aurretik musean egitea debekatuta dagoelako batik bat, eta, gai-
nera, enkargutara joan behar nuelako.

-Sei hamarrekotako hirura, gizona.

Horrela esanda, ez zegoen ezetz esaterik. Ez nituen hiru gizon haiek ezagutzen, baina bikain edaten zuten. Ez nekien zer esan, eta esan nuen:

-Hiru gizon bakarka, beraz.

Itxura guztien arabera, ez zuten txistea ulertu, barre zozo batzuk egin zituzten arren. Ezin nuen sinetsi.

-Ez duzue Gandiaga irakurri? Ezin dut sinetsi!

Oker nenbilen, ordea. Horixe ezagutzen zutela Gandiaga! Batek *Elorri* aipatu zidan, hango erlijiosotasuna; bigarrenak, *Denbora galdu alde*-ren zintzotasuna; eta hirugarrenak, *Uda batez Madril*en liburuak eragin zion zirrara. Ez zutela neuk aipaturikoa irakurri, zoritxarrez, baina ezin zela argitaratzen zen guztia irakurri, batetik langabeziak ez zielako denbora libre askorik uzten, eta bestetik, asko argitaratzen zelako, gehitxo gauza onerako (47-48 oo.).

Figura literarioen bidez mintzatzen den Hipermegatroskiko kuxtazaina ez da arruntagoa:

-Nongoa zara zu, Jasone? Zure begiek garabiak dirudite.

-Eta zure begiak, zubi-altxagarriak.

-Zuk jasotzen dituzulako, Jasone, bihotza eta korda.

-Gorritu egingo nauzu, Karlos, eta alarma guztiak dirade saltatuko.

-Zu eta ni, biok, salbatuko bagina, egina legoke Paradisua, kuxtazain nirea.

-Joanen nintzateke zurekin, oi, baina nagusia begira daukat. Berrehun eta lau euro guztira, mesedez (55-56 oo.).

Literaturaz izugarri jantzita dagoen hondeagailu-gidaria:

Asko gustatzen zitzaizkidala eskabadorak esan nion gidari gajoari, hori-horiak batez ere, txikitatik zetorkidala makina haiekiko interesa.

-Eta badakizu zergatik, German?

-Ramón... Ramón Couceiro...

-Badakizu zergatik, Cocineiro?

-Bai, jakina: kolorengatik. Bitxiak direlako, eguzkiaren printzak bezainbat.

-Ez, Ramón, ez duzu asmatu.

-Dekonstrukzioa atsegin duzulako, Derrida, txikizio basatia... Ez dakizulako ezer sortzen.

-Ez, ba, José Ramón... Baina ez zabilta urrunko ere...

-Nire makinak indarra eta dotorezia uztartzen dituelako, indar herkuleoa eta poesia, oldar basatiena mugimendu plastikoenekin...

-Horixe, Ramón! Piztiaren balleta! Halaxe deitzen diot nik.

-Polita da, Piztiaren balleta... Neuk, berriz, Tximeletaren pausalekua esaten diet, eta nireak halaxe du izena, begira: Tximeleten pausaleku II (57-58 oo.).

Umorezko metaliteraturaren edozein antologiatan derrigorrez agertu beharreko pasarteak, halakorik balego. Karlos lan-utzialdiko liburuzainari idaztea eragozten dioten bizitza-gorabeheretan idazle ezagunen baten itzala ere agertuko da, eta nobela idazteari ekiten dion aldi bakanetan, berriz, iritzi literario interesgarriak botako ditu, hala nola:

Eta idazteko, gauza ororen gainetik, sosegua eta bakea behar dira, patxada eta isiltasuna... Besterik ez dela behar esango nuke, gainera. Gainerakoak, musak eta etorria eta sena eta ofizioa eta talentua eta inteligentzia, *literatura* huts besterik ez da, literaturari buruzko literatura (edo, nahi bada, metaliteratura) (7. or.).

Ispilua berriz ere. Horrelako komentario metaliterarioak ere oso sarritan agertzen dira liburu honetan zehar. Hona hemen horietariko bat, metafikzioaren eta autofikzioaren artean:

Bete nuen gurdñoa lepahezurreraino, eta kaxan ipini nintzen. Ilara luze samarreen, esan nahi dut. Leku aparta zen hura nobela bat girotzeko. Bat-batean ate guztiak ixten direla, arrazoi jakinik gabe, eta egunak eta egunak pasatzen direla postura hartan, arazoa konpontzen ezin asmaturik. Begitartea piztu zitzaidan. Hasieran, jakina, ez dago aparteko larritasunik: segituan konponduko dute huts elektronikoa. Gainera, non han baino jaki eta edari gehiago? Itxita gelditzez gerotan, hipermegatroski bat bezalakorik ez dago. Baina, ai jauna!, atea irekitzen ez, eta jendea, hamabost egunen buruan, etsitzen hasita dago. Paroxismoa. Kanibalismoa. Bestialismoa. Segituan konturatu nintzen, ordea, halakoen antzekoak Karlos Linazasoro izeneko idazle batek idazten dituela (neu bezalaxe, hura ere liburuzain dena, bidenabar esanda), eta, jakina, oso itsusia litzatekeela haren plajio bat egitea, Linazasorok berak, han-hemenka esaten denez, nahikoa lotsagabeki Mrozek deitzen den idazle poloniarrari ipuinak eta nobela plajiatzen dizkion arren. (54-55 oo.).

Azkenean, idatziko dituen bi nobelak aforismo bilduma bana izango dira, animaliei buruzkoa lehena (Bestiariora), heriotza gai hartuta bigarrena (Hilerrikoia). Eta haxe da, gure ustez, liburuko alderdirik ahulena: ez aforismo bilduma bera, Karlos liburuzaina aparta baita laburrean hitz eta esapideei bigarren eta hirugarren esanahiak ateratzen (ikus, bestela, *Isiltasunaren adabakiak* aforismo bilduma bikaina), baizik eta aforismo horiek (meta)fikzioan txertat-

zeko modu bortxatu samarrean. Adibidez, paperaren gainean jarri aurretik, Karlosek kaputxadun txaketa bat jantzi, spray gorri bat hartu eta gauzez ateratzeko ohitura du, bere herriko hormetan idazteko, poeta anonimoa bailitzan. Halaxe sortu zituen bere aforismoetariko batzuk, hala nola: “Beti zaude inoiz baino ederrago”, emaztearen omenez; “Musuak ez du abizenik behar”; “Oso harroi nago izan nintkeenaz”; “Zenbat eta zabalago begiak, orduan eta handiago iluntasuna”; “Harrika jo zuten, bizia itzuli zioten arte”; eta abar. Karlosek berak “kalegrafia” izena ematen dio horri.

Berez, Karlosek idatzi nahi dituen bi nobelak kapituluaren modura zenbatutako aforismo bilduma huts gisa agertzen dira. Hala, lehenengo nobelan, animalien munduari dedikatutakoa, honelako batzuk daude: “Aingeru kaskarinak errezeloz begiratzen dio ala del-tari”, “Fenix hegaztiak errausketa-etxe bat ipini du”, “Elefantea bere bolizko letaginean bizi da”, “Mailu-arraina ez da poesia”, “Eta karra-marroa balitz aurreraka dabilen izaki bakarra?”, “Gizakia tximinotik dator, baina ez daki nora doan”, eta abar.

Bigarren “nobelak”, hildakoen munduari dedikaturikoa, bere aldetik, aurrekoaren eskema bera dauka, honelakoak bezalako aforismoekin: “Ehorzleak pentsatu bide du: ‘Hilak, lantzen dituenarentzat”, “Bekatu hilgarriak eta bekatu hilezkorrak”, “Santu Guztien egunez zenduek beren galarik ederrenak janzten dituzte”, “Hileta bat musuzapi-erakusketa bat da”, eta abar.

Linazasorok aukeratu duen literatura motak, hemendik kanpoko literaturetan ibilbide luze eta emankorra izan duen arren, oso tradizio urria du euskal literaturan; baina idazleak nahi duena idazteko askatasun aldarrikatzen du, eskubide osoz, nahiz eta horren ordaina, esana duen bezala, ehun irakurle izatea den. Gainera, aukeratu duen irakurle mota (ia ahaztu zait gazteentzako liburu bat dudala hizpide) ez da, oro har, literatura hori behar bezala balioesteko publikorik egokiena.

Izan ere, liburu hau “Ateko banda” izeneko bilduma batean argitaratu da. Solapan argitzen zaigu horren esanahia: “barkua portuaren eta itsas zabalaren artean dagoenean, itsas zabalerako aldean”. Me-

tafora horrek ingelesek “young adults” deitzen dioten adin tarteari zuzenduta dagoela adierazi nahi omen du, bere kriptikotasunean. Gure ustez, gazte literatura delako horren barruan argitaletxeek egin duten zatiketa misteriotsua argitzeko master bat antolatu beharko luke norbaitek: “Ateko banda” honekin batera, “Bihotz-taupadak”, “Bizi-taupadak” eta “Izu-taupadak” bildumak aurki daitezke Elkar argitaletxean bertan; “Perzebal”, “Bioleta saila” eta “Oroimenean barrera” ditugu Erein argitaletxean, eta abar⁴⁵. Ematen du bildumak neurrigabe biderkatzen direla irakurle mota bakoitzaren bila.

45. José Manuel López Gaseni, “Las normas preliminares en la literatura infantil y juvenil traducida al euskera”, *ANILIJ*, nº 28, 2010, pp. 29-43.



**Un bibliotecario
a través do espello:
Bestiariora. Hilerrikoiak
[Bestiario. Populares
do cemiterio]⁴⁶,
de Karlos Linazasoro**

Jose Manuel López Gaseni
(Universidade do País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

Resumo: Karlos Linazasoro é un escritor atípico, de difícil clasificación. Nesta obra, que inaugura unha colección que se sitúa na franxa máis alta da literatura xuvenil, raiando coa de adultos, Linazasoro desprega un xogo especular por medio do protagonista, un bibliotecario enfermo de literatura chamado Karlos, imaxe do propio autor, cuxo principal obxectivo é escribir unha novela e quen, finalmente, non escribirá unha soa novela, senón dúas, as que dan título ao libro: dúas coleccións de aforismos; a primeira sobre animais e a segunda sobre a morte. Trátase dunha obra metaliteraria que, unha vez máis, narra a aventura da escrita, nesta ocasión por medio dunha

46. Donostia: Elkar, col. Ateko banda, 2006. A tradución ao galego desta colaboración, dende o orixinal en castelán facilitado polo autor, foi realizada por Marta Neira Rodríguez.

narración disfrazada de realismo, ategada de personaxes curiosos e anécdotas humorísticas. Malia non resultar estritamente nova, o estilo desta obra apenas conta con tradición na literatura vasca, polo que pode provocar sorpresa, e mesmo incompreensión, no lectorado mozo non iniciado.

Palabras chave: autoficción, metaliteratura, narración xuvenil.

Abstract: Karlos Linazasoro is an atypical writer of difficult classification. In this work, which opens a collection situated in the higher part of juvenile literature and close to the adults' one, Linazasoro displays a spectacular game through the main character, a librarian sick of literature called Karlos, a representation of the author himself, whose main aim is to write a novel and who, in the end, will write not only one but two, the ones which title the book: two collections of aphorisms; the first one is about animals and the second about death. So the article is about a metaliterary work which, once again, narrates the adventure of writing, in this case by means of a narrative disguised of realism and full of particular characters and humorous anecdotes. Although the type of work is not really new, its style barely has representation in Basque literature, and that's the reason why it can provoke surprise and even incomprehension in beginner juvenile readers.

Keywords: auto fiction, juvenile narrative, metaliterature.

Karlos Linazasoro é un prolífico escritor vasco de difícil clasificación nado en Tolosa en 1962, coñecido como autor de narracións, con obras como *Eldarnioak* [Delirios], *Zer gerta ere* [Polo que poida pasar], *Glosolaliak eta beste* [Glosolalias e outras cousas], *Ipuin erro-tikoak* [Contos radicais], *Ez balego beste mundurik* [Se non houberse outro mundo]; de poesía, como *Udazkeneko karabana erratua* [A caravana errante de outono], *Apunte eta ahanzturak* [Apuntamentos

e esquecementos], *Euriaren eskuak* [As mans da chuva], *Ezer gehiago behar gabe* [Sen ningunha outra necesidade]; coleccións de aforismos, como *Beti eder dena* [O que sempre é fermoso], *Diotenez* [Segundo din], *Isiltasunaren adabakiak* [Os apaños do silencio]. Tamén é autor de diversas obras infantís e xuvenís: *Bota gorriak* [As botas vermellas] (Premio Euskadi, 2001), *Etzi* [Pasado mañá], *Bestiariora. Hilerrikoiak* [Bestiario. Populares do cemiterio], *Kartapazioko poemak* [Poemas do cartapacio], *Hamabi titare* [Doce dedais], *Urperatze handia* [O gran naufraxio], *Hogeita sei urte geroago* [Vinte seis anos despois] e outras.

Na obra que nos ocupa, *Bestiariora. Hilerrikoiak*, Karlos Linazasoro ofrécenos unha máis que curiosa proposta por medio da narración en primeira persoa dun bibliotecario en excedencia chamado Karlos, cuxo principal obxectivo é escribir unha novela. Este bibliotecario parece estar enfermo de literatura ata a medula, algo moi parecido ao que lle ocorre a aqueloutro Karlos, de apelido Linazasoro. Deste modo comeza xa un xogo de espellos.

Nunha entrevista concedida por Karlos Linazasoro máis ou menos na época na que se publicou este libro, afirmaba que algúns autores (acaso cegados por esa miraxe chamada realismo?) escriben sobre o vivido, pero que el escribe só sobre o lido. Algo moi coherente para un escritor que vive do nobre oficio de bibliotecario, pensará máis dun; pero a cuestión non é tan sinxela como semella a simple vista.

Como dixen xa, nesta obra, o bibliotecario Karlos Linazasoro elixiu como narrador e protagonista un bibliotecario chamado Karlos, ficcionalizouse a si mesmo dentro da súa narración, nun xogo literario que adoita recibir o nome de autoficción, pero non para narrar unha aventura pertencente á esfera da realidade exterior, senón para contar unha aventura que sucede dentro da literatura: a propia aventura de escribir. Por esta razón, quen intente ler *Bestiariora. Hilerrikoiak* en clave realista sentirase desconcertado, precisamente porque de ningunha maneira se trata dun texto realista. Os autores realistas disfrazaban a realidade de ficción; porén, o biblio-

tecario Karlos tratou de fornecerlle unha migalla de realismo á súa (meta)ficción.

O principal obxectivo perseguido polo protagonista da obra, como apuntei, é escribir unha novela sexa como for, algo que non é estritamente necesario, dado que toda a súa vida está feita de literatura. Finalmente non escribirá unha novela, senón dúas (as dúas ben estrañas, a verdade), cuxos títulos dan nome ao libro: *Bestiarioa e Hilerrikoiak*.

Como xa quedou claro, todo é literatura nesta obra. Por exemplo, uns desempregados que xogan ao mus e asemade son perfectos coñecedores da literatura vasca, manteñen esta curiosa conversa:

Eta, halaxe nengoela, musean egitera gonbidatu ninduten. Ezetz esan nien, jakina, bazkal aurretik musean egitea debekatuta dagoelako batik bat, eta, gainera, enkargutara joan behar nuelako.

-Sei hamarrekotako hirura, gizona.

Horrela esanda, ez zegoen ezetz esaterik. Ez nituen hiru gizon haiek ezagutzen, baina bikain edaten zuten. Ez nekien zer esan, eta esan nuen:

-Hiru gizon bakarka, beraz.

Itxura guztien arabera, ez zuten txistea ulertu, barre zozo batzuk egin zituzten arren. Ezin nuen sinetsi.

-Ez duzue Gandiaga irakurri? Ezin dut sinetsi!

Oker nenbilen, ordea. Horixe ezagutzen zutela Gandiaga! Batek *Elorri* aipatu zidan, hango erlijiosotasuna; bigarrenak, *Denbora galdu alde*-ren zintzotasuna; eta hirugarrenak, *Uda batez Madrilen* liburuak eragin zion zirrara. Ez zutela neuk aipaturikoa irakurri, zoritxarrez, baina ezin zela argitaratzen zen guztia irakurri, batetik langabeziak ez zielako denbora libre askorik uzten, eta bestetik, asko argitaratzen zelako, gehitxo gauza onerako (47-48 oo.).

[Aqueles homes invitáronme a xogar ao mus. Eu díxenlles que non, naturalmente, sobre todo porque está prohibido xogar ao mus antes de comer e, ademais, tiña que ir facer a compra.

-A tres partidas de seis *amarracos*, home.

Dito así, non podía negarme. Non coñecía aqueles tres homes, pero bebían de marabilla. Non sabía que dicir, así que dixen:

-Así que *Hiru gizon bakarka* [Tres homes sos].

Semellaba que non entenderan o chiste, malia soltaren unhas risiña. Non daba creto.

- Non lestes a Gandiaga? Non o creo!

Pero estaba moi equivocado. Vaia se coñecían a Gandiaga! Un citou *Elorri* e a súa relixiosidade; o segundo, a sinceridade de *Denbora galdu alde*; e o terceiro, a emoción que lle produciu a lectura de *Uda batez Madrilen*. Ende mal, non

leran a obra á que me referira, pero non se podía ler todo o que se publicaba, por unha parte porque o desemprego non lles deixaba moito tempo libre e, por outra, porque se publicaba moito, demasiado para cousa boa].

Non menos curioso resulta o coqueteo do protagonista coa caixeira do Hipermegatroski, cuxo nome, Jasone (Ascensión), dá lugar ao desenvolvemento dunha hilarante conversación:

-Nongoa zara zu, Jasone? Zure begiek garabiak dirudite.
 -Eta zure begiak, zubi-altxagarriak.
 -Zuk jasotzen dituzulako, Jasone, bihotza eta korda.
 -Gorritu egingo nauzu, Karlos, eta alarma guztiak dirade saltatuko.
 -Zu eta ni, biok, salbatuko bagina, egin legoke Paradisua, kutxazain nirea.
 -Joanen nintzateke zurekin, oi, baina nagusia begira daukat. Berrehun eta lau euro guztira, mesedez (55-56 oo.).

[-De onde es, Jasone?, os teus ollos parecen grúas.
 -E os teus ollos, pontes levadizas.
 -Porque ti os elevas, Jasone, co corazón e a corda.
 -Farás que me ruborice, Karlos, e saltarían todas as alarmas.
 -Se nos salvásemos ti e mais eu, o Paraíso sería realidade, caixeira miña.
 -Oh, iría contigo, pero o xefe estame vixiando. Son douscentos catro euros, por favor].

O operario dunha escavadora é igualmente versado en cuestións literarias:

Asko gustatzen zitzaizkidala eskabadorak esan nion gidari gajoari, hori-horiak batez ere, txikitatik zetorkidala makina haiekiko interesa.
 -Eta badakizu zergatik, German?
 -Ramón... Ramón Couceiro...
 -Badakizu zergatik, Cocineiro?
 -Bai, jakina: koloreengatik. Bitxiak direlako, eguzkiaren printzak bezainbat.
 -Ez, Ramón, ez duzu asmatu.
 -Dekonstrukzioa atsegin duzulako, Derrida, txikizio basatia... Ez dakizulako ezer sortzen.
 -Ez, ba, José Ramón... Baina ez zabiltza urrunxko ere...
 -Nire makinak indarra eta dotorezia uztartzen dituelako, indar herkuleoa eta poesia, oldar basatiena mugimendu plastikoenekin...
 -Horixe, Ramón! Piztiaren balleta! Halaxe deitzen diot nik.
 -Polita da, Piztiaren balleta... Neuk, berriz, Tximeletaren pausalekua esaten diet, eta nireak halaxe du izena, begira: Tximeleten pausaleku II (57-58 oo.).

[Ao pobre operario díxenlle que me encantaban as escavadoras, sobre todo as amarelas, que o interese por aquelas máquinas xa me viña da infancia.

-E sabes por que, Xermán?

-Ramón... Ramón Couceiro...

-Sabes por que, Cocifneiro?

-Si, claro: polas cores. Porque son vivas, comas as raiolas do sol.

-Non, Ramón, non o adiviñaches.

-Porque amas a deconstrución, Derrida, a destrución salvaxe... Porque es incapaz de construír nada.

-Pois non, Xosé Ramón... Mais non quedaches moi lonxe.

-Porque a miña máquina combina forza e elegancia, a forza hercúlea e a poesía, o máis salvaxe ímpeto co movemento máis plástico...

-Iso é, Ramón! O ballet da besta! Así lle chamo eu.

-É bonito, O ballet da besta... Eu, en cambio, chámolle Repouso da bolboreta, e a miña chámase así, mira: *Repouso da bolboreta II*].

Trátase de pasaxes que sen dúbida deberían figurar en calquera antoloxía da metaliteratura de humor, se existise algo parecido. Incluso entre os azares da vida que lle impiden escribir ao bibliotecario en excedencia Karlos, pode encontrarse a sombra dalgún autor coñecido; e as contadas veces que consegue poñerse a escribir, borboríñalle na orella interesantes consellos literarios:

Eta idazteko, gauza ororen gainetik, sosegua eta bakea behar dira, patxada eta isiltasuna... Besterik ez dela behar esango nuke, gainera. Gainerakoak, musak eta etorria eta sena eta ofizioa eta talentua eta intelixentzia, *literatura* huts besterik ez da, literaturari buruzko literatura (edo, nahi bada, metaliteratura) (7. or.).

[Para escribir, por enriba de todo son necesarios o sosego e a paciencia, a quietude e o silencio... Atreveríame a afirmar que non é necesario nada máis. Todo o demais, iso das musas e a inspiración e o xenio e o oficio e o talento e a intelixencia, non é máis que *literatura*, literatura sobre a literatura (ou, se se prefire, metaliteratura)].

Unha vez máis, o espello. Este tipo de comentarios metaliterarios tamén abunda nesta obra. He aquí un máis, mestura de metaliteratura e autoficción:

Bete nuen gurdiñoa lepahezurreraino, eta kaxan ipini nintzen. Ilara luze samarean, esan nahi dut. Leku aparta zen hura nobela bat girotzeko. Bat-batean

ate guztiak ixten direla, arrazoi jakinik gabe, eta egunak eta egunak pasatzen direla postura hartan, arazoa konpontzen ezin asmatu. Begitartea piztu zit-zaidan. Hasieran, jakina, ez dago aparteko larritasunik: segituan konponduko dute huts elektronikoa. Gainera, non han baino jaki eta edari gehiago? Itxita gelditzez gerotan, hipermegatroski bat bezalakorik ez dago. Baina, ai jauna!, atea irekitzen ez, eta jendea, hamabost egunen buruan, etsitzen hasita dago. Paroxismoa. Kanibalismoa. Bestialismoa. Segituan konturatu nintzen, ordea, halakoen antzekoak Karlos Linazasoro izeneko idazle batek idazten dituela (neu bezalaxe, hura ere liburuzain dena, bidenabar esanda), eta, jakina, oso itsusia litzatekeela haren plajio bat egitea, Linazasorok berak, han-hemenka esaten denez, nahikoa lotsagabeki Mrozek deitzen den idazle poloniarrari ipuinak eta nobela plajiatzen dizkion arren (54-55 oo.).

[Enchín o carro ao tope e coloqueime na caixa. Na longa fileira da caixa, quero dicir. Aquel era un lugar excepcional para ambientar unha novela. De repente, péchanse todas as portas, sen razón aparente ningunha, e quedan así días e días, sen que ninguén poida atopar unha solución. Iluminouseme a cara. Por suposto, ao principio non hai demasiada inquietude: arranxaron decontado o fallo electrónico. Por outra parte, en que lugar encontrar máis comida e bebida que alí? De quedar encerrado, non hai nada coma un hipermegatroski. Pero, ai!, as portas non se abren e aos quince días a xente comeza a desesperarse. Paroxismo. Canibalismo. Bestialismo. Deseguido reparei en que un autor chamado Karlos Linazasoro (quen, coma min, tamén era bibliotecario, dito sexa de paso) escribía cousas semellantes, así que, claro, sería moi feo plaxialo, a pesar de que, segundo teño entendido, o propio Linazasoro lle plaxia os contos e as novelas ao escritor polaco Mrozek].

Finalmente, as dúas novelas que escribirá redúcense a senllas coleccións de aforismos, a primeira sobre os animais (*Bestiariora*) e a segunda arredor do tema da morte (*Hilerrikoiak*). E é precisamente este, ao meu xuízo, o punto máis feble da narración; non as coleccións de aforismos propiamente ditas, xa que o bibliotecario Karlos Linazasoro conta cunha habilidade impresionante para dotar as palabras e as locucións dun dobre e ata triplo sentido (sirva como exemplo a espléndida colección de aforismos *Isiltasunaren adabakiak*, xa citada), senón o modo un tanto forzado de inserir eses aforismos na (meta)ficción. Por exemplo, antes de fixalos definitivamente no papel, Karlos ten o costume de poñer unha chaqueta con capucha, coller un spray vermello e saír con nocturnidade a escribilos nas paredes da súa vila, coma se dun poeta anónimo se tratase. Así creou algún dos seus aforismos, como “Beti zaude inoiz baino ederrago”

[Sempre estás máis fermosa que nunca], en honor á súa esposa; “Musuak ez du abizenik behar” [O bico non necesita apelido]; “Oso harroi nago izan nintekeenaz” [Estou moi orgulloso do que puiden ser]; “Zenbat eta zabalago begiak, orduan eta handiago iluntasuna” [Canto máis se abren os ollos, maior é a escuridade]; “; “Harrika jo zuten, bizia itzuli zioten arte” [Lapidárono ata devolverlle a vida]; etc. El chámalle a esta práctica “kalegrafia”.

En si, as dúas novelas que Karlos pretende escribir aparecen como unha simple listaxe de aforismos numerados a modo de capítulos. Así, na primeira delas, dedicada ao mundo animal, hai algúns coma estes: “Aingeru kaskarinak errezeloz begiratzen dio ala deltari” [O anxo vaidoso mira con receo o ala delta], “Fenix hegaztiak errausketa-etxe bat ipini du” [A ave fénix puxo un negocio de incineración], “Elefantea bere bolizko letaginean bizi da” [O elefante vive no seu cairo de marfil], “Mailu-arraina ez da poesia” [O peixe martelo non é poesía], “Eta karramarroa balitz aurreraka dabilen izaki bakarra?” [E se o cangrexo fose o único ser vivo que andase cara a diante?], “Gizakia tximinotik dator, baina ez daki nora doan” [O home vén do mono, pero non sabe onde vai], etc.

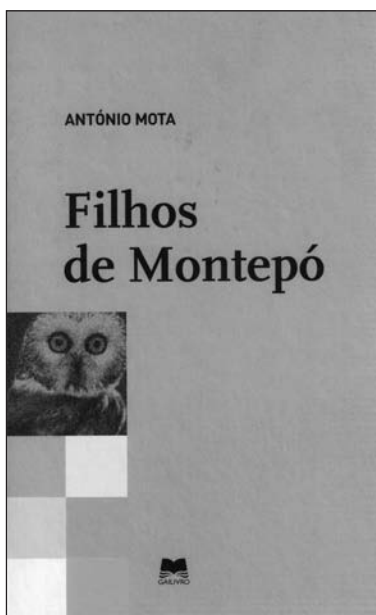
Pola súa parte, a segunda “novela”, dedicada ao mundo dos mortos, ten exactamente o mesmo esquema, con aforismos coma os que seguen: “Ehorzleak pentsatu bide du: ‘Hilak, lantzen dituenarentzat’” [Pensa o enterrador: ‘Os mortos, para quen os traballa’], “Bekatu hilgarriak eta bekatu hilezkorak” [Pecados mortais e pecados inmortais], “Santu Guztien egunez zenduek beren galarik ederrenak janzten dituzte” [O Día de Todos os Santos, os defuntos visten as súas mellores galas], “Hileta bat musuzapi-erakusketa bat da” [Un funeral é unha exposición da panos de man], etc.

A forma de facer literatura elixida por Linazasoro, por máis que teña referentes de largo e proveitoso percorrido fóra da literatura vasca, dentro dela conta con moi escasa tradición; porén, o autor reivindica, con todo o seu dereito, a liberdade de escribir como mellor lle praza, aínda que a peaxe que teña que pagar por isto sexa contar con tan só un cento de lectores, segundo a súa propia contabilidade.

Ademais, o tipo de lector implícito ao que se dirixe (xa case esquecía que estaba falando dun libro para mozos) non é, en liñas xerais, o público máis axeitado para apreciar este tipo de literatura, e esta é unha das razóns da selección deste título, que se sitúa no que se podería chamar literatura de fronteira.

De feito, o libro foi o primeiro título dunha nova colección da editorial Elkar chamada “Ateko banda”, cuxo significado se aclara na información da solapa: “barkua portuaren eta itsas zabalaren artean dagoenean, itsas zabalerako aldean” [espazo de mar no que o barco se encontra entre o porto e o alto mar, xa do lado do alto mar]. Unha metáfora certamente críptica que nos remite á franxa de idade que os anglosaxóns chaman *young adults* e que, como xa expliquei nun traballo anterior⁴⁷, se sitúa por enriba das coleccións “Taupadak” da mesma editorial, no contexto dunha discriminación de idades cada vez máis complexa emprendida pola maioría das editoriais, na que cada colección pugna por encontrar o seu tipo de lector específico.

47. José Manuel López Gaseni, “Las normas preliminares en la literatura infantil y juvenil traducida al euskera”, *ANILIJ*, nº 28, 2010, pp. 29-43.



**5.10. Memórias
de um tempo difícil:
Filhos de Montepó,
de António Mota⁴⁸**

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)

José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)

Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: O penúltimo romance juvenil de António Mota, *Filhos de Montepó* (2003), regressando ao cenário rural de livros anteriores e mantendo-se no registo discursivo a que essas mesmas obras nos habituaram, trabalha sobre tópicos como o crescimento e a autonomia do jovem adolescente, a busca de modelos de identificação positivos e a rejeição do modelo paterno, a que se contrapõe uma maior aproximação afetiva à figura materna e a tentativa de escapar ao isolamento de um meio rural atrasado. Aprofunda, por outro lado, o retrato crítico do país político, social e cultural de inícios da década

48. Alfragide: Gailivro, col. Livros de António Mota, 2003.

de sessenta do século XX, focalizado numa região isolada e pobre do norte de Portugal.

Palavras-chave: afetos, António Mota, comunidade rural, família, identidade pessoal, Literatura juvenil.

Abstract: *Filhos de Montepó* (2003), António Mota's penultimate novel for young readers, returns to the rural setting of his previous books and retains the type of discourse to which these works have accustomed us. Topics of special interest include the process of growing up and becoming independent during adolescence, the search for positive role models and the rejection of the fatherly model, which is counteracted by a tighter affective bond with the motherly figure and by the attempt to escape the isolation of a backward rural milieu. On the other hand, the book also engages in a deeper critical representation of political, social and cultural issues at the beginning of the 1960s, by focusing on an isolated and poor region from the north of Portugal.

Keywords: affection, António Mota, family, personal identity, rural community, Youth Literature.

Estreado em livro, em 1979, com *A Aldeia das Flores*⁴⁹, António Mota dava a conhecer, logo nessa obra inaugural, o que viria a ser

49. Conto ilustrado por Luísa Brandão e publicado numa histórica coleção de livros infantis, "ASA juvenil", de Edições ASA, criada e dirigida, à época, pela escritora Ilse Losa. Escritora alemã, judia, fugida à Gestapo, Ilse Losa fixou-se em Portugal em 1934, tendo sido mais tarde uma das vozes mais reconhecidas da literatura portuguesa para a infância, já que optou por escrever exclusivamente em português. Nascida em 1913, em Melle-Buer, Osnabrück, Baixa-Saxónia, morreu no Porto, em 2006. Em intervenções públicas e conversas, António Mota evoca, com frequência, a relação com a autora de *O Mundo em que Vivi* e *Fátscia Conta a Sua História* (que foi, em Portugal, uma das primeiras professoras e divulgadoras de Literatura Infantil) e, sobretudo, o estímulo das palavras desta escritora, no início da sua carreira literária.

o cenário preferencial das suas histórias. Em muitas das obras que publicou, o espaço ficcional tem, na sua génese, um espaço real, as terras do concelho de Baião – onde o Autor nasceu, em 1957, e onde exerceu a profissão docente. Trata-se de uma zona montanhosa em região atravessada pelo rio Douro e aí se cultivam as vinhas a partir das quais se produz o vinho do Porto. Sendo, ainda hoje, o concelho mais pobre e atualmente mais desertificado do distrito do Porto (o mais distante, também, da capital de distrito), nele coexistem o minifúndio e as grandes propriedades de produção vinícola, situadas nos admiráveis socalcos que descem para o Douro. Igualmente comum é o sistema de arrendamento de terras por parte de pequenos lavradores – os rendeiros ou caseiros – que as cultivam entregando boa parte da produção aos arrendatários, e garantindo, por outro lado, a subsistência dos núcleos familiares, em condições relativamente precárias. Pertence a esta camada social a família de Abílio, o jovem protagonista e narrador autodiegético da obra *Filhos de Montepó* (Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2003), objeto do presente comentário.

Para começar, diga-se que este romance vem culminar um percurso literário de mais de três décadas, que abrange a narrativa juvenil, mas também o conto para a infância, com títulos como *As Andanças do Senhor Fortes*, Afrontamento, 1980; *O Grilo Verde*, Horizonte, 1984; *O Rebanho Perdeu as Asas*, Vega, 1987; *Abada de Histórias*, Desabrochar, 1989; *Jaleco*, Desabrochar, 1991; *Segredos*, Desabrochar, 1996; *O Sonho de Mariana*, Gailivro, 2003 (primeiro de uma série de vários títulos); *Maria Pandorca*, Gailivro, 2004; *O Lambão*, *O Teimoso e o Sr. Veloso*, Gailivro, 2004, entre outros. Uma escrita que se reparte ainda pelas adaptações de contos populares tradicionais e de clássicos da literatura, pela poesia para crianças (*Sal, Sapo, Sardinha*, Caminho, 1996; *Se Tu Visses o que Eu Vi*, Gailivro, 2002) e ainda por textos para livros em formato de álbum, destinados a pré-leitores e leitores iniciais (casos de *Se Eu Fosse Muito Alto* (Gailivro, 1999; 3.^a ed., com ilustrações de André Letria, 2005), *Se Eu Fosse Muito Magrinho* (Gailivro, 2003, ilustrações de André Letria)

e outros títulos). Tendo começado a lecionar muito jovem, António Mota foi professor do Ensino Básico (1.º ciclo) até à sua aposentação, o que o terá motivado a editar também numerosos manuais escolares e outros livros didáticos.

Sem aflorar uma ou outra incursão do Autor no fantástico e no alegórico – em contos para a infância –, ou a observação/recriação da natureza e dos animais que, tocada não raro pelo humor e aqui e além pelo *nonsense*, marca os seus livros de poesia, é de assinalar, na escrita de António Mota para jovens, um peculiar modo de recriação ficcional do espaço rural duriense e também de um tempo que, dependendo dos livros, situa em geral o leitor num período compreendido entre os anos sessenta e finais da década de noventa do século XX, muito embora, em alguns textos, e sobretudo pela voz de personagens idosas, se encontrem referências a tempos anteriores. Tudo parece emergir de uma infância e juventude vividas em condições de carência económica – que o Autor evoca por vezes em testemunhos públicos –, mas que se foram nutrindo de uma ligação estreita com a natureza, com a faina agrícola ou a pastorícia. Em geral, tais vivências são recriadas textualmente em registo cru e por vezes dorido (permeável contudo ao humor), o que, a somar à linguagem utilizada, lhes confere um cunho de autenticidade que surpreende sobretudo o leitor urbano, e que nada tem que ver com qualquer visão folclórica ou idílica da vida rural. De salientar o modo direto e pouco eufemístico como é descrito, por vezes, o quotidiano e como se resgatam do esquecimento as falas da gente do campo, aludindo-se, ainda, à convivência entre homens e animais. Artífices, sacristães, camponeses, vendedores ambulantes, mulheres sabidas, “bruxas” profissionais, artistas de circos pobres, mestres-escola, idosos carregados de memória, rapazio pobre, vagabundos e outros marginais das comunidades aldeãs: toda esta galeria de personagens que dão corpo aos contos e romances de António Mota, e que por vezes parecem saídas de um passado já longínquo, como que lhe permitem restituir voz à gente anónima e esquecida que as terá inspirado, e selar, com uma nota realista de humanidade, quase to-

dos os seus livros. Estes constituem, por isso, um *corpus* singular na literatura portuguesa para a infância e a juventude das duas últimas décadas do século XX e da atualidade.

Outros aspetos temáticos a salientar nos romances do Autor dirigidos ao público juvenil – com os quais tem obtido algumas distinções públicas⁵⁰ – prendem-se com a progressiva desertificação do interior rural (traço que marca a realidade portuguesa nas últimas décadas), quer em resultado da migração do campo para a cidade (veja-se *O Rapaz de Louredo*, Areal, 1983) quer por efeito da emigração (sobretudo para França). Também a difícil condição dos idosos dos meios campestres, entregues por vezes a uma solidão dolorosa ou sofrendo a inadaptação às instituições de acolhimento da terceira idade, está presente em certas obras (veja-se *A Casa das Bengalas*, editado pela primeira vez pela Edinter, em 1995); e sobressaem ainda, em quase todas elas, as revelações e agruras do crescimento e da socialização – dos heróis pré-adolescentes ou adolescentes, geralmente do sexo masculino –, não raro confrontados com o isolamento geográfico e, quase sempre, com as dificuldades económicas. De referir ainda certos livros em que se analisa a condição feminina em diferentes gerações e se aborda a entrada precoce no mundo do trabalho, como sucede em *Cortei as Tranças* (Edinter, 1990).

Em suma, pelos trilhos temáticos que percorre, mas também pelos meios em que, geralmente, se movem as suas personagens, António Mota tem sido encarado, por vezes, como um herdeiro *sui generis* de uma certa tradição de cunho neorrealista, sem no entanto

50. *O Rapaz de Louredo* (Areal, 1983) foi distinguido com um prémio da Associação Portuguesa de Escritores. Em 1990, o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens foi atribuído ao romance *Pedro Alecrim* (Edinter, 1988). *A Casa das Bengalas* (Edinter 1995) recebeu, em 1996, o Prémio António Botto de Literatura Infantil e Juvenil da Câmara Municipal de Abrantes. Estas distinções, incidindo em romances juvenis do Autor, atestam o seu reconhecimento como escritor de ficção para pré-adolescentes e adolescentes. De referir ainda que, em 2004, António Mota ganhou, juntamente com o ilustrador André Letria, o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens, na modalidade de livro ilustrado, pela obra para a infância *Se Eu Fosse muito Magrinho*.

partilhar com ela o essencial da dimensão ideológica que, em Portugal, a enformava, entre finais dos anos trinta e a década de sessenta do século XX.

Dedicado a sua mulher e a dois amigos, mas em geral sóbrio no plano paratextual, sem epígrafes nem ilustrações⁵¹ e apenas com uma pequena vinheta na capa representando uma coruja – animal cujo piar arreperia Abílio e o irmão mais novo, António, sempre que, na história, as cenas noturnas geram inquietação e medo –, o livro anuncia, logo desde o título, o espaço da ação (a aldeia pobre do interior rural onde tudo se passa). O termo “filhos” remete cifradamente para algumas das personagens principais – o narrador-protagonista e os seus irmãos –, mas também para o conjunto dos habitantes da aldeia (v. p. 107). A presença do topónimo neste título temático parece indiciar a vontade de conduzir o leitor ao cerne do romance, ou seja, a um conjunto de experiências de vida que só podem ser entendidas em contexto. Os “filhos” de Montepó são, portanto, os filhos não apenas de um espaço físico, mas também de um contexto sociocultural, de uma comunidade e de um lugar marcados pela historicidade: a de uma região e de um país sob a vigência de um sistema ditatorial (o salazarismo no seu estertor). Ou seja, um regime que mantém a sociedade portuguesa presa a uma guerra colonial política e moralmente injustificável – em Angola, Moçambique e Guiné, para onde são mobilizados milhares de jovens a fim de combater os movimentos de libertação africanos. E tudo isto num quadro político nacional de denegação da liberdade, da democracia e do pluralismo e, acima de tudo, num cenário de atraso económico e cultural, refletido em vidas sem perspetivas, em especial nos meios

51. Mas com um texto de contracapa (acompanhado de uma nota biobibliográfica sobre António Mota), em que a obra é apresentada ao público leitor em termos bastante esclarecedores, muito provavelmente da lavra do próprio Escritor: “Em Montepó, terra de um Portugal remoto e esquecido, vive Abílio, um rapaz que, como todos os da sua idade, está a acordar para o mundo, para a vida, para o primeiro amor... Calejado pelas agruras de uma vida difícil vai aprendendo à sombra de deceções e mínguas; mas vai, também, crescendo, acalentado pela magia das histórias e dos sonhos que lhe dão ânsias de fugir em busca de outros destinos.”

mais isolados do interior, aonde não chegam estradas capazes, muito menos a energia elétrica ou a água canalizada – caso de Montepó, nos anos sessenta –, e em que a única saída parece ser a migração interna ou mesmo a emigração. Esta será aliás a alternativa de vida para Miguel, o pai de Abílio, no livro de António Mota que, cinco anos depois, prolonga a história do romance aqui em análise e que com ele forma uma sequência romanesca em dois volumes: *Ninguém Perguntou por Mim* (Mota, 2008).

Dos traços essenciais deste contexto sócio-histórico nos vai dando conta o narrador, em referências muito concretas ou em breves alusões, sem passar ao lado seja do atraso económico e cultural, seja da Guerra Colonial, seja ainda de uma militância oposicionista por parte de uma das personagens – o tio de Abílio, e seu padrinho – contra um regime político opressivo.

Filhos de Montepó estrutura-se, no fundamental, em torno de um final de dia e de uma noite na vida do jovem adolescente de treze anos que é Abílio – nascido a 1 de Agosto de 1952 (p. 162) –, no ano de 1965. Dia especial, por ser o do nascimento, surpreendente e algo traumático, dos seus dois irmãos gémeos, sem que aparentemente nem o narrador-protagonista nem os irmãos mais novos, António e Rosa, se tenham apercebido da gravidez da mãe – ou, pelo menos, sem que disso nos dê conta o narrador antes do vigésimo sétimo capítulo (o primeiro dos cinco que constituem o segmento terminal da narrativa). Sendo o tempo da enunciação muito posterior ao da diegese⁵², a maioria dos episódios narrados ao longo do romance constituem evocações de tipo analéptico produzidas pelo narrador-protagonista no momento da narração, adotando-se o tom de um registo íntimo e deambulatório de memórias. Mas, anteriores todos eles à noite em que tem lugar o acontecimento central – o nascimento dos gémeos –, tais episódios emergem dessa distendida narração, a qual é por isso pontuada por constantes derivas, mas centrada naqui-

52. Veja-se a seguinte passagem: “Quando ocorreu o que agora conto, tinha treze anos muito espigados e já não me considerava uma criança” (p. 11).

lo que constitui um ponto de viragem no percurso do protagonista e da família, como se confirma lendo a continuação dessas vidas no romance seguinte, o já citado *Ninguém Perguntou por Mim*. Tais episódios, se por um lado, esboçam o quadro socioeconómico e histórico em que se move Abílio, por outro, fundamentam a sua ação individual enquanto personagem, o seu estado emotivo (traduzido num registo dorido), as suas reflexões sobre o núcleo familiar, bem como o seu desejo de partida e de mudança de vida.

Os dois eventos que balizam esse discurso evocativo – dando forma, *a posteriori*, ao espraído tempo psicológico de Abílio – são, por um lado, a chegada de uma família de ciganos à aldeia de Montepó, nas primeiras horas de uma fria noite de novembro; e, por outro, quase no final, o parto da mãe do herói, com o auxílio da mulher cigana, num moinho, e em local afastado da aldeia – que Abílio alcança aos tropeções, num misto de ansiedade e quase terror⁵³. Ambos os acontecimentos decorrem num clima de acentuada inquietação, pontuado pelo piar arrepiante da coruja. Já perto do termo do romance, tal clima adquire contornos quase fantasmagóricos. O ambiente psicológico carregado, que se vai adensando, é construído com mestria pelo narrador-personagem, tendo como origem a tensão provocada pelo facto de os três irmãos não descortinarem explicação quer para o atraso da mãe na chegada a casa quer para a ausência do pai nessa noite. Entregues a eles mesmos e ao desassossego noturno que vai tomando conta dos seus espíritos – os dois mais novos descritos como “assustadiços” pelo mais velho –, os três irmãos apenas experimentam um alívio de tensão, quando sucumbem ao sono (os mais novos) e, no caso de Abílio, quando encontra a mãe, na sequência do parto, já recolhida em casa da cunhada, tia Olinda. Este alívio é especialmente

53. O receio infundido pela chegada dos ciganos introduz o tópico da desconfiança em relação ao outro – leia-se: o diferente quer do ponto de vista étnico quer enquanto membro de um grupo socialmente marginalizado e nómada, associado pela *vox populi* à apropriação indevida de bens que não lhe pertencem. Um estereótipo desmontado, no entanto, criticamente e de modo positivo, pela circunstância de ser precisamente um membro desse grupo – a cigana – que presta auxílio solidário à mãe de Abílio no momento do parto.

verdadeiro no que toca a Abílio e permite colocar em evidência um dos veios temáticos do romance, já que o momento traumático, em que o rapaz se vê obrigado a revelar iniciativa, sangue-frio e até espírito de liderança em relação aos irmãos –ocupando assim, simbolicamente, o lugar do pai–, configura a descolagem da idade infantil e a entrada na adolescência ou, melhor ainda, numa precoce adultez. Por outro lado, a situação confronta-o, mais ainda, com uma imagem degradada da figura paterna que vai piorando ao longo da narrativa, por razões que se prendem com outro tópico fundamental do romance: a violência doméstica (neste caso, do pai) originada pelo alcoolismo. E será esta, sem dúvida, das primeiras narrativas a introduzir tal temática no panorama português da literatura para jovens.

A autonomia de Abílio desenha-se assim por oposição ao pai e a quase tudo o que este representa: além da cedência ao álcool e a um comportamento agressivo, a falta de iniciativa para mudar e melhorar a vida, acusação que é reiterada pela mãe (esteio familiar e figura de contorno moral e psicoafetivo marcado pela positividade ao longo de quase todo o romance). Por isso, quase no final do texto, e após uma cena concreta de violência sobre a mãe, descrita no capítulo 13⁵⁴, Abílio garante, dirigindo-se imaginariamente a Ana Teresa (filha do pequeno comerciante local, por quem Abílio nutre um sentimento amoroso nunca confessado neste romance): “Ana Teresa, minha paixão, juro pela minha mãe e por tudo o que há de bom neste mundo, que não hei de ser como o meu pai. Não, Ana Teresa, não serei como ele. Podes crer, Ana Teresa, que os nossos filhos, se os tivermos, não hão de ter vergonha do pai.” (p. 179).

A solidão crescente de Abílio radica, pois, num complexo de circunstâncias diversas: a incapacidade de confessar os seus sentimentos

54. O capítulo 13 começa de forma esclarecedora: “Alto, entroncado, com olhos azuis, um bigodinho aparado todos os sábados e mãos repletas de calos, quase sempre de rosto carregado, meu pai deixou de ser o meu grande herói num domingo à noite, estava minha mãe a tirar a sopa da panela. // Eu tinha onze anos quando isso aconteceu.” (p. 73) A este passo segue-se o relato de uma cena de violência doméstica.

em relação a Ana Teresa; o peso da responsabilidade pelos irmãos mais novos⁵⁵; o confronto com a negligência do pai num momento crucial da vida da mãe e da própria família (encontrá-lo-á, finalmente, em casa, a dormir sob a ressaca da embriaguez); e por fim o facto de, sendo o filho mais velho, sentir que a ternura da mãe se concentra, ainda que momentaneamente, nos dois gémeos acabados de nascer. Tal solidão – exacerbada pela sensação de viver num meio interior isolado – irá encontrando saída na identificação gradual do protagonista com o padrinho, tio Sebastião, ou seja, a figura familiar que desertara da aldeia aos quinze anos e fora conhecer mundo, fixando-se em Lisboa e acabando como operário esclarecido (é quem introduz Abílio no mundo dos livros, oferecendo-lhe *As Aventuras de Pinóquio*, de Collodi⁵⁶ e, já em *Ninguém Perguntou por Mim*, será ele também quem se dispõe a acolher o rapaz em Lisboa, arranjando-lhe trabalho como tipógrafo)⁵⁷. Irmão da mãe de Abílio, Sebastião representa, assim, a coragem da partida e a aventura, mas também a valorização da leitura e do conhecimento – tópicos centrais na con-

55. Leia-se o seguinte desabafo: “Sempre o disse e, passados estes anos todos, continuo a afirmar que não é péra doce ter o azar de ser o irmão mais velho. O irmão mais velho tem sempre muito mais responsabilidades e recebe muito menos mimos.” (p. 13).

56. Numa das cenas mais pungentes da obra, é relatada a destruição do livro – que Abílio não chegou a ler nunca – pelos irmãos mais novos, os quais, numa atitude algo inocente, resolvem arrancar-lhe todas as folhas para acender uma fogueira (capítulo 16, pp. 95-97), o que desencadeia a fúria e a revolta do protagonista.

57. Leia-se o início do capítulo 16: “O padrinho Sebastião, contava-nos minha mãe, era da família dos bichos do mato. Sempre teve o comportamento de um lobo solitário, duma raposa astuta, duma lebre esquiva. Não deixava que nada o prendesse a qualquer cadeado. // Sempre curioso e insatisfeito, Sebastião experimentara diversas profissões. (...) Frequentava bibliotecas públicas e devorava livros. // – É um regalo para os ouvidos ouvi-lo falar. Quando está a conversar, diz, sem querer, palavras que não entendo, mas que me parecem muito bonitas – dizia minha mãe embevecida com o irmão que ajudara a criar. (...) // No ano em que terminei a quarta classe, o meu padrinho deu-me um livro. Chamava-se Pinóquio. // – Se o leres, aprendes a sonhar! – disse-me ele com o seu sorriso cúmplice. (...) // Fiquei tão feliz. // Era o meu primeiro livro. // Era o primeiro livro de histórias que ia haver em minha casa. // Era a primeira vez que recebia uma prenda que não se comia, calçava ou vestia” (pp. 93-94).

figuração de uma futura saída positiva para a existência de Abílio, que, no final de *Ninguém Perguntou por Mim*, acabará mesmo por quebrar as cadeias que o prendem afetiva e socialmente a Montepó: a família e a pobreza⁵⁸, respetivamente.

A personagem secundária de Sebastião permite introduzir outro elemento de reconstituição do tempo histórico em que a ação decorre e, em simultâneo, um tópico inesperado, a luta antifascista e o encarceramento por motivos políticos, tema pouco habitual nos livros portugueses para adolescentes. No capítulo 17, narra-se a prisão de Sebastião pela PIDE (a sinistra polícia política do salazarismo), na sequência de uma fugaz visita a Montepó, já em situação de fuga à perseguição policial. A leitura de *Ninguém Perguntou por Mim* deixa pressupor a posterior libertação.

Os contornos disfóricos deste cenário histórico são completados por uma alusão a outro dos problemas políticos do país, antes do 25 de Abril de 1974, a realidade da Guerra Colonial em África, como que uma espada de Dâmocles que, nos anos sessenta, pendia desde cedo sobre a vida de quase todos os adolescentes e jovens adultos. Como afirma Abílio, noutra das recorrentes conversas imaginárias com a rapariga por quem está apaixonado, “Ana Teresa, quando te casares comigo, e eu não sei quando isso acontecerá, porque posso ir para a tropa e morrer em Angola, na Guiné ou em Moçambique, verás que eu não sou nada nada parecido com o meu pai” (p. 158)⁵⁹.

Solidão e amor (por Ana Teresa); contida revolta em relação ao pobre e isolado mundo em que ao protagonista é dado viver até à adolescência; embrião de uma consciência social e política que permite, em simultâneo, alargar horizontes de vida e relançar o sonho; e, finalmente, primeira identificação com um modelo de adulto, co-

58. Leia-se este passo do texto, logo no capítulo 7: “Doía-me nunca termos dinheiro para comprar o que mais desejávamos” (p. 41).

59. Registe-se, apenas de passagem, outro traço do regime ditatorial, desta feita ao nível do sistema escolar: a separação dos sexos na escola. Abílio refere esta realidade a p. 116; noutro passo, alude também ao recurso aos castigos corporais, comum à época, por parte do professor Arlindo.

raioso e aventureiro, nos antípodas da figura paterna (com o conseqüente descrédito moral desta última aos olhos do filho, face ao problema do alcoolismo e da violência doméstica) – estas as linhas principais que no romance se entrecem, tornando coesa a sua teia temática e ideológica.

O recurso explícito à intertextualidade heteroautoral com a literatura oral tradicional e com o fabulário permite ainda a António Mota adensar certos aspetos do romance, sublinhando a sua relevância em termos semânticos. É o que acontece com o desejo de Abílio de escapar à claustrofobia e pobreza de Montepó, através da alusão, no capítulo 15, ao famoso conto da tradição popular “A velha e a cabaça” (também conhecido por “Corre, corre, cabacinha”): “Como seria bom ter uma cabaça que nos levasse de Montepó para terras estranhas, cheias de mistérios!” (p. 85). Por outro lado, no capítulo 23, a recordação da conhecida fábula de Esopo “A Coruja e a Águia” (que diversos autores recontaram e que amiúde figurava em manuais escolares do Ensino Primário, no Estado Novo, para salientar a singularidade do amor materno) produz um efeito de intensificação da dor pela ausência da mãe, cuja busca Abílio empreende até finalmente a encontrar já perto do desfecho, refugiada no moinho em trabalho de parto (capítulo 27). Curiosamente, e de forma algo paradoxal (deixaremos de lado as implicações psicanalíticas da ambivalência afetiva aqui simbolicamente esboçada), a coruja maternal da fábula é, todavia, evocada (v. pp. 132-134) por associação mental com a efetiva presença de uma coruja, cujo arrepiante piar na escuridão acompanha permanentemente o protagonista na sua procura pela mãe, como já antes mencionámos.

Registem-se, ainda, as referências intertextuais de tipo homoautoral, que, a considerarmos a totalidade da produção literária de António Mota como um macrotexto, se traduzem, neste caso, na retoma ou antecipação de personagens e lugares de outros livros, de que são exemplos o topónimo Pedrinha do Sol (v. *Histórias da Pedrinha do Sol*. Lisboa: Texto, 2009) e a personagem do Homem da Boina, o amolador ambulante de facas e tesouras, oriundo da Galiza, cuja

história é em parte recontada em *Filhos de Montepó*, depois de inicialmente ter sido apresentada no conto, de 1986, “A grande viagem do Espanhol Espanholito”⁶⁰. Esta personagem introduz no romance a questão do estrangeiro, o de condição *diferente*, sublinhando, em simultâneo, o isolamento de Montepó, dado que a presença do galego – particularmente apreciada pelas crianças, devido à sua errância, ao idioma diferente e ao uso quer da gaita que anuncia a sua chegada quer de uma estranha traquitana (“o seu carrinho de amolador”, p. 150) – constituía uma quebra na rotina quotidiana de uma comunidade quase parada no tempo.

O Homem da Boina é apenas uma das diversas figuras secundárias que integram uma galeria de personagens marcadas pelo pitoresco – como é habitual na escrita de António Mota. Desse conjunto destaque-se tia Olinda, irmã do pai de Abílio e, tal como a mãe, situável numa esfera feminina da positividade e dos afetos, cujo discurso, por outro lado, permite colocar em evidência o obscurantismo que caracteriza Montepó, assente em credices e numa religiosidade ingénuas. Refira-se também o velho, solitário e algo sinistro tio Paulino, somítico caçador que dá trabalho ao pai de Abílio; Pedro Pirata, o vendedor de azeite com um olho vazado coberto por uma pala de couro, que de algum modo partilha com o galego a condição da errância; e ainda Gabriel, o Tolinho do Rio, com nome de arcanjo, personagem-tipo do *local idiot*, marginal escarnecido pelos habitantes da aldeia, que no entanto a história reabilita, quase no final, pelo seu papel decisivo no apoio à mãe de Abílio ao aproximar-se o momento do parto.

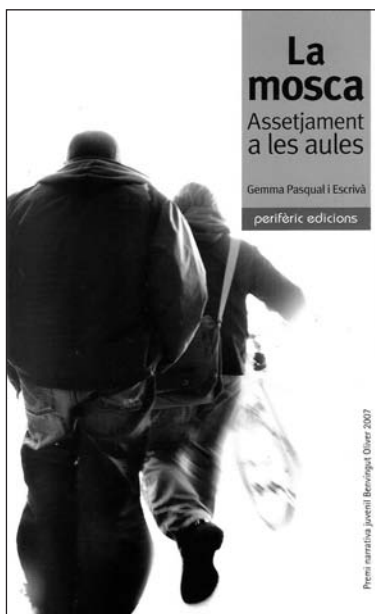
Saliente-se, por último, a figura do avô, que vem enriquecer o núcleo de personagens idosas, detentoras quase sempre de saberes antigos mas valiosos, que povoam os romances e contos de António Mota e com os quais os protagonistas juvenis estabelecem uma relação de proximidade e, em certos casos, de assumida cumplicidade. Neste

60. O conto “A grande viagem do Espanhol Espanholito” (in José Viale Moutinho (coord.), *Sempre*, Porto: Comissão Promotora das Comemorações do XII Aniversário do 25 de Abril, 1986, p. 9) viria a ser reescrito, editado num livro infantil em formato de álbum e reintitulado *A Viagem do Espanholito* (Porto: Gailivro, 2006).

caso, o avô de Abílio, se por um lado representa o conservadorismo (não entende nem perdoa a “fuga” de Sebastião para a grande cidade), por outro lado preenche a vida do neto – que concluíra a escola primária, não tendo prosseguido estudos e trabalhando precocemente na terra – não só com um conhecimento da vida e conselhos positivos, enraizados na experiência, mas também com um imaginário maravilhoso e poético, de raiz rural, corporizado nas histórias que conta (veja-se, a pp. 136-138, a passagem em que o velho descreve, com um grão de sensual malícia, a sua relação com as bruxas).

É este mesmo avô que lembra: “– Nunca te esqueças, menino: o caminho é sempre em frente!” (p. 159). E por isso, tentando quebrar o cerco da pobreza e do obscurantismo, Abílio declara: “Quero partir, quero ir descobrir mundo, ganhar dinheiro, estudar. Sim, eu quero estudar. O meu padrinho disse-me que há escolas que dão aulas à noite. É isso que vou fazer.” (p. 159)

Numa escrita de comunicabilidade e fluência discursiva dignas de nota, em que a vivacidade do contar, aqui e acolá pontuado por comparações e metáforas simples mas expressivas, alterna com diálogos verosímeis a exibirem um saboroso e rústico coloquialismo de raiz camponesa, recorrendo a um léxico por vezes social e regionalmente marcado, António Mota equilibra o desdobrar da ação com segmentos em clave lírica, sublinhada por anáforas e paralelismos de construção frásica, numa ou noutra passagem mais dorida ou revoltada (como acontece no capítulo 28). E assim propõe ao público adolescente (e, porque não dizê-lo, ao leitor adulto) uma viagem ao passado, indo ao encontro de uma figura representativa da juventude de um certo interior norte eminentemente agrícola. Uma região que, no início dos anos sessenta do século XX, se encontrava à margem dos tímidos benefícios de uma industrialização que, em torno de cidades como Lisboa, Porto ou Setúbal, começava a cavar o fosso entre dois países: o Portugal litoral, mais desenvolvido e escolarizado, e o interior rural, económica e culturalmente atrasado e deprimido.



5.11. Quan la violència entra a l'escola: *La mosca. Assetjament a les aules*, de Gemma Pasqual⁶¹

Mar Rayó
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: L'assetjament a l'escola és una de les principals problemàtiques actuals i Gemma Pasqual se'n fa ressò en aquesta novel·la, guardonada amb el Premi de narrativa juvenil Benvingut Oliver l'any 2007. En l'obra destaquen els jocs intertextuals a què l'escriptora valenciana submergeix al lector, amb les referències al poema *La Mosca* de Joan Brossa i a la novel·la *El senyor de les mosques* de William Golding.

Paraules clau: acceptació de la diferència, assetjament, intertextualitat.

Abstract: Bullying is one of the main problems in nowadays schools and Gemma Pasqual displays it in this novel, which was awarded with the "Premi de narrativa juvenile Benvingut Oliver" in 2007.

61. València: Perifèric Edicions, col. Narrativa, 2007.

In the novel, it is to be highlighted the intertextual games that the writer from Valencia involves the reader with, besides the references to the poem *La Mosca* by Joan Brossa and the novel *Lord of the flies* by William Golding.

Keywords: acceptance of differences, bullying, intertextuality.

Gemma Pasqual va néixer a Almoines (La Safor) al 1967. D'adolescent va traslladar-se a viure, amb els seus pares, a València. Allà va estudiar per a Tècnic Superior d'Administració d'Empreses. Malgrat que la seva carrera professional es va desenvolupar durant temps en el món de la programació (fou analista de sistemes per a l'empresa IBM), aviat va decidir dedicar-se a la literatura. Així s'explica a la seva web www.gemmapasqual.cat: “Un dia va decidir canviar de vida donant un nou ús a l'ordinador; en comptes de programaris i comptabilitat, que és el que hi feia fins aleshores, el va utilitzar per a inventar-se històries”. Històries pensades per a un públic juvenil:

(...) que, a més a més d'entretenir-los, els fan reflexionar sobre algun tema polític, social, cultural o d'actualitat. Sense donar cap missatge moralitzant. Històries que fan que els adolescents raonen, una cosa molt important en els temps que corren. Però, al mateix temps, oferint-los una literatura de qualitat que interesse a totes les edats.

L'escriptora valenciana té molt clar quin és l'objectiu de la seva literatura: “(...) m'interessa traslladar un missatge. Estic d'acord amb Fuster en el fet que hem de contar alguna cosa més que una història” (Aliaga, 2008). Per això, amb la majoria de títols que ha publicat des de l'any 1998, ha seguit “el guió habitual d'emprar la literatura com a vehicle transmissor d'idees” (Aliaga, 2008). Els temes d'actualitat i d'interès juvenil (alguns inspirats en fets reals) formen el gruix de la seva obra.

La mosca. Assetjament a les aules, novel·la amb què va guanyar el Premi Narrativa Juvenil Benvingut Oliver l'any 2007, n'és un clar

exemple. En ella es conta la història de la Isona, que canvia d'institut per fugir d'una mala experiència. Al nou centre, però, la jove serà víctima d'assetjament (o *bullying*), juntament amb els seus dos nous amics: la Laila –d'origen àrab– i el Miquel –que pateix d'obesitat. Junts faran pinya per tal de fer front als assetjadors i posar-los al seu lloc. Però això no estalviarà a la Isona de sentir-se culpable per la mort del Marc. El cosí d'aquest, el Joan, li insistirà fins a descobrir el que realment va passar a l'antic institut i que va ser determinant per a que el Marc decidís acabar amb la seva vida.

La novel·la, pensada per a un lector jove, té un ritme ràpid i àgil. Hi predominen els diàlegs, i les descripcions són breus. Més que la forma, doncs, Pasqual vol destacar el contingut de l'obra, la seva temàtica principal: el *bullying*, i va desgranant al voltant d'aquesta, diferents subtemes que ajuden a teixir la novel·la: l'amistat, la solidaritat, la por... Tot i així, potser hi ha uns elements que predominen per sobre dels altres i que caldria destacar: l'assetjament, el joc intertextual amb les obres de William Golding i Joan Brossa, i la manera en què l'autora va encaixant les peces del puzzle que ella mateixa ha dispostat.

Sobre l'assetjament escolar, és evident la capacitat de l'autora per a descriure com es desenvolupa aquest tipus de violència. Des de les primeres mostres de la problemàtica, en què Pasqual deixa constància de la subtileza amb què aquest es va generant:

- Com pot arribar a un estudiant a convertir-se en un titella del seu assetjador?
- continuava amb les preguntes la Laila.
- Són graus, de menys a més. De primer comença com un joc, com una burla –li va respondre el Miquel, que sabia molt bé de què parlava (p. 36).

fins a la descripció de nivells de violència que són incomprensibles en el marc escolar (i en cap altre):

- En Miquel protegia la motxilla, protegia el treball, ells ho van ensumar, el van encerclar, empentes, colzades, ell s'agafava amb força a la motxilla, fins que no va poder més i la va amollar.
- Véns a pixar? Jo també tinc molta pixera –va dir un dels agressors mentre obria la motxilla del Miquel i s'hi orinava (p. 54).

l'escriptora fa créixer la tensió per moments, com ho fa també el sentiment d'impotència de les víctimes, i del lector. En aquest sentit, es tracta d'una obra que permet treballar a les aules, precisament, aquest tema i provocar una reflexió necessària avui en dia als centres educatius.

La dificultat en la detecció d'aquesta problemàtica tan actual i en la resolució del conflicte també es posen en evidència en el llibre de Gemma Pasqual. Potser per això, per ajudar a les víctimes d'assetjament escolar, l'escriptora ofereix al final un *Decàleg de l'Assetjat*, elaborat per Nora Rodríguez (experta en assetjament escolar). En situacions similars, i això queda molt clar en la novel·la, és molt fàcil ser còmplice de l'abús sinó fem res per evitar-ho. Fins i tot, es fa menció a com a vegades els adults, sense ser conscients de les conseqüències que poden tenir les seves paraules o els seus actes, poden iniciar una situació d'assetjament:

-No és tant fàcil. Recorde en primer d'ESO, quan el professor d'educació física..., te'n recordes del Rambo, Laila?

-I tant! Isona, no saps la sort que has tingut de no conèixer aquest personatge.

-Doncs, com us deia, aquest professor em va humiliar davant tota la classe, em va dir: "corre greixós!, abaixa la panxa!", tot això perquè anava més lent que la resta. A partir d'aquest dia, en tot l'any ningú no em va dir pel nom, em deixen de tot: bola de greix, pilota, porquet... Va se molt fort! -va confessar el Miquel (pp. 36-37).

Ahora poden no ser capaços de percebre la gravetat del cas, com la directora de l'institut en el moment en què la Isona li demana ajuda per primera vegada:

Va prendre alè i va entrar decidida a parlar amb la directora. Li va explicar fil per randa tot el que estava passant al seu institut.

-Isona, estàs molt afectada pel que li va passar al teu company de l'antic institut. Potser per això magnifiques totes les situacions i et semblen més greus del que són. L'incident amb el Miquel sembla que es va solucionar quan el tutor va parlar amb els seus companys (p. 85).

La desesperança de les víctimes i seva desconfiança respecte a una possible solució del problema es mostren com a un factor que impe-

deix tallar d'arrel el conflicte. Això fa que, malgrat que en les nombroses ocasions en què la Isona, la Laila o el Miquel són víctimes dels assetjadors, tots tres s'animen a explicar-ho als seus pares o professors, cap dels tres s'atreveix ni vol fer-ho, per vergonya, per por, perquè els sembla que no servirà de res:

-Aquesta agressió l'has de denunciar –el va aconsellar el Joan una vegada el Miquel es trobava més calmat.

-No, no vull més embolics.

-Ho has de fer Miquel. Quantes vegades n'hem parlat? Tu sempre dius que aquests coses s'han d'explicar als pares i als professors –li va recordar la Laila.

-Sí, però és molt fàcil opinar des de fora. Aquesta gent és molt perillosa, portaven ja dies avisant-me, enviant-me missatges anònims de correu electrònic amb frases del tipus com “et vas a cagar marieta”, “el dilluns, matança del porc” (p. 58).

L'assetjament traspasa aquí, com en la vida real, la frontera d'allò físic i s'insereix en l'espai virtual, engrandint així la xarxa amb la què engoleix a les seves víctimes. Els xats, els correus electrònics, els mòbils, apareixen en el relat com una eina més a disposició dels assetjadors. L'existència d'un vídeo enregistrat mitjançant un telèfon mòbil en el que es veu la darrera agressió patida pel Marc just abans del seu suïcidi, serà un element clau en la resolució del misteri al voltant de la decisió del jove de llevar-se la vida. I serà també clau per a la vida de la Isona.

Un altre element a destacar en la novel·la és la manera com Gemma Pasqual encaixa les diferents peces de què compon la seva història. A poc a poc va desfilant els fets i manté al lector en tensió fins al final. S'ajuda, per això, d'una narració lineal en la que els successos es desenvolupen en ordre cronològic, però en la que a *moments s'intercala l'exposició* que la Isona fa sobre com va conèixer el Marc, la seva relació i els fets que condueixen a la mort del jove, viatjant a un passat que serà necessari desllorigar per poder escriure el futur.

No podem tampoc deixar de comentar la referència constant a *El senyor de les mosques*, escrita per William Golding. La novel·la anglesa esdevé lectura obligatòria per a la protagonista i els seus companys

i d'ella n'hauran de fer un treball de classe: "No podia ser, la Isona va quedar de pedra, aquesta novel·la la perseguia. El curs passat també li la van fer llegir. No entenia la dèria que havia agafat als professors amb aquesta història" (p. 21).

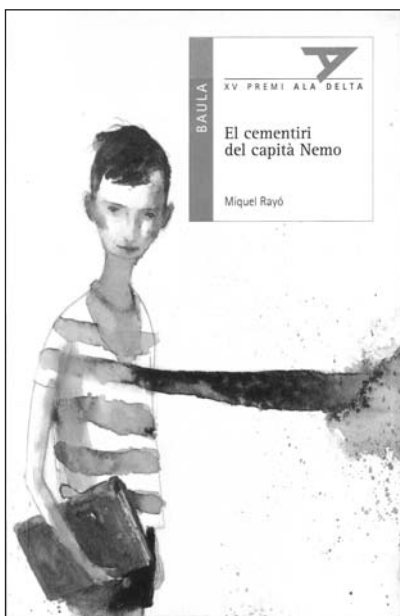
Però també apareix com els transfons dels malsons que Isona tindrà cada vegada amb més freqüència, i amb què el sentiment de culpabilitat de la jove per la mort del Marc se'n's va desvetllant. Els somnis van creixent en violència, com creix la violència a l'obra de Golding i en l'assetjament als principals personatges de *La Mosca*. S'apunta aquí, potser, la facilitat en què en determinades situacions, l'ésser humà pot esdevenir el més perillós dels predadors per a ell mateix. Les escenes que Golding relata amb tanta cruïda a la novel·la que publicà al 1954 (i de la qual se n'han fet diverses versions cinematogràfiques) s'infilten en el son de la Isona i, amb l'aparició del Marc en els somnis, la culpabilitat de la jove anirà creixent. Aquest fet serà determinant per al final de la novel·la.

L'altra referència literària que trobem i que cal destacar, és el poema *La Mosca* de l'escriptor Joan Brossa, que serveix a l'escriptora valenciana no sols com a títol del seu llibre sinó per obrir-lo:

Salta a la cara.
 De la cara
 a les mans
 i del coll
 a la cara.
 Salta a les mans.
 De les mans
 a la cara.
 Salta al coll.
 Del coll
 a les mans,
 de la cara
 al coll.
 Salta a la cara
 la mosca pesada.
 La mosca importuna
 que vola pertot arreu.
 La mosca,
 la mosca intolerable.

Pertot arreu,
a les parets,
a les fustes,
els mobles,
les portes,
el sostre,
la mosca,
la mosca intolerable.

Pasqual no només en fa un cita introductòria sinó que el repeteix incansable al llarg de la seva novel·la, amb la voluntat de reforçar la idea d'aquell sentiment o emoció, pensament o record, molest, que hom pot tenir voltant dins el seu cap durant hores, dies, mesos, com una mosca, importunant, fent nosa, i que per més que volguem fer marxar, no desapareix sinó hi posem remei. Com la mala consciència.



**5.12. D'una infància
perduda en el Mediterrani:
*El cementiri del capità
Nemo*, de Miquel Rayó⁶²**

Mar Rayó
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: *El cementiri del capità Nemo* és un cant al paisatge mediterrani i al final de la infantesa, dos dels temes centrals de la narrativa de l'escriptor mallorquí Miquel Rayó. La descoberta del món adult i del primer amor són també presents en aquesta novel·la breu de caràcter realista, narrada en segona persona. El llibre, que s'acompanya amb les il·lustracions de Pablo Auladell, va ser mereixedor del XV Premi Ala Delta l'any 2004.

Paraules clau: infància, Mediterrani, vellesa.

Abstract: *El cementiri del capità Nemo* is a song to Mediterranean landscape and the end of childhood, two of the main topics in the narrative of the Majorcan writer Miquel Rayó. The discovery of the

62. Barcelona: Baula, Serié verde, 2004.

adults' world and the first love are also present in this second person narrative realistic novel. The book, illustrated by Pablo Auladell, was awarded with XV Ala Delta award in the year 2004.

Keywords: childhood, Mediterranean, old age.

El cementiri del capità Nemo aplega molts dels *filis* temàtics amb què Miquel Rayó (Palma, 1952) sol teixir les seves obres: la natura, el mar, l'ornitologia, la infància perduda, l'amistat, la lectura... El volum de títols publicats fins ara per aquest escriptor mallorquí, ens permet conèixer la seva predilecció per determinades temàtiques. Temàtiques que revisita de forma constant, i que podem detectar també en aquest obra guanyadora, l'any 2004, del XV Premi Ala Delta de Literatura Infantil. La relació còmplice que s'estableix entre un net (en Miquel) i el seu padrí (l'avi) durant els sis estius en què el primer passa les vacances al poble coster on viu el segon, és el transfons d'una història que ens parla del final de la infantesa, del descobriment de l'amor i de l'entrada al món dels adults.

El cementiri del capità Nemo és un cant al paisatge mediterrani, a la seva naturalesa. Amb quatre pinzellades com d'aquarel·la, delicades però precises, l'escriptor situa amb destresa al lector en l'espai que emmarcarà la història (que no es denomina en cap moment però que podria ser Mallorca), i aconsegueix contagiar-lo de l'amor que sent per l'entorn privilegiat en el que ha viscut i en el que fa viure els principals personatges: en Miquel (novament, un protagonista de Rayó porta el seu mateix nom) i el seu padrí (novament, l'escriptor presenta a un adult que esdevindrà un model d'identificació per a un infant). El padrí, sembla que agermanat amb Rayó en la consciència de viure en un lloc privilegiat, no pot evitar transmetre aquest amor al seu nét i per això, en les seves passejades, li descobreix el paisatge de l'indret on viu, en les sortides a pescar, en les passejades, en les baixades diàries fins al caló, fins a la pedrera: "...per un camí vorejat d'argelagues, d'estepes i de tiges seques d'albons. En les parets de la

pedrera hi creixien figueres bordes, mates boscanes i pinotells” (pp. 51-52).

En Miquel i el seu padrí, agombolats per un patrimoni ecològic que els acull, refermen els seus lligams compartint complicitats, afeccions i tendresa. La curolla del padrí per les pedres i els fòssils acabarà apassionant al nét que, de gran, esdevindrà geòleg. Ho sabrem quan aquest torni quaranta anys després a visitar la tomba del vell. El cementiri d’objectes que el nin construirà els estius en la pedrera abandonada serà com un assaig de la seva dedicació futura. Altres activitats compartides entraran a formar part de la infància del nin gràcies al padrí. En Miquel es nodrirà de la saviesa del major, que la compartirà generosament i de múltiples formes: a través de la seves menges –“...el padrí hi posava una plata de terrissa amb un tall de formatge, figues seques, un tros de camaiot. Llescava el pa. Hi posava oli” (pp. 15-16)– de les activitats compartides, com la pesca –“Amb el anys, aprengueres a pescar-les, les llampugues. Ho fèieu des del llàüt de l’amo en Sion, un vell pescador que us convidava” (p. 32)– o de l’amor pels ocells:

I t’explicava que els abellarols venien de l’Àfrica, que eren grans viatgers. Les colles festejaven en l’aire perquè volaven amb gran agilitat, lliures en el blau cel, com estels de coloraines.

Adesiara, els vèieu capturar al vol abegots i cavallets del dimoni i vespes. Després, en vèieu de parats en qualque branca de figuera o d’ametller o en el cim d’una bardissa d’ullastres. Llavors el padrí s’acalava per no ser vist i, aproximant-se a poc a poc al lloc on eren les aus, et deixa en veu baixa:

- Mira, mira ara i veuràs un prodigi! (p. 116).

De fons, fent-los companyia, sempre: el mar. Perquè, com afirma Josep Maria Aloy “la fascinació pel mar és present ja a les primeres novel·les” de Miquel Rayó i és el mateix autor qui explica el perquè: “els meus ulls han après a veure el mar en el Mediterrani. He nascut molt a prop del mar... De nen feia olor de mar, de peixos, d’algues” (Aloy, 2010: 113). Un mar que, en *El cementiri del capità Nemo*, és ple de vida: “Qualque pic vèieu les llampugues saltar fora de l’aigua percaçant qualque peix volador o un esbart d’alatxa menuda o de

sardina. Aleshores, l'aigua semblava bullir en la distància i tot d'una un estol cridaner de gavines i de virots es capbussaven entre els peixos..." (p. 32); de possibilitats: "-Quan jo era al·lot –us contava el pescador aleshores–, en aquesta cova hi va viure un vellmarí, llarg de més de quinze pams, amb la pell clapada i amb el musell com el d'un ca de bou..." (p. 42); de moviment: "-La mar no està aturada mai –deia davant la teva fascinació sempre atenta–: Aquestes parets foren un dia el fons marí, i un altre, les dunes d'una platja molt gran" (p. 52).

Però en Miquel no sols coneixerà la natura, amb l'ajut del seu padrí. També descobrirà la lectura gràcies als llibres que aquest guarda gelós a casa seva. I aquí Miquel Rayó cluca l'ull als lectors i es mostra. Comparteix a *El cementiri del capità Nemo* moltes de les lectures que ell feu en la seva infància i joventut. Les comparteix amb en Miquel i el seu padrí, però també amb nosaltres. Rayó ens insinua el camí a *L'Atlàntida* i a *L'illa del tresor*. Ens convida a la lectura de *La minyonia d'un infant orat* i de *L'Odissea*... Ens presenta a Jules Verne, a Robert Louis Stevenson, a Llorenç Riber, a Homer... algunes de les veus literàries que han inspirat sempre l'autor. Veus que li recorden el compromís adquirit amb ell mateix des dels inicis de la seva carrera literària:

En una entrevista a la revista CLIJ (...) parla de forma molt clara sobre com ha de ser la literatura per a joves (...). Entre altres coses diu: "Els escriptors de qualsevol gènere hem de buscar per damunt de tot la qualitat". Lluny de donar consells, cosa que no sap ni vol fer, reconeix que tothom té dret a escriure allò que cregui convenient però que "els autors hauríem de ser més exigents amb la nostra escriptura, els lectors amb les seves lectures, els editors amb les seves col·leccions i els mestres i professors amb els llibres que recomanen" (Aloy, 2010: 114).

Rayó, doncs, és exigent. I per això no fa concessions, i requereix un lector (petit o gran) madur. D'ell, el lector rebrà sempre un text complex, tant en la forma com en el fons: "Escriu per a mi, sempre. Procuo seguir el consell de grans autors en el sentit que mai no hem de baixar el nivell dels nostres textos, que hem d'oferir sempre el mi-

llor de nosaltres i de la nostra capacitat creativa i literària als infants” (Aloy, 2010: 114).

Amb *El cementiri del capità Nemo*, l'escriptor mallorquí no baixa el seu propi nivell d'exigència. Ans al contrari, aquesta:

és una excel·lent novel·la. (...) supera l'alt llistó on l'autor havia deixat les anteriors. No conec una altra novel·la d'en Miquel Rayó on la forma superi tant els límits com ho fa aquí, on la forma –diguem-ho d'una altra manera– sigui protagonista i a moments protagonista principal i resultat d'un treball literari laboriós i pulcre (Aloy, 2008).

Estem davant d'una novel·la infantil, sí, però en aquesta i altres obres “Rayó s'ha proposat mantenir un nivell de qualitat que per a algun lector jove pot suposar, no ens hem d'enganyar, un cert desànim o fins i tot l'abandó de la lectura del llibre” (Aloy, 2010: 117). La novel·la exigirà un lector molt capaç, si vol copsar la totalitat del missatge narratiu i la seva riquesa literària. En aquest sentit, potser l'element que més complexitat afegeix a la lectura d'aquesta obra sigui l'ús que l'escriptor fa de la segona persona del singular per narrar la història. Es tracta d'una veu particular, poc habitual en la literatura infantil i juvenil (i que Rayó ja havia utilitzat anteriorment), que permet “més proximitat, més calidesa i, potser, més emotivitat” (Aloy, 2010: 117). Obliga a l'autor a un esforç en la creació però, sobretot, al lector en l'apropiació del text. El llenguatge és també un element que l'escriptor mallorquí cuida especialment. *El cementiri del capità Nemo* és un exemple clar del caràcter poètic amb què Miquel Rayó sol embolcallar les seva prosa. La pulcritud, el preciosisme, la bellesa, l'equilibri... són algunes de les característiques que més destaquen en la seva veu literària.

Trobarem aquests mateixos trets definitoris en la dotzena d'il·lustracions que Pablo Auladell aporta en aquesta obra i que l'acompanyen hàbilment. L'estil de l'artista aconsegueix captar –amb el color, amb el traç– el sentit melangiós i tendre amb què l'autor vesteix la narració. Algunes de les imatges destaquen pel seu simbolisme i donen sentit al text: na Maria amb ombra de sirena, el capità Nemo

esguardant la mar amb en Miquel assegut als seus peus, el mar en els ulls de la nena, la vella fotografia del vellmarí, en Miquel en el seu pas d'infant a adolescent, quan aquest –anys després– reposa sota l'ombra del pi blanc...

La nostàlgia que Auladell llegeix a l'obra de Miquel Rayó, és característica en els llibres de l'escriptor, però sobretot en els vint-i-dos capítols que formen *El cementiri del capità Nemo*. L'enyorança d'un temps passat –potser idealitzat?–, de la infància perduda; aquella en la què cada dia és sorpresa, en la què la innocència ho embolcalla tot i en la què sempre hi ha un adult en qui emmirallar-nos: “Ell just es limità, ara ho comprens i ho agraeixes, a contemplar i a protegir la teva infantesa...” (p. 50).

I d'aquí neix la tendra complicitat entre els dos personatges principals: un padrí i un nét que s'acompanyen en el seu camí vital: “I t'explicava (...) que els camins no es poden fer sense fer passes i que fer-les cansa, i que, per fer-les, cal que també el temps faci les seves” (p. 9).

I si és cert que el major cuida el petit, no és menys cert que aquest també vetlla al gran, a qui la vellesa surt a camí, prenent forma en la consciència d'en Miquel: “(...) de sobte (...) va venir-te com la llanternada d'un far en la nit la consciència que el padrí era vell, molt vell” (p. 58).

Perquè en *El cementiri del capità Nemo*, Rayó parla també de la vellesa, de forma subtil, mitjançant els advertiments que els pares d'en Miquel li fan aquell darrer estiu; en els arravataments de tristesa i l'enyor que té el major, en la minva de les passejades fins al caló que el vell fa amb el nét fins al caló... Però el pas del temps no només afecta als majors sinó també als petits:

Tants de pics exaltat i sempre inquiet, aleshores començares a cercar, en canvi, estones d'assossec, d'intimitat i de silenci. Preferies com mai la lectura tranquil·la a la biblioteca de cal padrí. Vares créixer, doncs, aquell estiu. Suaves d'una altra manera. T'asseies d'una altra manera. Començaves a sentir qualche mena de rara vergonya si feies alguns jocs que abans t'apassionaven (p. 67).

I aquí apareix na Maria: amb els seus ulls “(...) de color de cel. Amb irisacions verdes. Com si hi tinguessin, a l'albir de corrents marins secrets, tanys d'algues que es gronxassin” (p. 69), obrint una segona part de la novel·la, Miquel Rayó introdueix hàbilment el personatge que acabarà de definir la línia entre la infància i l'adolescència, i que serà determinant per a l'evolució del protagonista: “Quedares tan embambat, que tardares a adonar-te que el padrí et cridava” (p. 69). De primer, na Maria és una visió llunyana: “I tu llavors creies que ella semblava, quan nedava tan lleugera sota l'aigua transparent i turquesa de la cala, una sirena” (p. 81) que poc a poc esdevé realitat i provoca tot tipus de sentiments desconeguts: tendresa, emoció, enamorament. Sempre còmplice, com un vigilant feliç i permissiu, el padrí: “Assegut a l'ombra d'un pi, (...) us observava discretament, somreia com un beat” (p. 92).

Na Maria és la neboda de don Bernat, l'apotecari del poble i amic del padrí, i això permetrà que els dos infants puguin descobrir-se, ara a la platja, ara a la rerabotiga... El mar vetllarà els avanços de la recent descoberta amistat; Nemo esguardarà les lectures compartides entre els dos adolescents –“En la taula hi teníeu un llibre obert. L'havíeu llegit una estona. En una de les planes hi havia estampada amb tinta negra la figura imponent i solitària d'un home trist” (p. 107); l'amor innocent animarà el primer bes...

En la novel·la hi ha espai per a les emocions dolces, però Miquel Rayó no se n'està de tractar també –encara que en aquesta novel·la ho faci molt superficialment o, més aviat, com a rerafons impalpable però omnipresent- la guerra civil i les seves conseqüències. El conflicte bèl·lic és present en la novel·la en forma d'ombra silenciada. Quelcom del que no es pot parlar: “Llavors, els nins creixíeu sense saber-ne res, de la guerra” (p. 86); quelcom que convé no remoure, com les tombes: “Ves-te'n! No miris! Calla!”. Velant-ho tot, sempre, el silenci: “Hi havia, en aquells anys, un gran imperatiu de silenci escampat sobre els homes, com una boira grisa o com un tel embastat de malfiança” (p. 29).

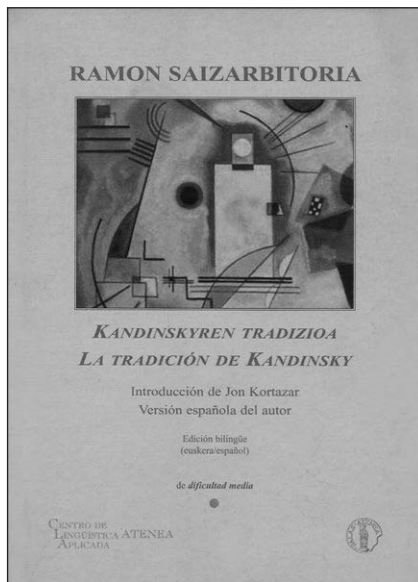
De la mateixa manera, el contraband, activitat típica d'aquella època en territoris similars al descrit per l'autor, apareix a *El Cementiri del capità Nemo* com l'única manera d'aconseguir certs objectes i productes en un país clos al món: “-Si no els tenim per les bones – recordes que adesiara comentava al teu padrí don Bernat, l'apotecari, baixet, baixet i amb un gest de resignació–, de qualque banda els he de treure!” (p. 28).

El temps farà desaparèixer aquestes amenaces però en farà aparèixer d'altres: “Una gran, desordenada, lletja urbanització tapa la terra arenosa on arrelaven les figueres i els ullastres...” (p. 118). Amb el pas dels anys, amb la mort del padrí, morirà una manera d'entendre la vida i el món. En Miquel, en la visita a la tomba del seu major, quaranta anys després d'aquell darrer estiu, en serà més conscient que mai. En la penyora que retornarà al padrí, ja mort, hi deixarà també la gratitud per tot allò viscut. La gratitud per: “Estos días azules y este sol de la infancia”, com el propi Miquel Rayó ens apunta, tot citant el famós darrer vers d'António Machado. I la gratitud per tot allò que la contemplació de la natura fa possible, i de què parla Antoni Vidal Ferrando en la cita que en fa Rayó a l'inici del llibre: “Jo duia dins la boca mil estrelles de mar”.



Bibliografia

- Aloy**, Josep M. (2008), “Ressenya literària a la revista *Oohéee*”, nº 5, Palma: Institut d’Estudis Balearics
- (2010), *Et diran que llegeixis, Bernat. Mig segle de literatura catalana per a joves (1960-2010)*, Barcelona: Edicions de l’Albí (Idees).



5.13. Ramon Saizarbitoriaren *Kandinskyren tradizioa*⁶³: testuartekotasun estrategietan barna

Mikel Ayerbe⁶⁴

(Euskal Herriko Unibertsitatea)

Laburpena: Ramon Saizarbitoriaren ibilbide literarioaren aurkezpen labur baten ondotik, gazte sailean argitara emandako *Kandinskyren tradizioa* lana aztertuko da jarraian. Lehenik, nobela laburra-
ren argumentua eta beste ezaugarri esanguratsu batzuk aipatuko dira; aztergai dugun obrak egilearen beste zenbait kontakizunekin duen intratestualitate loturak zerrendatuko dira gero; eta azkenik, nobelak eskaintzen dituen interpretazio bide ugariak aditzera emateko, irakurle intertestuaren kontzeptuaz baliatu eta *Kandinskyren tradizioa*-ren irakurketa aukerak berriak proposatzen saiatuko gara.

63. Donostia: Erein, col. Bioleta saila, 2003; Madrid: Palas Atenea Ediciones, 2003.

64. Lan hau Euskal Herriko Unibertsitateak lagunduriko EHU10/11 Ikerketa Proiektuan kokatzen da.

Giltza-hitzak: gazte literatura, intratestualitatea, irakurle intertestua.

Abstract: After a brief introduction to Ramon Saizarbitoria's literary production, it is analysed the short novel entitled *Kandinskyren tradizioa* [Kandisky's tradition], published in a juvenile collection. First of all, the thematic and stylistic characteristics of the work are summed up. To continue with, the intratextual relations of the narrative among this one and other works by the same author are established. To conclude, it is proposed, by means of the introduction of the concept of reader intertext, other possible readings that show the interpretative richness that this work offers.

Keywords: Basque juvenile literature, intratextuality, reader intertext.

Ramon Saizarbitoria (Donostia, 1944) euskal letretako idazle kanoniko eta esanguratsuenetakoa da. Bere eleberrietako poetikak eta konta teknika eraberritzaileek euskal literatura garaikidea irauli dute. 1967an Lur argitaletxea sortu zuen Gabriel Aresti, Arantxa Urretabizkaia, Ibon Sarasola eta beste zenbait idazlerekin batera eta Kriselu argitaletxea etorri zen ondoren. *Ustela* eta *Oh! Euzkadi* literatur aldizkariaren partaide izan zen, soziologo gisa hainbat liburu argitaratu ditu, *Poema banatua* (1969) lanean poesiaren generoari heldu zion eta *Aberriaren alde (eta kontra)* (1999) saiakeraren egilea ere bada. Dena den, nobelagintzarena izan da gehien jorratu duen generoa.

Saizarbitoriaren ibilbide narratiboa bi arotan bereizten da. Lehen eleberrigintzaren garaian, batetik, idazkera bera etengabeko bilaketa bihurtzen den aurreneko hiru nobelak daude: *Egunero hasten delako* (1969), *Ehun metro* (1976) eta *Ene Jesus* (1976; Kritika Saria 1977an). Horrela, *nouveau roman*-ak finkatu zituen postulatu literarioak bere eginaz, esperimentalizazio narratiboan murgildu eta kontraera zein kontagaia erabat zainduz eta landuz, euskal eleberrigintza

modernoan oinarrizko berrikuntza tematiko eta formalak zedarritu zituen. Bestetik, hemeretzi urteko isilaldiaren ondoren kaleraturiko *Hamaika pauso* (1995; Kritika Saria 1995an), *Bihotz bi. Gerra kronikak* (1996) eta *Gorde nazazu lurpean*⁶⁵ (2000; Kritika Saria 2000an eta Euskadi Saria 2001an) lanetan agerikoak dira gizon-emakumeen arteko gatazkak, ironiaren mekanismoaren erabilera eta memoriaren berreraiketan imajinazioak eta fikzioak duten garrantzia.

Besteak beste, Flaubert, Robbe-Grillet, Beckett, Joyce, Camus, Sartre, Simon, Frisch eta beste hainbat idazle maisuen miresle sutsua izateak ondorio nabariak izan ditu Saizarbitoriaren narratibagintzan. Hastapenetako lanetan kontagaiaren muin korapilatsua kontamolde eta teknika eraberritzaileen bidez taxutzeko ahaleginak obra gogoan-garriak sortzera eramán zuen; aldiz, azkenaldiko lanetan, etengabeko gogoetei, errepikapenei, birplanteamenduei eta bestelako teknikei leku eginaz, memoriaren zein bestelako diskurtsoen eraikuntzak eragin ditzakeen auzi konplexuak islatuko ditu.

Kandinskyren tradizioa (2003) da egileak gazte literaturako sail batean argitaratu duen aurreneko liburua. Nobela laburrak Mirenen aurreneko (des)amodioa eta sexu harremana biltzen ditu, protagonistak lehenengo pertsonan kontatua. Gazte literatura generoan lehen maitasunaren inguruko gaia ohikoa izanagatik ere, errazkeria oro baztertu eta bestelako ikuspuntu eta trataera bat planteatzen da orriotan. Mirenen jarreraren eta introspektzioen ondorioz eginiko gogoetek, ironiaren erabilerak, liburuan dauden erreferentziek eta argumentuaren garapenak interesa eta sakontasuna eransten dizkiote eleberritari. Izan ere, inimizio istorio barnerakoa da eskaintzen dena, baina protagonistak bere nahiak lortzeko egin beharreko asmamen-jolasek eta ezusteko urratsek hari narratiboa markatzearekin batera, beste irakurbide batzuk ere zabaltzen ditu.

65. Lan honen baitan bost kontakizun biltzen dira: *Gudari zaharraren gerra galdua*; *Rossetti-ren obsesioa*, *Marcel Martinen aitatasun ukatua*; *Bihotz bi, hilobi bat* eta *Asaba zaharren baratza*. Narrazio autonomoak euren artean lotzen dituen hari tematikoa kontakizun guztietan esanguratsua den deshilobiratze bat egotea da.

Miren protagonistak Nina Kandinskyren “Kandinsky eta ni” liburuan irakurritako anekdota da abiapuntua: urtezahar gau batez, Nina kalera irten zen, Errusiako usadio bati jarraiki, topatzen zuen aurreneko gizonari izena galdetzeraz. Gizon gazteak Wassily izena zuela esan ondoren, Nina desilusionatu egin omen zen, berak betidanik Gregor izeneko norbaitekin ezkontzeko desira izan baitzuen eta tradizioak agindutakoaren arabera, urtezahar gauean aurkituriko gizonaren izen bereko norbaitekin ezkonduko zen. Halaxe izan, handik denbora batera Wassily Kandinskyren emaztea izan baitzen.

Irudi hori buruan, Mirenek ere froga bera egitea erabakitzen du, urtezaharretan kalean aurkitzen duen aurreneko gizonekoaren izena Aitor izango denaren esperantzaz. Mireni betidanik “izen biribila” iruditu baitzaio, “indarra du, maskulinoa da erabat eta guztiz geurea” (8). Dena den, birjintasuna ere ametsetako Aitor hori azaldu arte gorde duelarik, lagunaren esamesak saihesteko jolas moduan irudimenezko senargai bat asmatzen du: Bastida herriko Manuel, arte ederren ikaslea eta, Miren bezala, Kandinskyren jarraitzaile sutsua dena. Baina Aitor izeneko gazte ederra ezagutuko du azkenik urtezahar gauean eta ezusteko enkontruak ezusteko garapena izango du, Miren benetako harremanean murgilduko delako Aitor ezagutu berriarekin. Aldi berean, ordea, protagonistak ez dio uko egiten Manurekin fantasiatzko harreman bat izateari eta lagunekin ere gezurretako “mutil atsegin, gozo eta delikatu” eta finean, senargai idealaren gertaerak izango ditu hizpide:

Garai hartan Manurekin nuen irudimenezko harremana lagunei kontatzen nienean (...) hitz egiten hasten nintzaiela eta konturatu gabe, halabeharrez, kontakizunak berak eramaten ninduela, benetan bizi izan banu bezala, asmatua izan ez balitz bezala alegia, kontakizunaren kabuz eta ezinbestean, erraz eta leun, ondorio atsegingarri batera (Saizarbitoria, 2003b: 45-46).

Pixkana-pixkana, gainera, Aitorrekiko harremana gatazkatsua eta mingotsa bihurtuko da, eta Irrintzi hotelean izandako aurreneko sexu harremanaren eszenaren burutik, Mirenek jakingo du Aitor ez dela egiazki Aitor deitzen, eta izenaren azken heldulekuak huts egin-

dakoan, gainbehera joango da bien artekoa. Miren maitemina-
ren atzaparretan erortzen da, baina baita onik atera ere, ezusteko berri
baten ondorioz, Bastidako liburutegian lan egin eta artea miresten
duen hezur-haragizko Manuel ezagutuko baitu, Kandinskyren *Yellow, red and blue* margolanaren posterraren aurrean. Eta horrenbes-
tez, tradiziozko sinesmenaren bidetik etorritako Aitorren maitasuna-
ri, erreal bihurtu den Manu ideala ezagutzeko aukera kontra-jartzen
zaio, patuak erabakitakoari artean idatzi gabeko etorkizuna gailen-
du, amets baten errealizazioa bailitzan.

Argumentuaren itzulunguru eta nondik norakoez gain, bestelako
hainbat osagai interesgarri ditu *Kandinskyren tradizioa*-k eta bat egi-
ten dugu Kortazarren (2003: 17). hitzekin adierazten duelarik gazte
sailean argitaraturiko nobela laburrean “Ramon Saizarbitoriaren nar-
ratibagintzan giltzarri diren gaiak ageri dir[el]a, minituran” Horre-
la, egilearen azken eleberrietan konstantea den gizon-emakumeen
arteko (in)komunikazioaren gaia azaleratzen da Miren eta Aitorren
harremanean, eta bereziki azken honen zakarkeria, zekentasuna
eta finean, antzukeria afektiboa nabarmentzen dira, egilearen beste
hainbat liburutako gizon protagonistekin gertatu bezala. Isiltasuna
da euren elkarriketa gehienetan nagusitzen dena, elkarrekin daude-
nean deskribatzen diren lekuek eta inguruneek ere ez dute bien ar-
teko amildegia handitu besterik egiten (mendi bideko, kotxeko edo
errepideko hoteleko eszenak kasu). Esanguratsuak dira Aitorrek Mi-
reni zuzentzen dizkion mesprezuzko azken hitzak, “tu lo que eres es
una pija”, bere nortasunaren adierazgarri izateaz gain, nobela osoan
gatzeleraz dauden hitz bakarrak direlako, beste irakurbide batzuk ere
ahalbidetuz. Gainera, Mirenen lagunen eta gurasoen gertakarietan
ere ageri dira gizon-emakumeen arteko gatazka zantzuak.

Genero gatazkarekin batera egungo euskal gatazkaren oihartzunak
ageri dira nobelan, bigarren maila batean bada ere. Saizarbitoriaren
Ehun metro edo *Hamaika pauso* eleberrietan berebiziko garrantzia du
euskal gatazka politiko, armatu eta sozialaren gaiak. Aldiz, *Rossettiren*
Obsesioa-n bezala, *Kandinskyren tradizioa*-n “idazlanaren paisajea
agertzen da bortxakeria” (Etxaniz, 2007: 44) eta gertakariak Eus-

kal Herrian gertatzen direnez, “indarkeriaren atzaparrek” ere bere lekua dute. Protagonista biak errepideko hoteleko ohean daudenean eztanda ikaragarri bat entzuten dute, bonba bat ziurrenik, ondoren sirenak eta kotxez etxera bueltatzerakoan, Guardia Zibilen kontrola, nahiz eta ez dituzten gelditzen. Argumentuaren garapenean gertakariok ez dira erabakigarriak, baina bai esanguratsuak, helduen literaturan gertatu bezala, azkenaldiko haur eta gazte literaturan gatazkaren ingurukoek ere presentzia handiagoa baitute.

Azkenik, Saizarbitoriaren eleberrietan ohikoa denez, nobela laburra aberasten duten idazle, artista eta bestelako kultur erreferentzia intertestualak aipatu behar dira. Paratestuko izenburutik bertatik hartzen du protagonismoa Kandinskyren irudiak, eta bere emaztearenak, eta artistaren inguruko kontuak etengabe aipatzen dira. Horiez gain, baita errusiar literatur tradizioko Tolstoi, Dostoievski, Pasternak (24) eta *Doctor Zhivago*, *Ana Karenina*, *Dom baketsua* (77) zein beste aipamen batzuk ere: Flaubert eta *Madame Bovary* (12-12); Picasso (25); Miro (82); Pierre Loti eta *Ramuntxo* (47), *Drakula* (43), “Mad about a boy”...

Izan ere, Saizarbitoriaren nobelagintzan testuartekotasunak duen pisuarekin batera, egileak bere obren artean egiten dituen keinuek, berridazketek eta, oro har, *intratestualitateak* zeresan handia dute. Adibide argiena *Bihotz bi. Gerrako kronikak* nobelaren berridazketa den *Bi bihotz, hilobi bat* litzateke, nolabait “berridazketa zilegi ez ezik beharrezkoa ere badela” berresten baitu (Olaziregi, 2003: 113). Jarraian, aztergai dugun *Kandinskyren tradizioa* argitaratu zen urte berean kaleraturiko “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen” ipuinarekin erkatuko dugu. Aurrez adierazitakoaren bidetik, ohartuko gara gazte eta helduen narratiban antzeko ezauzgarri eta planteamendu literarioak erabiltzeaz gain, beheko aipuan ipuineko protagonistak esplizitatzen duen moduan, zenbait gaik eta osagaik jauzi egiten dutela obra batetik bestera:

Pentsatu ere pentsatzen dut joera horregatik dudala burua nahasia, gauza gehiegirekin betea, pertsonaia askorekin, bata bestearekin gurutzatzen diren gertakizunez, ez hasierarik ez amaierarik duten istorioz gainezka.

Egia da, ongi begiratuta, istorio batek ez duela ez hasierarik ez amaierarik izan; amaitu ohi dena liburua da, baina ez historia ordea; istorioek liburu batetik bestera egiten dute salto (Saizarbitoria, 2003b: 48).

Kontakizun laburrean liburutegian lan egiten duen protagonista liburu baten barruan aurkitzen duen argazkiko emakumeaz maiteminduko da. Argazkia liburutik erori eta beretzat hartzen du, lan-mahaiko markoan gordetzeko. Garbitzaileak argazkiko emakumeaz galdegin ostean, “txantxetan” bere andregai delat asmatuko du protagonistak, eta argazkia diru-zorroan sartuta soinean eramaten hasten denean, gezur bera kontatuko die bere lagunei. Eta lagunak sinesten ez diotenean, gezurra biribiltzen du: “aita zendu zenean, amari Torrevejara lagundu nion bidaian egin nuen andregai zela berretsi nien eta ez nuela ezer gehiago kontatzeko asmorik, hain zuzen ere trantze txar batean geundelako momentu hartan” (52). Azkenean, ordea, kalean ezustean argazkiko neskarekin gurutzatu eta berarekin hitz egin ostean, badirudi harreman baten hasierarekin amaitzen dela ipuina, protagonistak Maiteri gutun batean idazten dizkion hitzak baitira izenburuko “Hemen nago, liburuz inguraturta, zutaz pentsatzen”.

Hizpide ditugun bi kontakizunek argumentuaren aldetik duten antzekotasuna agerikoa da: irudimenezko maitale idealaren errealtizazioarekin bukatzen dira bi narrazioak, harreman berri baten iragarpenarekin. Besteak beste, esatearen poderioz egia bihurtzen den gezurraren gertagarritasuna dago bi lanen funtsean, “fantasiatan aritzeak”, “fikzionatzeak” eta “kontatzeak” (Kortazar, 2003: 23-24) norbanakoan duen eraginaz eta betebeharrak egiten da gogoeta.

Badira, ordea, bi kontakizunen artean bestelako korrelazio zehatzagoak ere. Gizonezko biek, adibidez, liburutegian egiten dute lan, laguntzaile gisa. Bestetik, Flauberten erreferentziak ditugu, batean Mirenek irudimenezko Manu maitaleak *Madame Bovary* oparitzen diola asmatzen baitu eta, aldiz, bestean argazkia Flauberten *L'Education sentimentale* liburuan aurkituko du protagonistak –leberri horri eginiko erreferentziak etengabeak dira ipuin laburrean.

Hori horrela, nobelako Madame Arnaux– ek eta Frédéric agurtzen dueneko pasartearen aipua esplizitaturik ageri da ipuinean eta protagonista irakurleak pasarte horrekin negar egin izan duela aitortzen du. Azkenik, hor ditugu liburuetakako eskaintzek, lore petaloez eta lau hostoko hirustek bi lanetan dituzten aipamenak ere.

Kandinskyren tradizioa-k irekitzen dituen testuartekotasun auke- rekin amaitzeko, *irakurle intertestua* aipatuko dugu azkenik. Irakurlearen intertestua “obra batek bere aurreko zein ondorengo obrekin dituen harremanen artean irakurleak egiten dituen loturak lirateke” (Riffaterre, 1991: 60). Kontzeptualizazio hori garatuz, Mendoza Filollak irakurlea intertestuak literatur formakuntzan edo heziketan eta irakurleen konpetentziaren garapenean duen garrantzia aztertu eta ikerketa haur eta gazte literaturaren eremura ekarri du (Mendoza Filolla, 2001).

Bestalde, irakurlearen intertestua norbanakoaren esku egonik ere, ezinbestekoa da testuaren deskodetze prozesuak eragin ditzakeen irakurlearen intertestuetatik eratorritako interpretazioek obren arteko testu loturekin bat egitea. Horrenbestez, *Kandinskyren tradizioa* kontakizunera itzuliz, Saizarbitoriaren lanak Oscar Wilderen *Fidel izan beharraz* lanarekin izan ditzakeen lotura aukeren berri emango da jarraian. Argumentuaren aldetik ageriko loturarik egon ez arren, nobela laburrean izenekin egiten den jokoak izan dezakeelako Wilderen antzerki lanarekin harremanik. Nina Kandinskyk Gregor bat nola, Mirenek Aitor izeneko norbait ezagutu nahi du eta “Aitorren emazte” gisa irudikatzen du bere burua. Era berean, *Fidel izan beharraz* laneko Gwendolen eta Cecily pertsonaiak Fidel izeneko norbaiten bila dabilta: lehenengoak dio “Nire ideala Fidel izeneko norbaitekin maitemintzea izan da beti. Bada zerbait izen horren erabateko uste ona sortzen duena”; eta bigarrenak, berriz, “Fidel izeneko norbait maitatzea izan dut nik ttikitatik ametsa. Bada zerbait izen horretan erabateko uste ona sortzen didana” berresten du.

Antzerki obran Fidel da segurtasun osoa eskaintzen duen izen bakarra eta jadanik aipatu ditugu Aitor izenak Mireni iradokitzen dizkionak. Gainera, Mirenek birjintasuna ametsetako Aitor hori

azaldu arte gordetzen duen bezala, Wilderen antzerkiko izenburuko hitz jokotik ondorioztatzen da jadanik fideltasunaren garrantzia, desleialkeriaren eta engainuaren ondoan. Dena den, antzerki obran izenaren eta izanaren kontua ezuste, azpikeria, paradoxa eta parodiaren baliabideekin jorratzen da eta azkenean, denen harridurarako, pertsonaiak Fidel izena duela jakingo da, hasierako gezurrak egia bilakatuz. *Kandinskyren tradizioa*-n, ordea, gezurrak ere egia bihurtuko dira eta izenarenak eta izanarenak beste garapen bat du, Mirenek azkenean garrantzia kentzen baitio Aitor izenari, “Izen kontuak alde batera utzita, hori ulertzeko gai izango litzatekeen mutil bat nahi nukeen ondoan” (35), eta Aitor baztertu ondoren –Aitor zela uste arren, ez baita zinez hala deitzen–, ametsetan irudikaturiko Manu egiazki ezagutzen du.

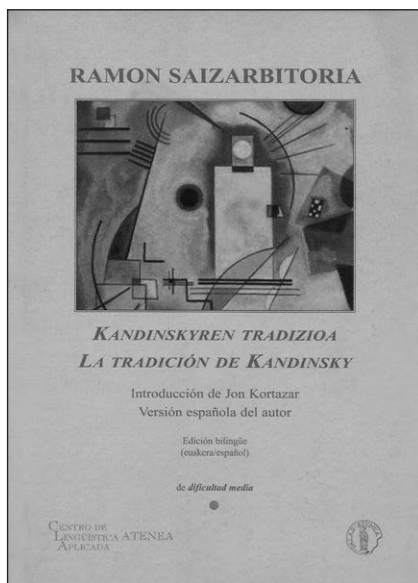
Irakurlaren intertestuaren irakurketa aukera bat da planteatu duguna eta testuko aipu eta erreferentziek irakurbide eta interpretazio hori zilegi egiten dutelakoan gaude. Izan ere, aurrez elementu intratestualen azterketa egin eta *Kandinskyren tradizioa* “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen” ipuinarekin erkatu bezala, era berean zilegi litzateke aztergai dugun nobela laburra Saizarbitoriaren *Egunero hasten delako* nobelarekin erkatzea. Hori horrela, lan horietako protagonista femeninoen azterketa konparatiboa egin daiteke, bietan emakume baten aurreneko maitasun eta sexu harremanen ondorioak jorratzen baitira, nahiz eta *Egunero hasten delako* liburuko Gisélereen istorioa hirugarren pertsonan eta *Kandinskyren tradizioa* nobelako Mirenek lehenengo pertsonan kontaktzen digun istorioa.

Azken batean, zenbat eta intratestualitate zein irakurlearen intertestu aukera gehiago izan, orduan eta irakurketa maila osatuagoa eta aberatsagoa aterako da intertestualitatearen azterketatik.



Bibliografia aipatua

- Etzaniz Erle**, Xabier (2007), *Literatura eta ideologia*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- Kortazar**, Jon (2003), “Introducción”, in Saizarbitoria, Ramon, *Kandinskyren tradizioa = La tradición de Kandinsky*, Madrid: Ate-nea.
- Mendoza Fillola**, Antonio (2001), *El intertxeto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Olaziregi**, Mari Jose (2002), *Euskal eleberraren historia*, Bilbao: La-bayru ikastegia / Amorebieta-Etxanoko udala.
- Rifaterre**, Michael (1991), “Compulsory reader response: the inter-textual drive”, in Michael Worton, & Judith Still, *Intertextuality: theories and practices*, New York: Manchester University Press, 56-78 orr.
- Saizarbitoria**, Ramon (2003b), “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen”, in A.A. (2003), *Begiz jotako ipuinak*, Donostia: Alberdania-COFF.
- Wilde**, Oscar (2000), *Fidel izan beharraz*, Euba: Ibaizabal [1895].



***Kandinskyren tradizioa* [A tradición de Kandisky]
de Ramon Saizarbitoria⁶⁶: unha incursión
nas estratexias intertextuais**

Mikel Ayerbe⁶⁷

(Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidade do País Vasco)

Resumo: Despois dunha breve introdución sobre a traxectoria literaria de Ramon Saizarbitoria, analízase a novela curta titulada *Kandinskyren tradizioa* [A tradición de Kandisky] publicada nunha colección xuvenil. En primeiro lugar, resúmense as características temáticas e estilísticas da obra. A continuación, detállanse as relacións intratextuais da narración con respecto a outros traballos do autor. Para concluír,

66. Donostia: Erein, col. Biolera saila, 2003; Madrid: Palas Atenea Ediciones, 2003.

67. Este traballo inscríbese no marco do Proxecto de Investigación EHU10/11 axudado pola Universidade do País Vasco. A tradución ao galego desta colaboración, dende o orixinal en castelán facilitado polo autor, foi realizada por Marta Neira Rodríguez.

propóñense, introducindo o concepto do intertexto lector, outras posibles lecturas que amosan a riqueza interpretativa que ofrece a novela.

Palabras chave: intertexto lector, intratextualidade, literatura xuvenil vasca.

Abstract: After a brief introduction to Ramon Saizarbitoria's literary production, it is analysed the short novel entitled *Kandinskyren tradizioa* [Kandisky's tradition], published in a juvenile collection. First of all, the thematic and stylistic characteristics of the work are summed up. To continue with, the intratextual relations of the narrative among this one and other works by the same author are established. To conclude, it is proposed, by means of the introduction of the concept of reader intertext, other possible readings that show the interpretative richness that this work offers.

Keywords: Basque juvenile literature, intratextuality, reader intertext.

As poéticas e técnicas narrativas renovadoras de Ramon Saizarbitoria (Donostia-San Sebastián, 1944), autor canónico e relevante da literatura vasca, marcaron un antes e un despois na novelística vasca contemporánea. Nos anos sesenta fundou a editorial Lur xunto a outros escritores como Arantxa Urretabizkaia e Ibon Sarasola e, máis tarde, a editorial Kriseilu. Malia colaborar en diversas revistas literarias como *Ustela* e *Oh! Euzkadi*, publicar varios estudos de socioloxía, o poemario *Poema banatua* [Poema partido] (1969) e o ensaio *Aberriaren alde (eta kontra)* [A favor (e en contra) da patria] (1999), a novela é o xénero que máis cultivou.

A traxectoria narrativa de Saizarbitoria divídese en dúas etapas. Na primeira, destacan tres novelas nas que a escritura en si se converte nunha continua busca: *Egunero hasten delako* [Porque comeza cada día] (1969), *Ehun metro* (1976) (*Cien metros*, 1979) e *Ene Jesús*

[Ai, meu Deus!] (1976; Premio da Crítica en 1977). Valéndose dos postulados literarios que estableceu o *nouveau roman*, somerxido na experimentación narrativa e poñendo especial atención tanto na forma coma no contido do texto, asentou as bases da renovación temática e formal da novelística moderna vasca. A segunda etapa comeza tras un silencio de dezanove anos cando en 1995 publica *Hamaika pauso* (Premio da Crítica 1995; *Los pasos incontables*, 1998), ao ano seguinte *Bihotz bi. Gerrako kronikak* (Premio Difusión do Goberno Vasco 1996; *Amor y Guerra*, 1999) e no ano 2000 *Gorde nazazu lurpean*⁶⁸ (Premio da Crítica 2000 e Premio Euskadi 2001; *Guárdame bajo tierra*, 2001), obras nas que destacan conflitos cotiáns entre homes e mulleres, o uso do mecanismo da ironía, así como o importante papel que xogan a imaxinación e a ficción na reconstrución da memoria.

Kandinskyren tradizioa é o primeiro libro que este autor publica nunha colección de literatura xuvenil. Esta novela curta conta en primeira persoa a primeira experiencia sexual e (des)amor da moza protagonista Miren. Aínda que no ámbito da literatura xuvenil o tema do primeiro amor sexa recorrente, o autor trata a cuestión desde un enfoque particular e sen caer en simplicidade ningunha. Proba disto son as reflexións que nacen a raíz do comportamento e das introspeccións de Miren, o emprego da ironía e as referencias a diversos conflitos, aspectos todos eles que engaden e achegan interese e profundidade á novela. A pesar de tratarse dunha mera historia de iniciación introvertida, a imaxinación da que deberá facer uso a protagonista e os pasos imprevistos que dará para poder realizar os seus desexos constitúen o fío narrativo dunha historia que permite diferentes niveis de lectura.

68. Nestas obras recompílanse cinco narracións: *Gudari zaharraren gerra galdua* (*La guerra perdida del viejo gudari*); *Rossetti-ren obsesioa* (*La obsesión de Rossetti*); *Marcel Martinen aitatasun ukatua* (*La paternidad negada de Marcel Martin*); *Bi bihotz, hilobi bat* (*Dos corazones en una tumba*) e *Asaba zaharren baratza* (*El huerto de nuestros mayores*). Trátase de narracións autónomas aínda que en todas elas ten relevancia algunha sorte de enterramento.

O argumento da novela parte dunha anécdota que Miren le no libro *Kandinsky y yo* escrito por Nina Kandinsky: seguindo unha tradición rusa, un día de noitevella Nina sae á rúa a preguntarlle o nome ao primeiro home co que se tope. Nina leva unha desilusión ao oír a resposta do mozo, chamado Wassily, porque ela sempre desexara casar con alguén chamado Gregor e, segundo a tradición, habería de facelo cun home que se chamase igual que o que atopou esa noitevella. E efectivamente, así acontece. Ao cabo duns anos, convértese na señora de Wassily Kandinsky.

Impulsada por esa idea, o día de noitevella Miren decide saír á rúa coa esperanza de que o primeiro home co que se tope se chame Aitor. Sempre lle pareceu un “nombre serio, rotundo, muy de hombre y absolutamente nuestro” (p. 35), mesmo pretende conservar a súa virxindade ata o momento no que o Aitor dos seus soños apareza. Para evitar que os seus amigos e amigas se burlen dela, a modo de xogo, inventa un mozo, Manuel, un rapaz do pobo de Labastida, estudante de Belas Artes e, coma ela, grande admirador de Kandinsky. Ao final, nunha noitevella coñecerá a Aitor e ese inesperado encontro desenvolverase de forma imprevisíbel, xa que Miren manterá unha relación real con Aitor. Porén, non renuncia á relación imaxinaria con Manu e, aos seus amigos falaralles dun rapaz “agradable, dulce y delicado”; é dicir, do seu mozo ideal:

Garai hartan Manurekin nuen irudimenezko harremana lagunei kontatzen nie-nean (...) hitz egiten hasten nintzaiela eta konturatu gabe, halabeharrez, kontakizunak berak eramaten ninduela, benetan bizi izan banu bezala, asmatua izan ez balitz bezala alegia, kontakizunaren kabuz eta ezinbestean, erraz eta leun, ondorio atsegingarri batera (Saizarbitoria, 2003b: 45-46).

[Para cualificar a relación imaxinaria que mantiña entón con Manu (...) poñíame a falar e, sen dar-me conta, irremediabelmente, o mesmo relato levábame, coma se o vivise, é dicir, coma se non fose inventado, pola súa propia inercia e sen remedio, de forma sinxela e fácil, cara a un desenlace agradábel].

Ademais, pouco a pouco a relación con Aitor vólvese cada vez máis complicada e amarga, e despois da escena da primeira relación

sexual que manteñen nun hotel de estrada, Miren decátase de que Aitor nin sequera se chama así. E unha vez que o pretexto do nome falla, a relación entre ambos decae de vez. A protagonista sofre así a angustia xerada polo desamor, pero sae adiante grazas a outro feito inesperado, cando ante o póster de *Yellow, red and blue* de Kandinsky, coñece o Manu de carne e óso, estudante de Belas Artes e empregado da biblioteca de Labastida. Deste xeito, o futuro incerto prevalece fronte ao porvir predestinado, e ao amor sustentado polas crenzas tradicionais encarnadas en Aitor contrapónselle a posibilidade de coñecer realmente a Manu que, en principio, non era máis que un ideal.

Ademais dos prolegómenos e vicisitudes no desenvolvemento argumental, *Kandinskyren tradizioa* ofrece outros aspectos interesantes para a análise. Estamos de acordo con Kortazar (2003: 17) cando sinala que a novela curta publicada nunha colección xuvenil “muestra, en miniatura, las claves narrativas en las que se ha ido moviendo la narrativa de Ramon Saizarbitoria”. Por un lado, o motivo recorrente da (in)comunicación e o abismo entre homes e mulleres na narrativa de Saizarbitoria represéntase a través da relación tormentosa entre Miren e Aitor, facendo especial fincapé en subliñar a brusquidade, a mesquindade e, en definitiva, a impotencia afectiva deste último. Mostra de todo isto son as últimas palabras que Aitor lle dirixe a Miren, “tú lo que eres es una pija”, que por certo, son as únicas palabras en castelán da novela na edición en éuscaro e dan pé a outras interpretacións. O mesmo que sucede con Aitor pasa con outros personaxes masculinos na recente narrativa do mesmo autor, que reflicten todo un cúmulo de tópicos machistas. O silencio predomina nas súas conversas, os lugares e espazos onde se encontran –sirvan como exemplo, as escenas do coche, a volta polo monte, ou a estancia no hotel da estrada– non fan máis que agrandar o abismo que os separa. Tamén se deixan ver os ecos do conflito de xénero entre as amigas de Miren e entre seu pai e súa nai.

Por outra banda, aínda que nun segundo grao, proliferan escenas relacionadas co actual conflito do País Vasco. O eixo central das

obras *Cien metros* e *Los pasos incontables* xira arredor do conflito político, armado e social. Porén, ao igual que en *La obsesión de Rossetti*, as alusións a feitos relacionados co conflito non son determinantes no desenvolvemento argumental, de modo que “la situación de violencia es un elemento más del contexto realista de la novela iniciática” (Etxaniz, 2004: 91). Os protagonistas escoitan unha explosión cando están na cama do hotel da estrada e ao volver á casa no coche crúzase cun control da Garda Civil. E aínda que estes feitos non son primordiais no transcurso da novela si son moi significativos, xa que a presenza dos temas que abordan o conflito vasco foi aumentando e concretándose tanto na literatura infantil e xuvenil vasca coma na dirixida a adultos.

Por último, como é habitual nas novelas de Saizarbitoria, atopamos numerosas referencias intertextuais de escritores, artistas e outras referencias culturais que enriquecen, multiplican e xustifican nesta novela a cualificación de culta. Desde o mesmo paratexto do título acapara importancia a figura de Kandinsky, e tamén o da súa muller Nina, e a novela está ateigada de cuestións relacionadas co pintor. Tamén se citan, e ás veces en máis dunha ocasión, autores e obras da tradición literaria rusa tales como Tolstoi, Dostoievski, Pasternak, *Doutor Zhivago* (p. 61), *Ana Karenina*, *O don apracibel* (p. 141); e outras referencias como Flaubert e *Madame Bovary* (p. 12); Picasso (p. 61); Miro (p. 147); Pierre Loti e *Ramuntxo* (p. 95), *Drácula* (p. 91), *Mad about a boy* (p. 80)...

Outrosí, se as referencias intertextuais levan consigo un peso importante na novelística de Saizarbitoria, as chiscadelas, as reescrituras e, en consecuencia, a *intratextualidade* ou *autotextualidade* que as obras ofrecen entre si abre un camiño de análise moi interesante. O exemplo máis claro sería a recreación de *Gerrako kronikak* (*Amor y Guerra*) que supón a obra *Bi bihotz, hilobi bat* (*Dos corazones en una tumba*) ata o punto de que a reescritura non só é lícita, senón que é necesaria, como indica Olaziregi (2003: 113).

A continuación, propoñemos un estudo comparativo entre *Kandinskyren tradizioa* e o relato publicado o mesmo ano “Hemen nago,

liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen” [Aquí estou, rodeado de libros, pensando en ti] (Saizarbitoria, 2003b). Tal e como mencionabamos anteriormente, corroboramos que as formulacións narrativas se repiten nas obras dirixidas a mozos e a adultos. Algúns temas vólvense tratar en diferentes contextos:

Pentsatu ere pentsatzen dut joera horregatik dudala burua nahasia, gauza gehie-girekin betea, pertsonaia askorekin, bata bestearekin gurutzatzen diren gertakizunez, ez hasierarik ez amaierarik duten istorioz gainezka.

Egia da, ongi begiratura, istorio batek ez duela ez hasierarik ez amaierarik izan; amaitu ohi dena liburu da, baina ez historia ordea; istorioek liburu batetik bestera egiten dute salto (Saizarbitoria, 2003b: 48).

[En máis dunha ocasión pensei que por ese hábito teño a cabeza confundida, chea de demasiadas cousas, de moitos personaxes, de feitos que se entrelazan entre si, repleta de historias sen comezo e sen final.

Mirándoo ben, é certo que unha historia non ten nin comezo nin final; o que acaba adoita ser o libro, pero non a historia; as historias saltan dun libro a outro].

Nesta breve narración, un mozo que traballa nunha biblioteca namórase dunha muller despois de bater coa súa foto no interior dun libro. O protagonista queda coa foto e enmárcaa para observala na súa mesa de traballo. Cando a empregada da limpeza lle pregunta pola muller da foto, o protagonista fai unha broma e dille que se trata da súa moza. Máis tarde mete a foto na carteira, lévaa canda si a todas partes e cóntalles a mesma mentira aos seus amigos. Como estes non o acaban de crer, recrease na súa mentira:

aita zendu zenean, amari Torrevejara lagundu nion bidaian egin nuen andre-gaia zela berretsi nien eta ez nuela ezer gehiago kontatzeko asmorik, hain zuzen ere trantze txar batean geundelako momentu hartan (p. 52).

[Conteilles que a coñecín na viaxe a Torreveja, cando acompañei a miña nai despois do falecemento de meu pai e que non pensaba dar máis detalles, xa que nese momento estabamos nun momento difícil].

Pero, sorprendentemente, un día crúzase na rúa coa muller da foto e tras falar con ela, parece que o relato acaba insinuando o co-

mezo dunha relación, xa que as palabras “Aquí estou, rodeado de libros, pensando en ti” do título son as mesmas que o protagonista lle escribe a Maite nunha carta.

No que respecta ao desenvolvemento argumental, as dúas narracións son similares: ambas conclúen, tras a materialización dun ideal, insinuando o principio dunha relación. En certo modo, a base de crear e recrear, o obxecto desexado convértese en realidade, Miren “fantasea”, “ficciona” e “cuenta” (Kortazar, 2003: 23-24). Nestas obras fórmase a necesidade de inventar e contar historias, mesmo a un mesmo, porque quizais poidan chegar a suceder.

Existen, así mesmo, outras correlacións aínda máis precisas. Os dous protagonistas masculinos traballan como axudantes nunha biblioteca e en ambas cítase a Flaubert; en *Kandinskyren tradizioa*, Miren inventa que o seu mozo imaxinario lle regala o libro *Madame Bovary*; en cambio, en “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen” a foto cae de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. As alusións a esta obra son constantes no breve relato, recóllese mesmo o fragmento no cal Madame Arnaux se despide de Frédérick e o protagonista admite que chorou en máis dunha ocasión. E por último, detalles tales como as dedicatorias, os pétalos de flores e os trevos de catro follas aparecen en ambas as narracións.

Para concluír coas posibilidades que ofrece a análise da intertextualidade en *Kandinskyren tradizioa*, aproximámonos a seguir ao concepto de *intertexto lector*. “O intertexto é a percepción, polo lector, de relacións entre unha obra e outras que a precederon ou seguiron” (Riffaterre, 1991: 60). Desenvolvendo esa conceptualización, Mendoza Fillola (2001) afonda na idea da importancia do intertexto para a formación e o progreso adecuado da formación e das competencias lectoras e aplica o seu estudo ao ámbito da literatura infantil e xuvenil.

Malia que o intertexto depende, en principio, de cada lector, é imprescindible que as interpretacións lexítimas que se encontren relacionadas coas súas achegas sexan compatíbeis coas referencias textuais. Deste modo, enuméranse seguidamente os posibles nexos de unión que atopamos en *Kandinskyren tradizioa* e *The importan-*

*ce of being Earnest*⁶⁹, de Oscar Wilde. As semellanzas non residen no desenvolvemento argumental, senón no xogo que se establece arredor do detalle relevante dos nomes, primordial nas dúas obras. Da mesma maneira que Nina Kandinsky quere encontrar un Gregor para a súa vida e Miren arela atopar o seu Aitor –xa que lle soa ben ser a “muller de Aitor”–, os personaxes Gwendolen e Cecily de *The importance of being Earnest* pretenden casar con alguén chamado Ernesto, admitindo a primeira que “o seu ideal foi sempre amar a alguén chamado Ernesto. Hai algo nese nome que me inspira absoluta confianza” (p. 19), e a segunda que “sempre soñou, desde moi nena, amar unicamente un home que se chamase Ernesto” (p. 47).

Na obra teatral, Ernesto é o único nome que ofrece total seguridade, e xa aludimos ao que lle suxire a Miren o nome de Aitor. Ademais, ao igual que Miren preserva a súa virxindade ata que apareza Aitor, do xogo de palabras do título da obra de Wilde dedúcese a importancia da fidelidade fronte á deslealdade e o engano. En calquera caso, na obra de teatro dáse un tratamento de sorpresa, intriga, paradoxo e parodia ao tema do nome e da personalidade; ao final, para abraio de todos, sábese que o personaxe se chama Ernesto, convertendo en verdades as mentiras do principio.

En *Kandinskyren tradizioa* as mentiras tamén se converten en verdades, pero o do nome e a personalidade ten, en cambio, outro desenvolvemento, pois a partir dun momento concreto Miren réstalle importancia ao nome Aitor “se llamase como se llamase, fuera capaz de entender ese tipo de cosas” (p. 77), e despois de rexeitar a Aitor –aínda que verdadeiramente non se chama así–, coñece o soñado Manu.

O que presentamos é unha opción de intertexto lector e cremos que as citas e referencias do texto permiten facer esta interpretación. De feito, tal e como observamos ao analizar os elementos intratex-

69. Cabe sinalar as palabras da nota do tradutor na versión ao castelán do orixinal *The importance of being Earnest* xa que “es imposible adaptar al castellano el juego de palabras que representan *Ernest* y *Earnest*. La primera es un nombre propio: Ernesto. La segunda indica formalidad, buena fe, tesón, etc.” (Naviera, 2010: 5).

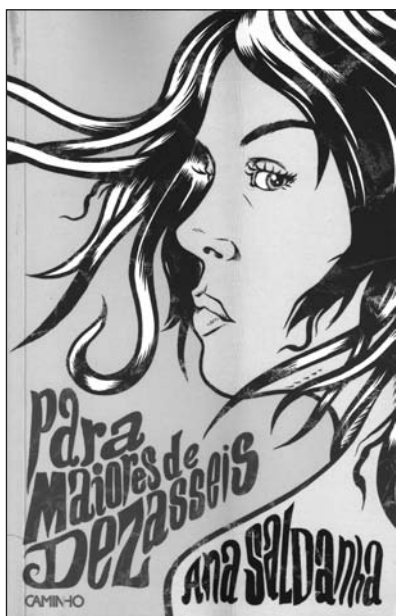
tuais e comparando *Kandinskyren tradizioa* co relato “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen”, sería tamén lexítimo analizar esta novela curta en relación coa novela *Egunero hasten delako* de Saizarbitoria. Con todo, poderíamos levar a cabo un estudo comparativo desas dúas obras tendo en conta as protagonistas femininas, posto que en ambas se narran as consecuencias da primeira relación de amor e sexo, a pesar de que a historia de Miren está narrada en primeira persoa e a de Gisèle en terceira.

Polo tanto, podemos concluír sinalando que a análise dos mecanismos da intratextualidade e do intertexto lector na obra *Kandinskyren tradizioa*, xunto coas liñas de investigación suxeridas, amosan a riqueza interpretativa na narrativa de Saizarbitoria.



Bibliografía

- Etxaniz Erle**, Xabier (2004), “La ideología en la literatura infantil y juvenil”, en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 27, pp. 83-96.
- Kortazar**, Jon (2003), “Introducción”, en *Kandinskyren tradizioa - La tradición de Kandinsky*, Madrid: Atenea.
- Mendoza Fillola**, Antonio (2001), *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Olaziregi**, Mari Jose (2002), *Euskal eleberraren historia*, Bilbao: Labayru ikastegia / Amorebieta-Etxanoko udala.
- Rifaterre**, Michael (1991), “Compulsory reader response: the intertextual drive”, en Michael Worton & Judith Still, *Intertextuality: theories and practices*, Nova York: Manchester University Press, pp. 56-78.
- Saizarbitoria**, Ramon (2003b), “Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen”, en A.A. (2003), *Begiz jotako ipuinak*, Donostia: Alberdania-COFF.
- Wilde**, Oscar [1895] (2010), *La importancia de llamarse Ernesto*, Barcelona: Editorial juventud.



5.14. Literatura juvenil e temas fraturantes: o caso de *Para Maiores de Dezasseis*, de Ana Saldanha⁷⁰

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)

José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)

Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: Autora destacada no panorama literário português destinado à infância e à juventude, Ana Saldanha publicou, em 2009, o romance juvenil *Para Maiores de Dezasseis*, uma obra que perspetiva, de forma desassombrada, as relações juvenis e os problemas de crescimento e de afirmação individual. Centrado na relação de uma jovem de 15 anos com um homem mais velho, que a seduz, o romance permite, igualmente, refletir sobre as relações familiares e os afetos, as crises existenciais e geracionais, construindo uma imagem polifacetada do universo juvenil contemporâneo.

70. Alfragide: Editorial Caminho, 2009.

Palavras-chave: Ana Saldanha, efebofilia, literatura juvenil, sexualidade, temas fraturantes.

Abstract: Important contemporary Portuguese writer, Ana Saldanha published, in 2009, a novel in which the problems of youth growth are depicted, also the troubles of relationships and the difficulties of self affirmation. Centered on the relationship of a 15 year old girl with an older man who seduces her, the novel also depicts family relationships, generational problems and existential crises, creating a unique picture of the contemporary youth universe.

Keywords: Ana Saldanha, ephebophilia, rupturing themes, sexuality, youth literature.

Com uma obra iniciada em meados da década de 90, Ana Saldanha é, neste momento, uma autora de referência no panorama literário português, sobretudo no domínio da literatura juvenil, com especial incidência no conto e na novela realista, intimista, de aventuras e de viagens. É, nestes âmbitos, autora de algumas coleções de particular interesse, como “Vamos Viajar” ou “Era Uma Vez... Outra Vez”. Nesta última, procede a um trabalho original e singular de reescrita e recriação de histórias da tradição oral, em particular os contos maravilhosos, submetendo-os a uma atualização e modernização que os aproximam da realidade e do contexto dos leitores. Da sua produção literária, que inclui conto e também algumas parcerias frutuosas no domínio do álbum narrativo, com ilustradores premiados como Gémeo Luís ou Yara Kono, destacam-se, sobretudo, as novelas e os romances pela forma desassombrada como percorrem universos temáticos contemporâneos, alguns especialmente fraturantes e controversos, como acontece com a sexualidade ou os desequilíbrios nas dinâmicas familiares e nos processos de crescimento e amadurecimento dos jovens.

O seu registo, acessível e coloquial, deixa espaço à reflexão e abstém-se do discurso moralizador, interrogando os leitores, sem deixar

de ser, simultaneamente, ligeiro e profundo, sério e divertido. A escrita da autora tem conhecido assinalável evolução, como as obras mais recentes *Para Maiores de Dezasseis* (2009) ou *Todo-o-Terreno e Outros Contos* (2010) ilustram. Este último é uma colectânea de sete narrativas breves, onde temas atuais, alguns polémicos, como a questão da pedofilia (dois contos tematizam duas tentativas de abuso sexual de adolescentes, respetivamente um rapaz e uma rapariga) ou do alcoolismo e suas consequências, mas também das dinâmicas familiares mais ou menos desestruturadas, são a linha coesiva da publicação. A contemporaneidade e, até, a pós-modernidade encontram aqui uma voz narrativa poderosa, da qual estão ausentes moralismos, julgamentos ou tomadas de posição explícitas. O cariz aberto dos finais e a opção por uma estrutura narrativa episódica, às vezes fragmentária, também os afasta de conclusões definitivas.

As narrativas de Ana Saldanha, ao contarem uma história, um episódio ou um conjunto mais ou menos vago de situações que se sucedem a um ritmo veloz, valem pela força das imagens, e por exigirem ao leitor um esforço de dedução considerável, tecendo a intriga a partir de vários fios diferentes. A crítica implícita à falência da família, sobretudo aos pais (incapazes de proteger e de amar, porque também parecem perdidos à procura de si mesmos) motiva reflexão e chega a ser perturbante. Em outros casos, a inocência infantil é recriada com um lirismo inabitual na prosa.

Quanto ao volume em estudo, que analisaremos de forma mais detalhada, tematiza uma série de comportamentos sexuais desviantes numa narrativa densa que cruza vários tempos, discursos e perspectivas. Protagonizada por uma adolescente que procura a sua identidade (física e emocional) em resultado de processos conturbados de crescimento e de dinâmicas familiares complexas, a narrativa apresenta a protagonista Dulce como uma presa fácil de um efebófilo, dando conta das estratégias predatórias a que recorre. Ao mesmo tempo, são problematizadas inúmeras questões candentes, ligadas às vivências e rotinas das famílias contemporâneas, das relações entre gerações, dos grupos, propondo aos leitores uma viagem a um uni-

verso juvenil marcado pela inquietação que resulta de processos de construção de identidade nem sempre lineares ou coerentes.

Os elementos paratextuais, como a ilustração ou o título, fornecem indicações sobre o leitor previsto. O título aponta, simultaneamente, para um leitor específico (ou para um grupo etário), sugerindo uma temática não aconselhável a menores de 16, ao mesmo tempo que cria expectativas ligadas ao segredo e a realidades proibidas. Tem, além disso, implicações interpretativas várias, tanto em termos literais como simbólicos. A ilustração da capa e o grafismo usado indiciam elementos ligados ao universo juvenil, com especial ênfase no feminino. A imagem, capturando o rosto de uma rapariga, sugere o seu protagonismo, ao mesmo tempo que constrói uma imagem de rebeldia e de espontaneidade, resultante da impressão de movimento que caracteriza a imagem. A contracapa inclui um pequeno excerto que, de alguma forma, esclarece o título e introduz a temática da relação sexual, em particular da perda da virgindade.

Em termos estruturais, o romance, com pouco mais de 200 páginas, está organizado em 12 capítulos numerados e titulados, introduzidos por epígrafes alógrafas. Particularmente expressivos e variados, sobretudo no que diz respeito às fontes utilizadas, que incluem textos literários, a Bíblia, excertos de sítios na Internet, obras de referência, entre outros, estes paratextos estabelecem relações curiosas com os capítulos que introduzem, imprimindo uma espécie de tom que, depois, é retomado por um tema, um motivo ou um local, por exemplo. Revelam, ainda, uma subtil dimensão humorística que resulta da relação surpreendente que celebram com o texto que encabeçam, mais metafórica ou mais referencial, funcionando sempre como aperitivo para a leitura.

Do ponto de vista interno, o romance, mesmo se dominado por uma estrutura linear, foge ao paradigma mais tradicional, com a abertura *in medias res* e num momento de plena ação, obrigando os leitores a um exercício contínuo de preenchimento de espaços em branco e da leitura de implícitos e realização de inferências. É o que acontece com, por exemplo, as relações entre as personagens (graus

de parentesco e laços de proximidade), ou com o estabelecimento de elos entre os acontecimentos e a ordem cronológica das ações narradas. Assim, a narrativa inicia-se com a investigação policial relativa ao desaparecimento de Dulce, seguindo-se uma longa analepse que narra os acontecimentos que a antecederam. Esta narrativa é, por sua vez, cruzada com outras ações pontuais, ligadas ao passado das personagens, nomeadamente à sua infância, explicando os seus antecedentes e ajudando o leitor a contextualizar determinados comportamentos. É, por exemplo, o que acontece em relação à infância de Dulce, ao seu problema de obesidade, ao casamento fracassado dos seus pais e ao comportamento afetivamente instável do pai.

Podemos, assim, identificar um eixo narrativo central do romance, dominado pela relação entre Dulce e Eddie, temporal e espacialmente localizado durante um fim de semana em Vila Nova de Senfins, na casa de férias dos pais de Titó, à volta do qual giram pequenas narrativas-satélite, contextualizando a principal, como acontece com narrativas de cariz episódico destinadas a fornecer elementos sobre as personagens principais, de índole familiar, escolar, afetivo, social, etc. São, igualmente, incluídas narrativas mais breves sobre personagens secundárias, que se cruzam com as principais, ajudando a criar um determinado ambiente sociocultural, como acontece com Diana ou Dionísia, por exemplo.

A variedade de temas tratados é, por isso, significativa, uma vez que se procura recriar, com evidente realismo, distintos universos familiares, dando conta da variedade das dinâmicas existentes, mais ou menos tradicionais, mais ou menos estruturadas e equilibradas. O universo feminino, marcado pela complexidade, é outra das linhas ideotemáticas centrais. É através de, pelo menos, duas gerações de mulheres que o mundo é percecionado, dando conta, por um lado, dos sonhos e das frustrações de uma geração (a das mães das adolescentes protagonistas), e, por outro lado, das suas consequências em relação às filhas. Estas, em processo de crescimento e afirmação individual e social, partilham muitos dos dilemas dos adolescentes, nomeadamente os que dizem respeito às relações interpessoais, in-

cluindo as sociais, familiares, afetivas e sexuais. Esta é, aliás, uma questão estruturante do ponto de vista da intriga romanesca, como o paratexto da contracapa indicia. A existência de uma relação pouco convencional entre Dulce e Eddie permite problematizar a possibilidade da existência de abuso sexual de menores, aproximando a relação entre ambos da predação sexual e da efebofilia como, aliás, o epílogo, sob a forma de notícia de jornal, esclarece.

Aliás, esta mudança de registo final, para um tom mais impessoal, aparentemente exterior às personagens, e mais objetivo, é significativo da avaliação da relação existente, sobretudo aos olhos da lei. Ainda que não tome explicitamente qualquer partido, e reconheça, implicitamente, que Dulce criou condições que a colocaram em risco, a verdade é que a relação que se estabeleceu entre ambos nunca foi pautada pelo equilíbrio e a equidade, mesmo tendo havido consentimento por parte de Dulce e, até, em alguns momentos, uma certa iniciativa. A mentira sobre a sua verdadeira idade e a sua experiência também reforçam a ideia de que não está totalmente isenta de culpa. Dulce é, de alguma forma, vítima da combinação de um conjunto de circunstâncias adversas que não lhe permitem proteger-se devidamente, deixando-a exposta e vulnerável, sobretudo em termos afetivos, às investidas de Eddie. Um processo de crescimento difícil, no seio de um casamento e de uma família em processo de desagregação criam-lhe inseguranças e carências, além de uma necessidade constante de aprovação externa. A obesidade infantil, decorrente da carência afetiva, da falta de atenção dos pais, explica a sua baixa autoestima, mesmo depois de esse problema estar, pelo menos, fisicamente, resolvido. Afetivamente negligenciada, Dulce busca à sua volta, no círculo de amigos mais ou menos próximo, a aceitação e a atenção que lhe faltam, o que a torna num alvo fácil para Eddie, mais experiente e controlador. Sob a aparente segurança e à-vontade, esconde-se, afinal, uma adolescente insegura, desprotegida e carente. A atenção que recebe de Eddie, mesmo se pouco verdadeira, funciona como uma forma de compensar inseguranças e carências e é suficiente para a atrair para um abismo cujas proporções desconhece.

A decisão de acompanhar Eddie a Espanha, a total dependência que rapidamente desenvolve em relação a ele, não conseguindo sequer estar sozinha, revelam as suas fragilidades emocionais e afetivas. É, pois, em torno de Dulce que se desenrola toda a ação, sendo, inclusivamente, o vértice central de uma série de triângulos que estruturam a ação. Veja-se, assim, como é alvo, simultaneamente do desejo de Eddie e de Raul, ainda que os dois tenham, em relação a ela, objetivos completamente distintos.

Titó, por seu turno, e apesar da fragilidade física, lembre-se que sofre de paraplexia em consequência de um acidente automóvel originado pelo alcoolismo da mãe, revela-se a mais equilibrada das adolescentes, apesar dos problemas familiares que a rodeiam. A depressão crónica da mãe e o comportamento leviano do pai, que comete adultério com uma amiga da família, não abalam a sua personalidade forte e vincada, o seu espírito prático e refletido, capaz de resistir às condicionantes familiares que a envolvem. Já Diana, superprotegida pela família, revela dificuldade em lidar com a realidade, preferindo a valorização das aparências e a construção de uma autoimagem pouco realista. O seu universo familiar é, igualmente, marcado por tensões entre os pais que, neste caso, a personagem aproveita em seu favor. Mimada e pouco inteligente, construída narrativamente como uma caricatura do culto da aparência e da valorização do aspeto, a personagem destaca-se, sobretudo, pelo seu comportamento linear, previsível e tipificado, um modelo de comportamento facilmente reconhecido pelos leitores.

A construção das figuras femininas adultas é igualmente reveladora de desequilíbrios e problemas. Laura, por exemplo, vive deprimida em resultado da frustração de ter trocado uma carreira profissional por uma vida centrada na família. O abuso do álcool, que dá origem ao acidente de automóvel e à condição de deficiente da filha, é uma espécie de peso invisível que paira no universo familiar e que, lentamente, vai degradando as relações e laços afetivos. Dionísia, por seu turno, apresenta um comportamento inverso, valorizando a sua carreira e, de alguma forma, negligenciando a estabilidade familiar

e o próprio filho, Raul, que, apesar de tudo, cresce de forma independente e relativamente equilibrada. Frustradas as suas aspirações pessoais, que procura compensar com relações inconsequentes, assume um comportamento individualista e autocentrado. Já Regina, à semelhança da filha, é mais uma personagem-tipo, uma vez que revela poucos traços de comportamento e personalidade individualizantes. Completamente entregue à família, a quem dedica todo o seu tempo e atenção, perde individualidade, personalidade e autonomia, revelando-se particularmente frágil na relação desequilibrada que estabelece com o marido e com a filha.

É, pois, em torno destes universos que se desenvolve a intriga principal e as secundárias, através da aproximação e cruzamento, num espaço e tempo limitados, de todas as personagens referidas. Um fim de semana na casa de férias de Senfins dos pais de Titó vai potenciar todo um conjunto de acontecimentos que, de algum modo, já estavam em marcha, atingindo, agora o seu auge.

Ao nível do tratamento do tempo do discurso, veja-se como são construídas e introduzidas na narrativa principal analepses sucessivas para momentos distintos do passado das personagens, ora mais longínquo, como acontece com a infância de Dulce, o casamento e o divórcio dos pais, o encontro de Laura e Dionísia e as suas memórias de juventude, ora mais recente, como a aproximação de Eddie através da rede social *Facebook* ou episódios escolares comuns a Titó e Dulce. A construção da narrativa, abrindo com o “interrogatório” policial a Titó sobre o desaparecimento da amiga, obriga igualmente a uma manipulação temporal, de modo a reconstituir, em jeito de narrativa policial ou detetivesca, os antecedentes do caso, estabelecendo o percurso da “vítima” e identificando o seu paradeiro (chegada, dia anterior, noite, concerto, partida...). Será exatamente este esforço de memória e de reconstituição dos acontecimentos que dá corpo ao enredo e, de alguma forma, prende a atenção dos leitores ao mistério que abre o romance.

O espaço, à semelhança do tempo, é igualmente relevante para o desenrolar da ação. O facto de ser limitado e concentrado, obrigan-

do a uma grande proximidade entre as várias personagens, parece potenciar as tensões, de diferente tipo, existentes entre elas e a sua evolução rápida. A casa de Senfins e os seus arredores, incluindo o jardim exterior e a casa do lagar, mas também a própria vila, o centro e a estação de Caminho de Ferro, onde se desenrolam alguns episódios têm um simbolismo particular, ligados à aparente tranquilidade do universo rural, sob a qual se escondem muitos problemas e fissuras. Em resultado da fuga de Dulce na companhia de Eddie, a ação passa para Santiago de Compostela, simbolizando, simultaneamente, a evasão, mas também o isolamento da protagonista, sublinhando a sua extrema fragilidade e dependência. Ao longo do romance, sobretudo das narrativas analéticas, são evocados outros espaços, como acontece com o Porto, onde as personagens principais vivem, o Algarve ou Seattle, interferindo, de alguma forma, no percurso das personagens.

O romance relido, como é habitual em Ana Saldanha, surpreende pela forma como a voz narrativa, que varia ao longo da diegese, se abstém de julgamentos morais, deixando em aberto a avaliação do comportamento das personagens e a atribuição de culpas. O final do livro, incluindo a notícia do “rpto” de Dulce e os comentários de Regina, Reinaldo e Diana, é esclarecedor quanto a esse apagamento moralizador. Serão os leitores, de acordo com a sua experiência, conhecimento do mundo e enciclopédia pessoal a, face aos dados apresentados, realizarem o julgamento da situação.

Outra marca distintiva da autora prende-se com a forma aparentemente simples e descomplexada como tematiza universos fraturantes e inquietantes, como é o caso da sexualidade na adolescência e da efebofilia. O mesmo acontece em relação à disfunção familiar e afetiva, sobretudo aquela que se esconde por trás de uma aparente e tranquilizadora normalidade, até porque a atenção narrativa recai sobre a revisitação de um universo social privilegiado. Mesmo aí, é possível descobrir, mais ou menos encobertos, muitos traumas e problemas, resultantes de relações humanas complexas e conturbadas, como o romance evidencia, pondo a nu a negligência e a carência afetivas,

o desequilíbrio psicológico, a imaturidade dos adultos, entre outros aspetos. A fatia da sociedade que o romance recorta e recria, apesar do verniz brilhante que aparentemente a cobre, revela-se, afinal, cheia de fissuras e imperfeições, algumas delas com consequências gravíssimas para a integridade física e psicológica de adolescentes em processo de crescimento, construção de identidade e afirmação individual.

Destaque-se, finalmente, outra característica da escrita da autora, ligada à criação de curiosas redes de diálogos intertextuais entre os seus textos, constituindo uma espécie de macro-texto original. Para além da alusão, mais ou menos explícita à obra *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, intertexto fundador para a recriação literária de universos ligados à sedução e relação entre uma figura masculina adulta e uma adolescente, ainda que narrativamente distante dessa esfera referencial, são muitas as relações aqui estabelecidas com outras obras, novelas e contos, da autora, de onde recupera personagens, temas ou simples motivos ou dando-lhes continuidade narrativa. Assim, dois contos da coletânea *Todo-o-terreno e outros contos* (2010) desenvolvem sugestões narrativas deste romance. Em “No canto da sala”, são narrados os antecedentes que conduziram ao acidente de Titó, na altura com 9 anos, causado pela embriaguez da mãe que decide, contrariando tudo e todos, transportá-la ao hospital. Funcionando como uma espécie de conto analéptico em relação ao romance, estabelece com ele relações de evidente proximidade, recuperando todo um conjunto de referências narrativas e temáticas que não passarão ao lado dos leitores mais fiéis e atentos. No mesmo volume, um outro conto, intitulado “Deixa-me rir”, esclarece a relação de Dulce com o pai após o divórcio, colocando-a em interação com uma das suas muitas namoradas. Também analepticamente, esta narrativa tem mais valor simbólico do que estrutural, ilustrando o comportamento do pai. Diana, por seu lado, tinha sido a protagonista de um volume da coleção “Era uma vez... Outra vez”, *A Princesa e o Sapo* (2004), enquanto Raul e Sara são recuperados do conto “Trampolim”, da coletânea *Pico no Dedo* (2004). O estabeleci-

mento de relações entre obras distintas, em jeito de prolongamento ou recuperação de personagens e dos respetivos percursos narrativos, cria um universo narrativo muito próprio, que ultrapassa a dimensão e o próprio espaço dos textos, unindo obras de diferentes géneros e coleções e surpreendo os leitores, subitamente confrontados com universos reconhecíveis.

Finalmente, destaque-se outro elemento que tem ajudado fortemente ao reconhecimento da autora junto dos leitores e que tem a ver com a linguagem e o estilo selecionados. Fortemente comunicativo, o registo, sem fazer cedências ao nível da qualidade, situa-se num nível próximo do universo de referências dos leitores, que se identificam com o universo ficcional. Acrescente-se a opção pela inclusão de diálogos vivos e ágeis, próximos do registo oral, prendendo a atenção. A combinação de uma manipulação original do tempo da história pelo tempo do discurso, com a introdução de alterações profundas na ordem cronológica, com a opção por aberturas originais dos textos, colocando o leitor em plena ação, sem prévia preparação, “obrigando-o” a descobrir as ligações lógicas existentes entre as personagens e as cenas, numa estratégia narrativa da qual estão ausentes as descrições e/ou contextualizações introdutórias ou mesmo o *incipit* tradicional, criam uma escrita desafiadora e instigante, obrigando à constituição de um pacto de leitura inicial forte, capaz de superar as dificuldades em termos de interpretação.



5.15. *Meia hora para mudar a minha vida*, de Alice Vieira⁷¹: narrativa juvenil, ficcionalização de dramas afectivos e crítica social

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)

José António Gomes
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)

Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: O último romance juvenil de Alice Vieira, *Meia Hora para Mudar a minha Vida*, seguindo uma construção ideotemática e recorrendo a mecanismos discursivos já conhecidos de outras obras da autora, ficcionaliza tópicos tão actuais como a infância/adolescência ou o crescimento, a família e o (des)amparo afectivo. No presente comentário, procura analisar-se as singularidades desta narrativa centrada na vida de Branca-a-Brava, uma jovem de 16 anos que

71. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.

conta a sua própria história, um relato acessível e coloquial, que não deixa de incluir subtis apontamentos de crítica social.

Palavras-chave: afectos, Alice Vieira, família, identidade pessoal, infância, literatura juvenil, universo feminino.

Abstract: The latest young adult novel edited by Alice Vieira, *Meia Hora para Mudar a Minha Vida*, following an ideological and thematic construction and using discursive mechanisms already known from other works of the author, fictionalizes current topics such as childhood / adolescence or growth, family and the (un) emotional support. In this essay, we attempt to analyse the singularities of this narrative centred on the life of Branca-a-Brava, a 16-year-old girl who tells his own story, in an accessible and colloquial style, which include subtle hints of social criticism.

Keywords: Alice Vieira, childhood, family, feelings, individual identity, women/feminist universe, Youth Literature.

Com um lugar irrecusável na Literatura Portuguesa para os leitores mais jovens (e não só), como atestam, além do elevado número de edições com que contam os seus livros, os muitos estudos já produzidos em seu torno⁷², Alice Vieira (Lisboa, 1943) é autora de uma extensa obra que integra títulos diversificados tanto do ponto de vista modal e/ou genológico, como quanto ao seu potencial destinatário e à sua variedade/amplitude receptiva. Após a estreia literária em 1979, com o romance *Rosa, Minha Irmã Rosa*, obra reconhecida com o Prémio de Literatura Infantil “Ano Internacional da Criança”,

72. Da longa lista de referências bibliográficas e sem pretensões de exaustividade, *vide*, a título meramente exemplificativo: Freire (2000), Gomes (1991, 1998, 2000 e 2005), Guimarães (2000), Ramos (2010), Riscado (2010), Silva (2010) – estes três últimos incluídos num exemplar de *Solta Palavra (Boletim do CRILIJ)* especialmente dedicado à autora – ou, ainda, Riscado (2006).

instituído pela Editorial Caminho, chancela que viria a tornar-se a da maioria dos seus livros, Alice Vieira tem repartido a sua actividade pela escrita de novelas/romances juvenis, contos, muitos deles recuperados e “reciclados” a partir do património tradicional oral ou até de autores clássicos, como Perrault, irmãos Grimm ou Andersen, poesia (incluindo uma antologia de formas poético-líricas da tradição), entre outros. Traduzidos em várias línguas e alvo de muitas edições em Portugal, os mais de setenta livros de Alice Vieira têm sido reconhecidos com relevantes prémios de literatura para a infância, designadamente, em 1994, pelo conjunto da sua obra, o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e, em 2009, a Estrela de Prata do Prémio Peter Pan, atribuído à edição sueca de *Flor de Mel*, além das duas nomeações para o Prémio Andersen (em 1998, foi finalista) e, em 2010, uma outra para o Prémio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award).

Em 2010, Alice Vieira junta aos seus romances juvenis *Meia Hora para Mudar a Minha Vida*, obra que tem colhido especial aceitação junto dos leitores mais jovens, mas não apenas, e que foi seleccionada, já em 2012, pela Biblioteca Internacional da Juventude de Munique.

Em vinte e três capítulos, precedidos por um prólogo e seguidos/fechados por um epílogo (154 páginas), Alice Vieira retoma alguns dos motivos estruturantes da sua obra, em particular, os difíceis ou invulgares contextos familiares e afectivos (em especial, o desamparo ou a orfandade emotivos) e os universos femininos.

O título, “elemento marcado” (Reis e Lopes, 1996: 415), retomando uma expressão da conhecida música intitulada *Vambora*, da brasileira Adriana Calcanhotto, além de situar definitivamente a narrativa num contexto presente e facilmente reconhecido por um universo considerável de leitores, parece insinuar alguns pilares ideológico-temáticos da narrativa, em particular relativos às relações interpessoais, à questão da mudança suscitada por outrem e até de subjectividade ou de vivência emocional. A estes aspectos juntam-se, ainda, outras sugestões como a da centralidade do eu e a da noção

de tempo, em concreto, a da tensão entre o tempo cronológico e o tempo psicológico. Acrescente-se, de igual modo, que este segmento (inter)textual é retomado numa fase quase conclusiva da narrativa (por exemplo, no capítulo 22), havendo inclusivamente o registo de outras passagens da referida composição musical.

Paralelamente a esta nota intertextual que alude à música, na narrativa, a referência literária ao teatro do dramaturgo português Gil Vicente, em concreto ao *Auto da Feira*, é de crucial importância. Na verdade, é este que dá o nome ao teatro/companhia de teatro amador no/na qual decorre a acção principal. É na Feira, espaço físico central da acção, que, a meio de um espectáculo teatral, nasce a protagonista da narrativa que é inclusivamente “baptizada” com o nome de uma das personagens do referido texto dramático vicentino. Branca-a-Brava, uma rapariga de 16 anos, filha de Maria Augusta, uma actriz desta companhia, como sucede em muitos outros romances de Alice Vieira, conta a sua própria história, estratégia enunciativa que se afigura determinante do ponto de vista da sustentação do realismo intimista ou da coerência afectiva e psicológica que singularizam este texto.

É pela voz desta narradora onisciente que o leitor vai conhecendo a(s) vida(s) real e artística, neste caso, praticamente indissociáveis, dos “moradores” na Feira, espaço que funciona como “casa de todos” e que representou o refúgio da protagonista e da sua mãe. O motivo que leva Maria Augusta a procurar protecção na Feira é dado a conhecer no prólogo da obra, momento da narrativa marcadamente tenso, e a caracterização que desta é feita, desde o início, situa no universo das figuras maternas particularmente frágeis, afundadas em sofrimento e sempre “vigiadas” pelas suas filhas, tal como se pode constatar em outras obras de Alice Vieira, de entre as quais Flávia, mãe de Marta e de Ana Marta, personagem do romance *Os Olhos de Ana Marta* (1991) que será talvez uma das figuras femininas mais tocantes da obra literária da autora.

Todos os actores da Feira – dirigidos por Mercúrio – acarinhos Branca e, juntamente com Talita (Natália), a brasileira que trabalha

na casa da avó de Branca e com quem a protagonista desenvolve uma relação muito cúmplice, compõem uma galeria de personagens que, apesar de tudo, de todas as adversidades e desamparos vividos pela protagonista, acabam por ajudar à sua estruturação afectiva, funcionando mesmo, em termos actanciais, como adjuvantes. Em contrapartida, as personagens designadas como A-Mais-Nova e A-Mais-Velha, representando um tipo profissional facilmente reconhecível – Assistentes Sociais – e recriadas quase de forma caricatural, actuam de um modo que, não raras vezes, substantiva uma intencionalidade crítica, suscitando o riso e desempenhando o papel de oponentes.

Como mencionámos, a narradora é Branca, uma criança que, tendo nascido num contexto familiar aparentemente disfuncional, sem conhecer quaisquer elementos da família biológica para além da mãe, cresce feliz e equilibrada no seio do referido grupo de actores e artistas de bairro, na cidade de Lisboa. Esta pequena e original comunidade, que partilha casa, palco, afectos e uma paixão avassaladora pelo dramaturgo Gil Vicente e pelo Benfica, funciona como a referência emocionalmente mais marcante da narradora, mesmo após a morte da mãe e do regresso à casa da avó, uma personagem amarga que se revela contrariada com o facto de ter de acolher a neta. Com efeito, no desfecho da narrativa, o reaparecimento do pai, seis anos depois da morte da mãe, acelera a vontade de Branca de voltar ao espaço que é afinal a sua verdadeira casa – o Teatro.

As sucessivas evocações feitas pela protagonista – materializadas, por exemplo, nos inúmeros segmentos analépticos que encontramos ao longo de relato – verificam-se mesmo após o abandono forçado do espaço da Feira e da sua “verdadeira família”. Branca revela-se profundamente ligada àquele universo, estabelecendo constantemente associações e contrapontos entre as pessoas com quem tem de viver e as outras com quem queria viver. Até os espaços – a casa da avó em oposição à Feira – são frequentemente comparados:

Havia muitos mapas emoldurados nas paredes, como se fossem cartazes da Feira, ou fotografias, ou quadros. Mapas muito antigos, de países que se calhar já nem existiam hoje mas que tinham existido no tempo dele.

Mercúrio tinha-me contado que havia países que, de um dia para o outro acabavam. Ou mudavam de nome. Ou encolhiam (p. 140).

O recurso a mecanismos estilísticos como o jogo temporal ou a intersecção de fios narrativos, por exemplo, a par das inúmeras sugestões ou os “não ditos”, sustentam uma atmosfera densa que reclama do leitor a aceitação de um especial pacto de leitura, cujas principais exigências talvez sejam a capacidade de contabilização de pequenos pormenores e uma certa perspicácia na associação de factos, nomes e situações narradas.

Diversos apontamentos de crítica social surgem intencional e estrategicamente disseminados pelo relato, alguns deles mesmo quebrando o dramatismo de certos episódios e dotando a narrativa de um toque de humor e de malícia. A acuidade do olhar crítico (por vezes, manifestamente irónico) de Alice Vieira, uma das marcas singularizadoras da sua escrita, é um apelo à atenção do leitor, mesmo do mais distraído, interrogando-o indirectamente e motivando-o a questionar a sociedade coeva e as formas como encara a infância, a família ou os “desacertos” sociais, além de questionar a validade/pertinência de certos organismos/mecanismos estatais de Acção Social, aqui representados, com perspicácia, pelas personagens “A-Mais-Nova” e “A-Mais-Velha”.

Uma nota, ainda, para assinalar o grafismo/*design* do volume analisado, em concreto da sua capa. Seguindo uma linha de renovação pictórica já visível na edição/reedição de outros romances da autora, *Meia Hora para Mudar a Minha Vida* apresenta uma capa e uma contracapa que formam uma unidade semântica/visual assente numa ilustração da autoria de Bernardo Carvalho, ilustrador premiado e ligado também à editora Planeta Tangerina. Neste quadro visual, construído com base numa reduzida paleta de cores, visivelmente suaves, enfatiza-se implicitamente o protagonismo de uma figura juvenil, marcada por uma expressão inquieta e observadora, aparentemente na clandestinidade ou sem querer ser vista. A representação parcial de um automóvel (um táxi ou um carro da polícia?),

examinado à distância pela referida personagem feminina, contribui para reiterar os aspectos mencionados.

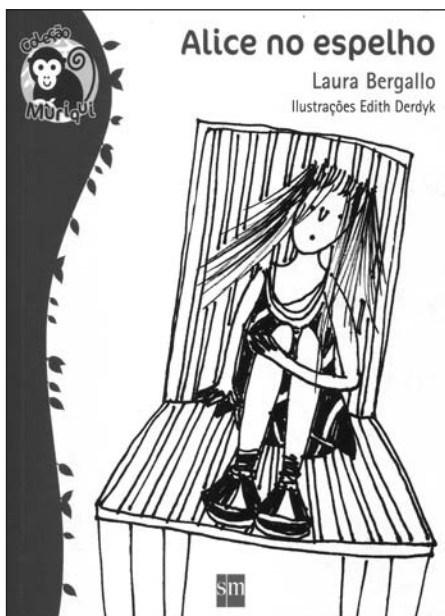
Num registo claro, fluente, acessível, sabiamente coloquial e sem moralismos ou com a subtileza e a sensibilidade que caracterizam genericamente a sua escrita, Alice Vieira, em *Meia Hora para Mudar a Minha Vida*, não se furta, uma vez mais, a tratar temáticas tão difíceis como a desestruturação familiar, o desamparo afectivo, a infância/adolescência e as dores do crescimento e, muito especial, a morte, neste caso, de uma mãe, um conjunto de problemas que tocam leitores de todas as idades.



Referências bibliográficas

- Freire**, Miguel Vázquez (2000), “A recepción da obra de Alice Vieira en Galicia e España”, in *No Branco do Sul as Cores dos Livros (Actas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens – Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999)*, Lisboa: Caminho, pp. 97-119.
- Gomes**, José António (1991), “Uma leitura de *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira”, in José António Gomes, *Literatura para Crianças e Jovens. Alguns Percursos*, Lisboa: Caminho, pp. 99-104.
- (1998), *Introdução às obra de Alice Vieira*, Lisboa: Caminho.
- (2000), “Em busca da identidade perdida: a obra de Alice Vieira e o caso de *Os Olhos de Ana Marta*”, in *No Branco do Sul as Cores dos Livros (Actas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens - Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999)*, Lisboa: Caminho, pp. 27-44.
- (2005), “Comentário com vista à formação leitora. *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira”, in *Boletín Galego de Literatura*, nº 32, 2º semestre 2004, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 221-230.
- Guimarães**, Ana Paula (2000), “Através de Alice: a tradição ao espelho”, in *No Branco do Sul as Cores dos Livros (Actas do Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens - Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999)*, Lisboa: Caminho, pp. 63-95.
- Maia**, João (1980), “*Rosa, minha irmã Rosa*” (recensão) (26/02/80) – disponível em <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=952&print=no> (consultada no dia 20/02/10).

- Ramos**, Ana Margarida (2009), “Alice Vieira – Trinta anos de livros e leituras”, in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1015, 26 de Agosto a 8 de Setembro, p. 12 (Também disponível em <http://ainocenciarecompensada.blogspot.com/>).
- (2010), “Poesia e jogo em A Charada da Bicharada, de Alice Vieira e Madalena Matoso”, in *Solta Palavra (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a infância e juventude)*, Maio, pp. 11-14.
- Reis**, Carlos e Ana C. M. **Lopes** (1996), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina (5ª ed.).
- Riscado**, Leonor (2006), “Alice Vieira – 25 anos de vida literária”, in *No Branco do Sul As Cores dos Livros. Actas do 6.º Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 12 e 13 de Fevereiro de 2004)*, Lisboa: Caminho, pp. 109-120.
- (2010), “Alice e o jogo de espelhos n’O Casamento da Minha Mãe”, in *Solta Palavra (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a infância e juventude)*, Maio, pp. 15-17.
- Silva**, Sara Reis (2010), “Coisas que não ficam iguais quando saem dos livros para a nossa vida: a propósito de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, de Alice Vieira”, in *Solta Palavra (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a infância e juventude)*, Maio, pp. 5-10.



ÂMBITO IBEROAMERICANO

***5.16. Alice no espelho, de Laura Bergallo*⁷³: narrativa juvenil e construção identitária**

Alice Áurea Penteadó Martha
(Universidade Estadual de Maringá)

Resumo: Laura Bergallo, em *Alice no espelho*, relata a difícil trajetória de uma adolescente vítima de transtornos alimentares, bulimia, rumo à superação de suas carências afetivas. A narrativa, no primeiro momento, apresenta as relações de Alice no meio familiar e suas preocupações com a aparência; no segundo, a menina, em coma anoréxico, é transportada para o mundo do espelho, espaço que desencadeia a retomada da consciência e o consequente autoconhecimento.

Palavras-chave: *Alice no espelho*, Laura Bergallo, narrativa juvenil brasileira.

73. São Paulo: SM, col. Muriqui, 2005.

Abstract: Laura Bergallo, in *Alice in the mirror*, tells the difficult life of a teenager who is victim of eating disorders, bulimia, due to her affective needs. The narrative, at first, shows Alice's relations in the familiar atmosphere and her concerns for appearance; secondly, the little child, in an anorexic coma, is taken to the world of the mirror, a space where she gets back to consciousness and recognises herself.

Keywords: *Alice in the mirror*, Brazilian juvenile narrative, Laura Bergallo.

O livro *Alice no espelho*, de Laura Bergallo, recebeu o Prêmio Jabuti em 2007 na categoria Literatura Juvenil, premiação concedida pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e foi selecionado para o Catálogo FNLIJ da 44th Bologna Children's Book Fair. Com projeto gráfico-editorial bastante atraente, direcionado ao público jovem, a obra traz pequenas ilustrações em preto e branco, de Edith Derdyk, que apontam, assim como o texto verbal, para inúmeras referências à Alice de Carroll e vários paratextos que confirmam os objetivos da Coleção Muriqui. O Epílogo contém o depoimento de uma jovem em tratamento por problemas com bulimia e anorexia, informações sobre a doença e textos que enfocam questões relativas à ditadura da estética, entre outros. A autora, bacharel em Comunicação social, é também editora de publicações científicas e tem cerca de 15 obras de ficção para jovens publicadas.

Ancorada no pressuposto de que a literatura, como uma das formas de consciência social, reflete, transfigura e, ao mesmo tempo, propõe discussões sobre o mundo e sobre experiências humanas, esta leitura da obra de Bergallo considera o processo de reflexão especular, empreendido por Alice, responsável pelo *nonsense* na construção do mundo narrado, em íntima conexão com *Alice através do espelho* (1872), de Lewis Carroll, criação que tem suscitado releituras por todo mundo ocidental, desde simples alusões a referências ex-

plícitas e intertextos mais refinados. Na Literatura Brasileira, mais especificamente naquela destinada à infância e juventude, desde que Monteiro Lobato relatou a visita que Alice, a do país das maravilhas, fez ao Sítio do Picapau Amarelo, a menina tem sido observada com frequência em formas e gêneros bastante diversificados. Além do título, outras referências remetem os leitores à criação de Carroll e são, de antemão, esclarecidas pela voz narradora, como podemos ler na epígrafe do capítulo inicial, composta pelos versos que abrem a história primeira:

Alice ainda se lembra do pai recitando esses versos, que ficam bem no começo do livro *Alice através do espelho*. Para ser sincera, não sei se ela se lembra das palavras exatas (ou mais ou menos exatas) ou se gostaria de lembrar (p. 9).

Alice no espelho relata a submissão de meninas a modelos estéticos, as quais, à custa de sacrifícios de toda ordem, se sentem obrigadas ao enquadramento a padrões físicos e comportamentais, considerados adequados para a integração ao meio social. Alice, a protagonista, é vítima de transtornos alimentares – bulimia – gerados pela insatisfação com a própria imagem e pelo desejo de corresponder ao padrão pré-estabelecido de beleza, sem a ousadia da diferença. Com o agravamento dos sintomas, a anorexia é inevitável.

A narrativa aborda, com tratamento estético diferenciado, questões relativas à construção da identidade – tema recorrente no *corpus* da literatura juvenil brasileira contemporânea –, como resultante de processos transitórios de identificação (Santos, 1997). A protagonista, constituída pela mobilidade e instabilidade, é sujeito pós-moderno, na acepção de Stuart Hall (2003: 7-22).

Organizada em dois segmentos, no primeiro, a narrativa apresenta-nos Alice, a adolescente de quinze anos que enfrenta cotidianamente problemas semelhantes aos de qualquer jovem, notadamente aqueles voltados à aparência como forma de inserção grupal, e que recebeu esse nome em homenagem a Alice do país das maravilhas, a grande paixão pai, agora ausente:

Mas não tem mais histórias de Alice, risadas altas, a barba crescida do pai roçando seu rosto num carinho meio áspero. Alice procura esquecer. Mas também procura lembrar. Lembrar-se do pai é ficar mais um pouco junto dele. Mas também faz Alice viver de novo aquele abandono, que não parece muito justo com ela (p. 11).

O narrador manifesta explicitamente a dependência da narração dos fatos à visão de Alice, recurso que aproxima os leitores, que se sentem valorizados e representados pela voz narrativa: “É que nem sempre sou eu quem decide o que vai ser dito a seguir. O que Alice pensa conta muito, já que ela é a personagem principal” (Bergallo, 2005: 16). Muitas vezes, com o emprego do discurso indireto-livre, as vozes do narrador e da personagem se confundem e os leitores não distinguem com clareza se é a fala é da menina (ou deles mesmos!) ou de quem conta a história. O recurso é empregado principalmente quando há manifestação de sentimentos em relação ao pai, cujo afastamento provoca o conflito que Alice não consegue verbalizar em suas relações familiares, internalizando-o:

As horas passam super-rápido quando a gente não quer que elas passem. Alice precisa um plano para escapar do jantar, mas não consegue pensar em mais nada além das velhas desculpas. Vira na cama de um lado para o outro, liga a TV, passa os canais sem muito interesse, pensa que devia mesmo estudar, mas não está com cabeça. Precisa ter uma idéia qualquer para não ser obrigada a comer. Definitivamente, estão todos contra o seu regime. Será que o pai também estaria? (p. 23).

O excerto transcrito permite o reconhecimento da perspectiva de na narrativa. Com o emprego da expressão “a gente”, tanto nós, os leitores e o narrador, quanto a garota, somos todos incluídos na observação do mundo narrado. Por alguns momentos, a perspectiva é retomada pelo narrador, que se distancia da personagem – “Alice precisa de um plano para escapar do jantar [...]”; depois, conforme ocorre o adensamento das emoções no espírito da menina, o embriçamento de perspectivas favorece o discurso ambíguo: “Definitivamente, estão todos contra o seu regime”.

O relacionamento ruim com a mãe, sempre ocupada em malhar na academia, não permite que a garota supere a lacuna criada pelo

afastamento paterno: “Em algum lugar de sua história, Alice procura uma culpa que explique essa ausência. E já não acredita no país das maravilhas” (p. 12). Após breve *flash back* narrativo, vamos encontrar Alice com 15 anos e há muito tempo sem notícias do pai, que “ia se tornando tão irreal quanto um coelho que fala” (p. 13), sensação que dá contornos ao conflito relativo à situação familiar: a ausência do pai, apontada como traição pela mãe e pela avó, que o criticam o tempo todo. Quanto às aspirações e desejos mais íntimos da garota, são exatamente os mesmos de uma geração encantada por modelos magérrimas: “Felicidade, o que é mesmo? Ser linda, jovem e magra, eis o que é” (p. 20). Se a felicidade está na leveza, é preciso buscá-la a todo custo; os regimes alimentares tornam-se freqüentes e crescem as desconfianças em casa, principalmente por parte da avó, sempre mais atenta aos problemas da garota. Não está fácil driblar a vigilância: “Mas e o jantar, como é que vai ser? Não está disposta a sair da dieta que está fazendo, mas a avó não pode, de jeito nenhum, saber que ela está de regime outra vez” (p. 21).

As angústias de Alice não se revelam da mesma maneira para a mãe e para a avó, almas diferentes. Apenas o espelho, espaço de convergência para o interior, reflete o sofrimento da garota: “Dá uma olhadinha no espelho e faz uma careta horrível: está gorda, gorda, gorda!” (p. 26). A crise de identidade ganha vulto na adolescência e a imagem que Alice vê no espelho é a de seu desequilíbrio emocional. Obrigada a comer, resolve o problema no banheiro com a ajuda do cabo da escova de dentes, mas a avó está atenta: “Acho que está doente. Já reparou que ela vai sempre ao banheiro logo depois das refeições? E ainda fica um tempão lá dentro, com aquele som ligado aos berros?” (p. 28).

A segunda parte da narrativa inicia-se com o desmaio de Alice, logo após uma sessão de comilança desenfreada. A partir de então, o mundo narrado é construído pelo processo do *nonsense*, marcado pelo jogo de sentido proposto pela ambigüidade entre identidade e alteridade, uma vez que a concepção de identidade somente se completa com a cooperação de seu duplo ou avesso – a alteridade –, cujo

significado fundamenta-se no pressuposto de que, em sociedade, interagimos e somos interdependentes de outros indivíduos. Sob tal prisma, apenas mediante o contato com o outro, o “eu individual” pode existir. Essa existência está, portanto, determinada pela visão do outro, pela diferença, complementada pelo olhar do próprio indivíduo. Laplantine (2000), em suas considerações sobre o conceito, observa que a elaboração da experiência da alteridade permite que o indivíduo reconheça que, mesmo seus mais insignificantes traços comportamentais, nada têm de natural e que seu “eu individual” torna-se pleno a partir do conhecimento do outro.

Configurando-se o jogo narrativo, marcado pelo reconhecimento da existência de um “outro lado” em sua identidade, a personagem, como a Alice de Lewis Carrol, transporta-se para o mundo do espelho, onde vê refletida a imagem que seu olhar doente elabora de si mesma, a gorda Ecila, seu avesso: “Levanta do chão e fica em pé na frente do espelho emoldurado. Nele vê uma garota gordona olhando para ela feito pateta (quem seria?). Atrás dela, um quarto igualzinho, só que com tudo em posição invertida (p. 52).

Nesse espaço especular, reflexo de seu interior em crise, cujo acesso é permitido pelo estado de coma, em razão do choque anoréxico, Alice depara-se com elementos e questões só aparentemente diferentes do mundo “fora” do espelho, porque fatos e pessoas são projeções de seu íntimo: a nova amiga, Ecila, também possui fortes laços com o pai ausente; os habitantes desse lado são modelos de beleza desejados pela garota, como o corpo de Mirna Lee e o garoto Tiago, por quem pensa estar apaixonada.

Se garota gorda é o outro, o lado oposto de Alice, é justamente a partir da perspectiva da alteridade que a menina poderá reconhecer-se como individualidade. Inicia-se, assim, pela mão de Ecila, o processo de reflexão, que desencadeia a retomada da consciência e o reconhecimento de sua identidade. Embora cercada da mesmice, de modelos estéticos sonhados por Alice, Ecila aprecia a diferença, como seu pai, leitor de *Alice no país das maravilhas*, e não quer fazer a transformação, procedimento cirúrgico que a tornará linda e jo-

vem para sempre, como os protótipos de indivíduos à disposição dos habitantes do mundo especular, cujo verdadeiro objetivo é a conformação:

[...] o que importa mesmo é que todo mundo fique igual. Não querem gente diferente, não querem gente que *pense* diferente.

[...]

- Alteram os nossos genes – fala a gorda para Alice, com expressão horrorizada
- Viramos uma espécie de... gente transgênica. E a violência não pára por aí: cortam, repuxam, sugam e costuram a gente toda, até ficar igual ao modelo escolhido (p.72).

Após a cirurgia forçada de Ecila, Alice, ao notar que a garota, agora magra, encantada com a própria imagem e reconhecendo que ser bonita como os modelos à disposição e não envelhecer é “tudo de bom”, resolve entregar-lhe o exemplar de *Alice no país das maravilhas*, “afita por imaginar que a leitura possa causar em Ecila o mesmo efeito que causou no pai: mudar a cabeça” (p. 146). Entretanto, como a outra é o seu avesso, imagem que faz de si mesma, a leitura do livro se torna o passaporte para o retorno à consciência e o reencontro com o pai. A importância da resposta obtida por Alice nesse processo de busca da identidade não está no caráter afirmativo da narrativa, mas na compreensão de que apenas uma etapa da evolução foi vencida e que a personagem, como todo ser humano, deve passar por muitas outras, em busca de sua essência:

- Quer dizer... tem uma coisa que eu sei sim...

- O que é?

- Sei que estou precisando de ajuda. Quero parar de sentir raiva do meu corpo, mas não sei como. Eu não controlo a coisa, você entende? E não quero morrer disso (p. 152).

A importância do “espelho” na construção simbólica da busca da identidade de Alice deve ser enfatizada, pois, de acordo com sua rede de significados, esse objeto tanto pode nos conduzir à mesmice, em razão da repetição da imagem, como ao seu oposto, a alteridade. Como a personagem de Carroll, a de Bergallo transporta-se para o

mundo do espelho, onde vê refletida a imagem que seu olhar doente elabora de si mesma, a gorda Ecila, projeção de seu inconsciente: “Levanta do chão e fica em pé na frente do espelho emoldurado. Nele vê uma garota gordona olhando para ela feito pateta (quem seria?). Atrás dela, um quarto igualzinho, só que com tudo em posição invertida” (p. 52). Neste caso, há um acréscimo da complexidade e, naturalmente, do fascínio pela imagem especular. A função do espelho não é de refletir meramente a imagem, segundo Chevalier e Gheerbrant (1988); como reflexo da alma do sujeito, pode propiciar sua transformação, que se realiza na configuração entre sujeito contemplado e o espelho que o contempla.

O amplo repertório das referências literárias que se referem à simbologia do espelho na construção do mundo narrado não permite que avancemos muito nesse caminho. Entretanto, para encerrar nossas considerações, é impossível não nos reportarmos ao mito de Narciso, jovem nascido dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liríope, que, para viver mais, é proibido de ver a própria imagem. Ao aproximar-se de uma fonte límpida e intocada, percebe seu reflexo, apaixona-se por ele e, consumido por essa paixão - não come e não dorme -, deseja a morte, fato que o transforma na flor que recebe seu nome. O processo de autoconhecimento pelo qual passa Alice apresenta semelhanças e diferenças com a trajetória de Narciso: de modo semelhante, a garota aproxima-se do espelho, mas, ao contrário da personagem mítica, repele a própria imagem, recusando-se a comer. O coma anoréxico, similar à morte de Narciso, precede também a transformação da adolescente, que, ao despertar, reconhece a necessidade de ajuda para superar suas angústias, caminho para o autoconhecimento.

Por fim, enfatizamos o modo de narrar, marcado pelo jogo entre diferentes perspectivas e a experiência de acontecimentos ambíguos vividos pela protagonista como projeções de sua consciência. O processo de reflexão decorre da perspectividade interna do texto, com o ponto de vista em movimento, um dos atos de apreensão do texto elencados por Wolfgang Iser (1999), ou seja, visões diferenciadas que

tematizam de modo sensível questões relativas à identidade e às apreensões de emoções da adolescente no mundo narrado.

O movimento empreendido pela perspectividade, ao desvelar a evolução do processo de construção da identidade de Alice, é imprescindível à interação entre leitores e texto. A reação provocada pelas diferentes perspectivas pode ser considerada a partir das “categorias de recepção” (Jauss, 1974: v. 5, n. 2), elementos fundamentais para aqueles que se preocupam com as relações entre o texto literário e seus potenciais receptores, neste caso, jovens leitores. A atuação das personagens provoca duas modalidades de identificação, principalmente: a “catártica”, própria da tragédia, e a “irônica”, que se manifesta com reações antagônicas do leitor, de aproximação e de rejeição. O cumprimento da função catártica pode ser observado no momento da reflexão final de Alice, e os leitores, ao perceberem que se dissipam as angústias que assaltam a personagem, podem reconhecer as emoções que experimentam no cotidiano das relações humanas, promovendo, ao mesmo tempo, a liberação de temores que os assaltam e angustiam. Por sua vez, no desempenho da função “irônica”, contraditória por natureza, a identificação ocorre, justamente, pelo reconhecimento de que as dúvidas e angústias das personagens são comuns aos leitores; o distanciamento permite que eles, marcados pela mobilidade e instabilidade do sujeito pós-moderno, possam refletir sobre sua própria situação, rejeitando-a ou não.



Bibliografia

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1988), *Dicionário de símbolos*, trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim, Rio de Janeiro: José Olympio.

Hall, Stuart (2003), *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A, 7^a ed.

Iser, Wolfgang (1999), *O ato da leitura*, Vol. 2, trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.

Jauss, Hans Robert (1974), “Levels of identification of hero and audience”, em *New literary history*, Charlotte Ville, Virgínia.

Laplantine, François (2000), *Aprender antropología*, trad. Marie-Agnes Chauvel, São Paulo: Brasiliense.

Santos, Boaventura Sousa (1997), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*, São Paulo: Cortez, 4^a ed.



5.17. *Monte Verità*,
de Gustavo Bernardo⁷⁴:
a ética no fio da navalha

João Luís Ceccantini

(UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Assis / Brasil)

Resumo: A narrativa juvenil *Monte Verità*, do escritor brasileiro Gustavo Bernardo, dirige-se ao leitor numa clave pouco explorada em produções para esse público: a ficção de pendor ensaístico. Ao tomar como mote uma personagem marcada por estigmas sociais e culturais profundos – Manuel é africano, negro, fugitivo de uma guerra que o separou da família –, o autor elabora um texto de muito boa qualidade estética e que aborda verticalmente os limites entre a utopia e a ética.

Palavras-chave: distopia, ética, Gustavo Bernardo, *Monte Verità*, narrativa, utopia.

74. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2009.

Abstract: The juvenile narrative *Monte Verità* (2009), by Brazilian writer Gustavo Bernardo, addresses the reader in a slightly analysed way in works for this audience: the essay style fiction. In taking a character marked by deep social and cultural stigmas – Manuel is African, black, escaped from a war that separated him from his family -, the author elaborates a high aesthetical quality text that treats in a vertical way the limits between utopia and ethics.

Keywords: dystopia, ethics, Gustavo Bernardo, *Monte Verità*, narrative, utopia.

O escritor Gustavo Bernardo⁷⁵ (1955), nascido no Rio de Janeiro (RJ), cidade onde reside, conta hoje com um conjunto substantivo de títulos publicados no campo da literatura juvenil, dentre os quais *Pedro Pedra* (1982), *A alma do urso* (1999), *O mágico de verdade* (2006), *Monte Verità* (2009) e *O gosto do apfelstrudel* (2010). Nessa trajetória, que dura já três décadas, o escritor tem sido valorizado pela crítica especializada, como demonstram os dois prêmios “Orígenes Lessa – O melhor para o Jovem”, a ele concedidos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), Seção Brasileira do IBBY, referentes aos romances juvenis publicados, respectivamente, em 1999 e 2006.

O autor carioca exibe um perfil pouco convencional entre os escritores brasileiros de literatura juvenil. É professor de Teoria Literária da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e sua atuação acadêmica tem se dado na interface da Literatura e da Filosofia. Dedicou-se ao longo da carreira, com ênfase especial, às relações entre *ceticismo e literatura* e ao estudo da obra do filósofo, escritor e jornalista Vilém Flusser (1920-1991), tcheco naturalizado brasileiro, que residiu em São Paulo, Brasil, cerca de três décadas (de 1941 a 1972).

75. Gustavo Bernardo é o nome com que o escritor assina sua produção literária; seu nome completo é Gustavo Bernardo Galvão Krause.

Assim, além de obras literárias voltadas ao público jovem, Gustavo Bernardo também produziu obras teóricas, tais como *Educação pelo argumento* (2000), *A dúvida de Flusser* (2002), *A ficção cética* (2004) e *O livro da metaficção* (2010).

Esse pé em duas canoas – Filosofia e Literatura –, mantido pelo escritor ao longo de sua trajetória, teve repercussão direta em sua produção ficcional para jovens. No caso de algumas obras fica muito explícita tal dualidade como clara proposta estética. Gustavo Bernardo exercita-se num tipo de ficção de forte pendor ensaístico, ou seja, trata-se de um autor que não tem o pudor de enveredar pela prosa que se imbrica de forma recorrente com o ensaio, na esteira de grandes escritores do Ocidente, tanto do século XX, quanto do presente. Dessa linhagem, um exemplo dos mais significativos é o de Thomas Mann (1875-1955); na atualidade, dentre os escritores vivos, são ilustrativos dos que mantêm essa afinidade com uma ficção ensaística escritores de grande reputação, como o norte-americano Philip Roth (1933) ou o sul-africano hoje radicado na Austrália J. M. Coetzee (1940).

O mágico de verdade, obra da produção mais recente de Gustavo Bernardo, inicia uma trilogia, anunciada pelo escritor, que ainda não se concluiu –o segundo título que a integra é *Monte Verità*–, revelando essa disposição do autor de se valer da ficção para discutir grandes questões contemporâneas, numa perspectiva vertical, mas sem abrir mão da literariedade. Ou seja, sempre com o cuidado de não enveredar pelo *pedagogismo*, sombra que ameaça a literatura produzida para crianças e jovens desde suas origens. Trata-se de uma narrativa protagonizada por um histérico apresentador de televisão, desses que monopolizam os domingos com seus estridentes programas de variedades, e por um mágico que, para espanto do apresentador, a cada domingo faz mágicas surpreendentes, que gradativamente afetam toda a humanidade e cujos truques ninguém consegue descobrir. O recurso ao elemento fantástico e a construção de um discurso verborrágico e alucinado para o apresentador conferem grande força literária a esse romance de ideias.

Em *Monte Verità*, o propósito de abordar grandes questões do mundo contemporâneo permanece. No entanto, os caminhos trilhados para atingir esse objetivo, embora não abram mão do efetivamente *literário*, são outros. Monte Verità é o nome de uma localidade na região de Ascona, parte italiana da Suíça. Também é nome de um hotel fundado no início do século XX, como colônia para um grupo de vegetarianos. Ali, importantes nomes da intelectualidade ocidental viram um refúgio para seus ideais de sociedade libertária, de onde poderiam apregoar modificações positivas para um mundo corrompido pelo capitalismo, pelo consumo, pela degradação do meio ambiente e do homem.

Logo no início de *Monte Verità*, o leitor é apresentado a uma estátua do escultor alemão, naturalizado francês, Hans Arp (1886-1966) – “A estátua é abstrata (um vazio dentro de um círculo) e foi esculpida muito tempo atrás por um escultor chamado Hans Arp” (p. 09), figuração da reflexão/abstração do pensar da personagem central.

O belo cenário, no qual a escultura surrealista se inscreve, tem também como elementos o homem negro, Manuel, protagonista da narrativa, com um papagaio ao ombro – ambos seres deslocados de seus *habitats* comuns e inseridos num cenário em que cabem apenas como pitorescos representantes da diversidade humana e animal: “Embora formado em Economia, ele trabalha no hotel como garçom. É o que lhe permitem” (p. 10). O uso do sujeito indeterminado – “eles” permitem – implica generalização e distanciamento que logo se explica. “Eles” são justamente os que dominam o saber, que discutem as utopias e que, num mundo em que a morte das ideologias é constantemente apregoada, participam de um sugestivo evento intitulado “VI Congresso Internacional do Pós-Utópico”.

De posse dessa informação, do que aquela personagem exótica com seu pássaro exótico faz num conselho de especialistas, indicia-se o contraponto entre aqueles que vivenciam as mazelas da atualidade histórica e aqueles que as estudam, de longe, sem comprometerem suas vidas em níveis profundos com o objeto estudado. Com efeito, o título do congresso é mais que sugestivo: expressa a aceitação de

que a Utopia é algo datado, ultrapassado, passível de ser substituída por algo que os estudiosos dessa antiga ideologia buscam nas confortáveis instalações do Monte Verità.

O primeiro mérito do texto, identificado na capa como livro da coleção “Jovens leitores”, surge nessa indicação pouco sutil, mas instigante, de que Manoel é uma mancha que insiste sobreviver, nos interstícios da civilidade, como acusação sobre a superficialidade das atuações políticas que nada efetivam. Assim, antes que se apresentem as modificações que uma força inexplicável, ao menos inicialmente, fará em relação a seis aspectos amplos da vida humana na Terra, o narrador expõe um estado de coisas bastante incômodo à consciência do leitor contemporâneo: “Japoneses, em jardins geométricos, cuidam amorosamente de minúsculos bonsais, enquanto seus compatriotas, nos mares, caçam baleias cantoras” (p. 12). Enquanto a ciência avança na cura, também avança na tecnologia de matar; enquanto acariciamos alguns animais humanizados em nosso cotidiano, consumimos avidamente muitos outros vistos como essenciais para nossos hábitos alimentares.

Estabelecida a contradição quanto à ação humana, o leitor é convidado a perceber que a “normalidade” do domingo em que tudo ocorre simultaneamente, isto é, pessoas nascem, morrem, amam, odeiam, lutam, comovem-se, é tão somente um ponto de vista sobre o mundo: “Enfim, é domingo e tudo parece normal. // Usual. // Habitual” (p. 14). Romper esse *status quo* dependerá da vontade humana. Porém, como contar com ela se o “normal” é aceitarmos um mundo em que as utopias ficaram no passado? A narrativa, adentrando o terreno da ficção, no qual as soluções são possíveis, constrói-se, então, nesta apropriação do ensaio filosófico pela literatura.

A população mundial, ao longo de seis semanas, sempre aos domingos, tal como ocorre em *O mágico de verdade*, com esse dia da semana sendo usado de forma simbólica, às avessas, como momento de quebra da rotina, do estabelecido e do previsível, é informada, em todas as línguas e suportes midiáticos existentes, sobre seis mudanças radicais no planeta: 1) o desaparecimento de todas as armas de

destruição em massa; 2) a diminuição drástica da taxa de natalidade dos seres humanos; 3) a limpeza de todo o tipo de sujeira do planeta; 4) o desaparecimento dos combustíveis fósseis; 5) a equivalência de força dos animais de outras espécies para se protegerem do ser humano; 6) a promulgação de uma lei universal sobre o respeito para com os seres vivos.

Ao longo do texto, o leitor percebe que as modificações beneficiam a “maioria” das pessoas. Ora, Manuel escapara de uma guerra civil, onde perdera a mulher, morta, e a filha, abandonada por ele na escola, lugar em que não consegue chegar por estar sob perseguição. No mundo em que também ele representa uma “minoria”, passa a pensar conquistas para a maioria, ainda que isso signifique optar pelas melhores escolhas em termos de vida da humanidade: “Ao mesmo tempo, em todos os continentes e inclusive no Oriente Médio, suspendem-se as guerras em curso quer por falta de armas, quer pela necessidade iminente de união da espécie contra o hipotético inimigo externo” (p. 37). O impacto econômico de uma intervenção como essa é evidente, levando à bancarrota, de modo inevitável, muitas empresas que terão de se adaptar a um mundo sem armas.

Concomitante à narrativa sobre um mundo em que essas mudanças ocorrem, a história de Manuel é paulatinamente revelada. Agora, trabalhando de garçom no hotel Monte Verità “diverte-se falando com os hóspedes na língua de cada um deles: italiano, alemão, francês, espanhol, grego, japonês, mandarim, enfim, português” (p. 10).

A relatividade subjacente às intervenções aparece dubiamente poética na “quarta intervenção”. Os “cometas de merda” – cometas formados por todos os dejetos humanos – são vistos a olho nu por todos os habitantes do planeta. Após a dissolução do cometa maior, o menor, composto pelo lixo do dia a dia, inclusive dos excrementos da humanidade, explode e, em vez de lixo, cai uma poeira branca sobre todo o globo, uma neve que se espalha também sobre o Rio de Janeiro (Brasil):

Onde está calor, qualquer que seja a intensidade, a temperatura desce a zero grau; onde está muito frio, qualquer que seja a intensidade, a temperatura sobe a zero grau. Por cerca de uma hora, todo o planeta apresenta a mesma temperatura (p. 63).

A beleza do espetáculo, porém, não é descrita quanto às consequências naturais do evento. O efeito moral registra-se nas convenções de cientistas dedicados a resolverem o problema do lixo mundial:

Organizações ambientalistas, muitas delas discriminadas e até mesmo perseguidas, acusadas de diferentes formas de terrorismo verde, são rapidamente convidadas a dar consultoria privilegiada a multinacionais e governos por todo o planeta (p. 68).

Diante de tanto empenho o leitor pode desconfiar das consequências dessa mudança de atitude diante do lixo. Consultorias e relatórios desse tipo já não existiam? Até quando duraria o efeito moral dos “cometas de merda”? E depois das intervenções, tudo continuaria bem?

Da mesma forma, as intervenções anteriores levaram a problemas econômicos de grandes proporções: “Ainda se calcula o impacto social de milhares de trabalhadores desempregados pela agora inútil indústria de armas” (p. 42); a esses desempregados “acrescentam-se os muitos milhares de pediatras, professores e escritores de livros infantojuvenis, entre tantos outros profissionais, que neste instante se perguntam o que farão e como sobreviverão nos próximos dez anos e mais” (p. 47), pois a segunda intervenção limitara o número de filhos por mulher, por um período de duzentos anos, em uma gravidez de apenas uma criança. A inclusão dos “professores e escritores de livros infantojuvenis” no rol dos que são penalizados no contexto dessa nova ordem pode ser lida como uma pequena nota auto-irônica, que convida o leitor ao distanciamento da matéria narrada e à perspectiva crítica.

A tomada de consciência dos animais, na quinta intervenção, gera cenas de violência nas quais o ser humano pode perder o controle da situação:

No domingo mesmo em que ela acontece, os espetáculos de exibição de animais mostram cenas nunca vistas. Nos rodeios, cavalos recusam-se a saltar mesmo esporeados, aguardando a melhor oportunidade para jogar o cavaleiro no chão e atacá-lo diretamente (p. 78).

A observação do narrador sobre as conseqüências dessa modificação na relação com os outros seres parece reduzir seu impacto diante da violência comum à humanidade: “Dado o tamanho do estrago provocado por essa nova revolução dos bichos, o número de mortos e feridos, entre os seres humanos, é bem menor do que se esperaria” (p. 81). A relação com a obra de George Orwell (1903-1950) vem ao encontro do narrador de *Monte Verità*, que lembra o leitor de *A revolução dos bichos* (1945), conforme registra a narrativa (p. 75): “Muitos se lembram de um romance inglês antigo no qual os bichos de uma fazenda se revoltam, mas nesse romance os animais são apenas metáforas de situações políticas humanas” (p. 75), ou seja, em *Monte Verità* as intervenções não se fazem em sentido simbólico, mas no âmbito denotativo, trazendo ao leitor discussões sobre temas fundamentais para a espécie humana.

Ainda nessa perspectiva de aproximação com a obra de Orwell, o narrador desenvolve um discurso próximo ao “politicamente correto”, destacando a diferença da revolução registrada dos bichos e daquela que está ocorrendo sob a escrita de Manuel:

Entretanto, porcos mesmo, ou quaisquer outros animais, nunca agiram nem agiriam assim. A linguagem cotidiana tem reforçado a pressuposição da superioridade humana quando chama de animal e desumano um criminoso, por exemplo, quando atos condenáveis que ele tenha cometido só poderiam ser realizados por um ser humano (p. 75).

Na história de *Monte Verità* há uma voz que contrapõe humanos e animais, demonstrando como a natureza mostra-se superior em suas ações amorais em relação aos homens, estes sim, imorais. O desejo de submeter tudo e todos a um controle, a ideia de um “sistema” implacável para se chegar a uma sociedade ideal, remete o leitor a *1984* (1949), também de Orwell, feroz crítica ao autoritarismo, ao

totalitarismo e aos regimes de exceção, em particular o stalinismo. Tal como a personagem do escritor inglês, percebe-se que as intervenções correspondem a tudo aquilo que os impotentes humanos “pós-utopia” não realizam, mantendo-se confortavelmente num sistema que naturalizou as diferenças extremas, a violência atroz e a fome coletiva como algo a ser combatido, mais como uma tarefa social a ser cumprida cotidianamente, como alívio de uma consciência social, que uma meta ideológica a ser alcançada pelo íntimo comprometimento com questões humanas e planetárias.

A quase poética e muito bem intencionada sociedade que se vai reformulando após as intervenções tem um preço a pagar, não somente a mudança de hábitos, mas as conseqüências imediatas dessas reformulações. O desemprego, por exemplo, é apontado durante toda a narrativa, sem que haja uma solução imediata e eficaz para o problema. De modo geral, as intervenções modificam elementos delimitados no tempo-espaço: armas, detritos, combustíveis, natalidade. A última intervenção, com suas duas leis, apesar da nobreza de suas ideias, expõe a contradição do que se tinha realizado até o momento: se o outro deve ser tomado como fim, não como meio, o que justificaria as intervenções anteriores, geradoras de sérios problemas sociais insolúveis a curto prazo? Para resolver este impasse, é oportuno perceber algumas nuances das reflexões incitadas pelo texto de Bernardo, principalmente sua tentativa de oferecer uma saída ao leitor jovem, que não seja a simples aceitação de um mundo sem alternativas.

Ao final, o leitor descobre que as intervenções mundiais saem da caneta de Manuel, cuja tragédia pessoal motiva a busca de outra forma de sociedade: “Escreve para reencontrar a filha ou ao menos salvá-la, do que exatamente não sabe com precisão (mais imagina). Escreve também para matar os assassinos da sua mulher, esses ele sabe muito bem quem são” (p. 85). Para isso, imagina que a última intervenção poderia ser a transformação de todos os autores de crimes hediondos em estátuas de vidro; ou a anulação da lei da gravidade nos corpos dos criminosos. Pensa em recriar a história bí-

blica, transformando todos os criminosos em estátuas de vidro, tal como Deus fez com a mulher de Ló, transformada em estátua de sal. Entretanto, isso seria reeditar um deus frio, longínquo, aniquilador, que, na situação vivenciada pelo economista pitoresco que fala diferentes idiomas para os sábios freqüentadores de Monte Verità, mostra-se como o poder do capital e do conhecimento acadêmico postos sobre um Monte Olimpo moderno, o Verità em termos geográficos e culturais. Todos seus ódios eram então lançados sobre “Deus”, como se, entre tantas outras opressões:

ele não precisasse odiar, em especial, o brasileiro que estudava um linguista tcheco que ficou de boca aberta ao ver um garçom negro, na Suíça, falando a sua própria língua – até descobrir que o português era a língua materna de ambos, ainda que com sotaque diverso (pp. 87-88).

Para a última intervenção, a personagem-narradora e o narrador recorrem ao conceito de *imperativo categórico* do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804). Com a explicitação da fonte teórica sobre a qual a solução para o problema da criminalidade humana poderá ser alcançada, o texto evidencia seu caráter ensaístico, convidando o leitor a retomar todas as intervenções anteriores sob a luz da concepção kantiana que, agora, se apresenta de modo explícito:

A idéia de sujeito moral lembra o escritor que há séculos enunciou os imperativos ampliados pela última intervenção. Depois de os jornais consultarem ansiosamente professores de filosofia, antes tão desprezados, coitados, descobriu-se que esse escritor chamava-se Immanuel Kant e era alemão (p. 94).

Recorrer à história do pensamento humano permite encontrar soluções diversas a problemas que historicamente vinham se tornando “normais” aos humanos de todo o globo.

Antes de anunciar a intervenção final, o leitor compreende que todas as intervenções anteriores colocaram em xeque conceitos consolidados sob a égide de termos como “desenvolvimento”, “progresso”, “evolução”. Finalmente, a humanidade encontrará outra saída, bem

diferente – o exercício magno do imperativo universal traduzido, pós-kant e, no contexto narrativo, pós-utopia, como:

- 1) Primeira regra: aja de tal maneira que a máxima que orienta a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos os seres animais;
- 2) Segunda regra: aja de tal maneira que tome o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio (p. 91).

Em outros termos, instaura-se a *ética* como padrão comportamental, como possibilidade ideológica num mundo em que o próprio discurso da diversidade justifica, muitas vezes, a manutenção de situações de opressão e alienação de direitos essenciais à dignidade humana.

A obra mantém, portanto, um delicado equilíbrio, que consegue passar ao largo do moralizante e do doutrinário, para situar-se no âmbito do reflexivo e do filosófico, convergindo para a esfera da ética. Na última intervenção, é por meio da ética que o leitor mais jovem é convidado ao debate e à reflexão sobre sua realidade, sobre a vida de Manuel, sobre o mundo, sem que a ficção perca sua força geradora de criatividade e imaginação, fontes preciosas para o questionamento da realidade de um mundo distópico.



5.18. *Árboles blancos* de Magdalena Helguera⁷⁶: literatura juvenil y terrorismo de Estado

Liliana Dorado
(Hope College)

Resumen: Este trabajo estudia las técnicas narrativas a través de las cuales se crea la polifonía en la novela juvenil *Árboles blancos* de Magdalena Helguera. Entre ellas, se discute la alternancia de voces narrativas, el desarrollo de más de un hilo narrativo y la interpolación de un diario personal que incorpora otro tiempo histórico al presente de la narración, para contar los efectos del terrorismo de Estado de los años setenta del siglo pasado en Uruguay.

Palabras clave: identidad, polifonía, terrorismo de Estado.

Abstract: This work analyses the narrative techniques through which the polyphony is created in the juvenile narrative *Árboles blancos*, by Magdalena Helguera. Among them, the alternation of narrative voi-

76. Montevideo: Alfaguara, 2005. La novela se publicó en la serie roja, dirigida a mayores de catorce años.

ces is discussed, and also the development of more than one narrative line and the interpolation of a personal diary that adds another historical time to the present of the narrative in order to show the nowadays effects of the Statal terrorism in the Twentieth's century seventies.

Keywords: identity, polyphony, statal terrorism.

Magdalena Helguera (1960) es una de las voces más personales y reconocidas de la literatura infantil y juvenil uruguaya. Ha recibido múltiples premios por su dilatada labor, dedicada mayoritariamente a la narrativa, que incluye libros dirigidos a todas las franjas etarias que componen la LIJ. No debe olvidarse su labor como investigadora: es la autora del único estudio de envergadura sobre la evolución de este subsistema de la literatura uruguaya, desde sus inicios, a principios del siglo XX, a la renovación que se produce después de la caída del régimen militar, al final de los años ochenta⁷⁷.

Su novela *Árboles blancos* se destaca por conectar una temática típica de la novela juvenil, la búsqueda de la identidad personal, con los hechos políticos vividos en el Uruguay durante la dictadura militar (1973-1985). Es, en ese sentido, una novela pionera, la única, al momento de su publicación, que trata de las consecuencias sobre el presente de la represión política de los años setenta⁷⁸. Por otra parte, la obra es también innovadora en lo que respecta a su composición, ya que se presenta como una novela de cierta complejidad, por la alternancia de tiempos históricos y voces narrativas, por los cambios de focalización y la inclusión de varios hilos ficcionales. El narrador

77. *A salto de sapo. Narrativa uruguaya para niños y jóvenes. Configuración y vigencia del primer canon (1918-1989)*, Montevideo: Trilce, 2004.

78. A nivel de la literatura infantil uruguaya, algunos años después Federico Ivánier retomaría este tema con *Los viajes del capitán Tortilla* (Buenos Aires: SM, 2011). De acuerdo a la propia Helguera, son las dos únicas obras de la LIJ uruguaya que abordan la temática de la historia reciente.

se eclipsa y renuncia a la prerrogativa de estructurar el relato o influir sobre el receptor a través de sus intervenciones. El lector implícito que esta obra construye es uno que debe trabajar activamente para juntar las piezas del puzle, no siempre claramente visibles en el caudal de información y de juicios –a veces contradictorios–, con que se enfrenta.

Si bien el marco histórico es el de la dictadura uruguaya, y el punto de vista el de los que sufrieron la represión, los temas abordados trascienden la historia particular para tomar una significación universal, al centrarse en el efecto físico e ideológico de la represión de Estado sobre la sociedad, tratado desde el punto de vista de la repercusión que estos hechos tienen en la vida de los individuos. Otro tema que confluye con este, es el de la importancia de la memoria y el peso del pasado sobre el presente, un pasado irreprimible que sigue gravitando sobre la vida de los individuos, afectando aun a aquellos que no habían nacido cuando sucedieron los hechos que trata la novela. Todo esto dirigido a una audiencia juvenil que desconoce la historia reciente del país.

Para entender la obra en su contexto, hay que conocer, aunque sea a través de unos breves trazos, los hechos vividos por el Uruguay en los últimos cuarenta años, así como entender la forma en que se negoció la salida de la dictadura –especialmente en lo que concierne a las violaciones de los derechos humanos–, y cómo se procesó esa salida en el período que va desde los primeros años de la restauración de la democracia, en 1985, hasta la fecha de publicación de la obra, el año 2005.

La restauración democrática en el Uruguay

La dictadura cívico-militar se extendió entre el 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985, cuando un gobierno civil elegido en noviembre de 1984 retomó la conducción del destino de los uruguayos. Esas elecciones se produjeron con varios candidatos proscritos

y las cárceles llenas de presos políticos, entre ellos algunos dirigentes de los partidos de oposición. En 1986 se aprobó la ley 15.848, *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado*, llamada “Ley de Caducidad”, por algunos, y “Ley de Impunidad” por otros, que en su Capítulo I establecía que se reconocía:

(...) ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto⁷⁹.

La movilización de un gran sector de la sociedad uruguaya hizo posible que la ley se sometiera dos veces a referéndum con vistas a su derogación (1989 y 2009). El resultado fue favorable a su mantenimiento⁸⁰.

Argumento

La novela cuenta la historia de Lili, cuyo verdadero nombre es Libertad, una joven de dieciséis años que ha tenido una vida llena de pérdidas. Huérfana desde tan pequeña que no recuerda a sus padres, ha sido criada por su abuela. Todo lo que sabe de sus progenitores es que murieron de cáncer. Ignora que estuvieron presos por su militancia política y que no pudieron criar a Ernesto, un hermano ocho años mayor, a quien Lili apenas trata. Como ella, Ernesto fue

79. Texto de la ley en <http://votosi.blogspot.com/2009/10/texto-de-la-ley-de-caducidad-ley-15848.html>

80. La ley se derogó finalmente en el año 2011, por iniciativa parlamentaria. Su ratificación no había impedido, sin embargo, que bajo el mandato de los presidentes de izquierdas, Tabaré Vázquez (2005-2010) y José Mujica (2010-), se procesara a varios militares y políticos que recibieron condenas de hasta treinta años, como el ex dictador Juan María Bordaberry, entre otros. No obstante, a los efectos de la novela, dada su fecha de publicación, nos interesa lo sucedido antes del gobierno del Frente Amplio, o sea, los años de impunidad, en que se trató de cubrir el pasado con un manto de olvido.

criado por la abuela, ya que sus padres fueron detenidos poco después de su nacimiento. La abuela se las ha arreglado para mantener a los hermanos distantes, de modo tal de poder crear un pasado falseado para la adolescente y protegerla del horror de su verdadera historia. Lili nació después de que sus padres fueron liberados pero, como tantos presos políticos, enfermaron muy prematuramente de cáncer y murieron. Por mucho tiempo, la joven ha creído que su drama personal se explica por haber sido la hija de padres mayores. Su abuela, enferma ahora de Alzheimer, ha empezado a revelar, en sus delirios, detalles de un pasado que Lili desconoce, lo que la lleva a investigar la historia familiar con vistas a reconstruir la verdad. La novela da cuenta de la búsqueda emprendida por la protagonista cuando siente que “no puedo seguir por el mundo como si hubiera nacido de un repollo, sin saber nada de mi historia” (p. 41). La casa familiar se ha reducido a un espacio ínfimo por la falta de ingresos económicos adecuados, que se ha compensado con el alquiler de la planta baja, gracias a la revalorización de la zona por la construcción de un centro comercial en la acera de enfrente. Lili y la abuela comparten el único dormitorio disponible, aunque existe otro que ha permanecido siempre cerrado y que la protagonista sospecha que guarda algún secreto importante. La historia narrada en la novela empieza con la búsqueda de la llave para entrar a ese cuarto. Cuando la consigue, Lili descubre que la habitación, mantenida como una pieza de museo, fue el dormitorio de la hermana de su padre, la tía Mariela, fallecida a los 18 años, víctima indirecta de la dictadura. El cuarto sigue allí, con el póster de los Beatles, la ropa de los setenta, que Lili describe como “genial”, la colcha tejida, los almohadones de colores, en fin “un cuarto de lujo” como resume su amigo Maxi. Una vez burlada la prohibición de la abuela, sobreviene el descubrimiento del diario de la tía y el conocimiento de una verdad mantenida oculta por dieciséis años.

Tal como lo ha señalado Isabel Soto (2008) para la novela de Agustín Fernández Paz *Noite de voraces sombras*, la obra se ajusta a las características de la novela de iniciación, en la que un protagonista ado-

lescente vive un rito de pasaje, gracias al que deja atrás el estado de inocencia y desconocimiento de la infancia y se adentra en la edad adulta⁸¹. Al igual que en la novela de Fernández Paz, la entrada al cuarto prohibido asegura la conquista de una nueva etapa, pues allí la protagonista accede a la memoria familiar, depositada en el diario personal de la tía Mariela que ha pasado casi tres décadas oculto en un cajón falso. El hallazgo se produce gracias a una intermediación sobrenatural: el fantasma de Mariela, cuya alma en pena ha quedado prisionera en la habitación clausurada, guía a la joven y hace posible que alcance su objetivo y se convierta en depositaria de una historia personal y colectiva silenciada. De esta forma, la protagonista alcanza su objetivo personal: conocer su origen. Sus descubrimientos, sin embargo, la impulsan a proponerse nuevas metas: ayudar a su tía Mariela a resolver sus cuentas pendientes para permitirle descansar en paz.

Como en *Noite de voraces sombras*, la presencia sobrenatural introduce la ambigüedad; el lector vacila y se interroga acerca de la naturaleza de lo narrado: ¿se trata de una sugestión de la protagonista ante la magnitud del descubrimiento que ha hecho? Sin embargo, el recurso es funcional para presentar la voz del pasado irrumpiendo en el presente, un pasado que muestra la historia como una herida abierta que dialoga con el presente y cuya presencia no se puede reprimir.

La funcionalidad de los paratextos

Los paratextos, que mediatizan el primer contacto del lector con la obra, anticipan el contenido a nivel temático y espacio-temporal. Debe señalarse, como lo apunta Gemma Lluch (2007: 57), que en la LIJ estos cobran una importancia especial porque enfrentan a un lector que está todavía formando su competencia lectora, por lo que

81. Cabe señalar la existencia de coincidencias temáticas entre las dos novelas, a pesar de que Helguera no conocía la obra de Agustín Fernández Paz al escribir esta novela.

las predicciones que la información exterior le permiten hacer, serán fundamentales en la selección y la lectura de la obra.

En la portada de *Árboles blancos* encontramos un montaje de varias fotos que componen una imagen donde sobresale la fachada de un edificio visto en dos épocas distintas. De un lado, en blanco y negro, un recorte de una foto histórica deja ver la mitad del frontispicio del Penal de Punta Carreta, cárcel que funcionó en Montevideo entre 1915 y 1986; del otro lado, la otra mitad proviene del recorte de una foto actual, a la que le ha aplicado color. Arriba puede leerse la palabra “Center”. Se trata del Punta Carretas Shopping Center, edificio construido sobre el primero e inaugurado en 1994. La ilustración le da un marco espacial a la acción de la novela que transcurre fundamentalmente en el espacio de la casa familiar, en dos momentos distintos de la historia: una coincidente con la época en que el edificio fue penal y otra, la actual, cuando este se ha transformado en centro comercial. Representa, además, una perfecta síntesis de la historia uruguaya de las últimas décadas: por una parte, la cárcel que encerró presos comunes y políticos; por otra, el moderno *shopping*, enclavado en el que es hoy un elegante barrio residencial de la costa montevideana⁸². Dos mojones de la historia del país de los últimos treinta años: el terrorismo de estado, de un lado, y los efectos del neoliberalismo de principio del siglo XXI, por otro; la revuelta social y su represión, que culminó con el golpe de estado militar de 1973, y la crisis económica y social del 2002⁸³; entre ambos hechos tiene lugar la diégesis de la novela.

82. La novela alude a la fuga que de ese penal se produjo en el año 1971, cuando ciento once integrantes del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, entre los que se encontraban el actual presidente de la República Oriental del Uruguay, José Mujica, junto a quien es a la fecha, su ministro de Defensa, Eleuterio Fernández Huidobro. El modelo seguido para la fuga fue una copia de otra que protagonizaron ocho presos anarquistas, en 1931, entre los que figuraban tres catalanes.

83. En el 2002, Uruguay vivió la peor crisis económica de su historia por el colapso del sistema bancario. Esto tuvo consecuencias graves, no solo a nivel de la economía, sino en el aspecto social y político. La crisis bancaria argentina del 2001 fue su desencadenante principal.

El paratexto verbal, por su parte, transmite una clave de lectura, al aludir a un hecho acaecido durante la dictadura militar y tematizado a nivel diegético, en el diario interpolado de la tía Mariela: la poda y el pintado a la cal de los árboles de la ciudad de Montevideo, especialmente en torno a cuarteles, edificios policiales y del Estado, como una forma de control del espacio público. Mariela lo deja asentado en su diario que cubre los años que van desde el golpe de estado hasta su muerte, poco después de cumplido los dieciocho años:

Otra vez los podaron. Pobrecitos. Sin ramas y con el tronco pintado de blanco, ¿cómo pueden vivir así? Parecen enfermos prontos para una cirugía, con el ridículo ponchita bloco y todo depilado. Dicen que es por higiene, que los podan para que el sol dé en las veredas y que la cal les mate los bichos parásitos (...) Yo en cambio creo que es para que nadie pueda esconderse atrás de un árbol, ni arriba, cuando los persiguen por la calle (p. 57).

Más adelante, en la entrada correspondiente al 27/6/77, el día del cuarto aniversario del golpe de Estado, consigna: “Pobres todos nosotros. Pobre país destrozado, sin ilusiones, muerto de miedo. País mutilado, lleno de muñones y cicatrices cubiertas de cal” (p. 134). La imagen se ha metaforizado para pasar a significar el cercenamiento de la vida ciudadana y el truncamiento de la generación de los padres y tíos de Lili, generación que fue el objetivo principal de la represión militar, cuyos nombres engrosaron las listas de desaparecidos, asesinados en la tortura, encarcelados y exiliados durante los años del terror.

Dialogismo y polifonía en *Árboles blancos*

La obra se estructura en cuarenta y nueve capítulos sin numerar, de extensión variable, que terminan en forma algo abrupta y arbitraria, con una marca tipográfica. En ellos se alternan los discursos de los personajes, cuyas voces irrumpen sin que se los haya presentado. Este recurso, entre otros que se estudiarán a continuación, crea una

novela dialógica y polifónica en el sentido en que lo entendió Mijael Bajtín⁸⁴. Para este autor en la novela polifónica, la verdad no pertenece al autor sino que se construye a través del diálogo de varias conciencias que interactúan, de una pluralidad de voces que nunca se combinan en una sola. Esto es totalmente cierto en la novela de Helguera, quien sortea así el desafío de tratar un tema que dividió por muchos años a la sociedad uruguaya en forma reduccionista. En su obra se discuten los puntos de vista de todos los actores sociales, sin por ello renunciar a su propia visión de los hechos.

Diversas técnicas narrativas se suman para colaborar con la polifonía del texto. Por un lado, la autora elige delegar la voz narrativa en múltiples personajes: Lili, la abuela, Maxi, amigo íntimo de la protagonista, los padres de Maxi, la tía Mariela –a través de su diario interpolado y del fantasma que habla con la protagonista–, Ernesto, Gervasio –profesor de sociología que vivió exiliado en Suecia desde 1974 y que fue el amor frustrado de Mariela–, Maruja –la vecina que colabora con la abuela en el mantenimiento de la casa. En realidad los personajes no narran sino que hablan. En pocas ocasiones hay diálogo entre ellos. Algunas veces, se producen soliloquios, como sucede con los delirios de la abuela. En otras ocasiones, se hace presente el monólogo interior, como sucede cuando Maxi reflexiona sobre los hallazgos de Lili y hace planes para ayudarla. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, Helguera acude al uso del discurso directo con interlocutor implícito. La autora renuncia a las fórmulas de lo que Prince llama *el discurso atributivo*, o sea “todas aquellas locuciones y frases que en el relato acompañan al discurso directo y contribuyen a situar la palabra, su origen, su contexto y su finalidad” (Jorques Jiménez, 1997: 50). En lugar de estas orientaciones,

84. La novela, para Bajtín, está constituida sobre el recurso técnico del dialogismo que crea un discurso polifónico. La novela representa el dialogismo a través: “de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vistas y registros lingüísticos. El dialogismo implica pues, la heterofonía, o multiplicidad de voces, la heterología o alternancia de tipos discursivos, entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de lengua” (Villanueva, 2006: 181).

“oímos” la voz de los personajes, quienes irrumpen, sin presentación, con sus discursos. El lector se encuentra de plano, con valores y creencias enfrentadas, con las informaciones, a veces contradictorias, erróneas o, simplemente, falsas que manejan los personajes, sin que exista esa instancia exterior que los presente y sitúe en la historia, que sopesa, corrige o explica. Esta renuncia del autor a comunicar su punto de vista, y esta preferencia por poner en primer plano voces múltiples, con sus propias ideas y puntos de vista conflictivos, actúa como elemento fundamental en la creación de la polifonía del texto.

La heteroglosia, o sea los distintos registros de lengua determinados por las edades de los personajes, su procedencia social, así como los contextos históricos y estilos personales, está presente en una novela donde se mezclan diferentes ideologías y vivencias personales, al tiempo que tres subculturas generacionales, lo que produce marcas evidentes a nivel lingüístico. En la obra conviven la generación de la abuela, nacida en 1917; la de los años setenta, que enfrentó la dictadura y fue su blanco preferido, expresada preferentemente a través del diario de Mariela y, en menor grado, en las opiniones de los padres de Maxi y sus amigos; y la generación actual, representada por la protagonista, su amigo Maxi y su hermano Ernesto. Las tres confrontan modos de hablar, además de visiones del mundo. En este sentido, se encuentra presente la heteroglosia y la polifonía tal como las entiende Bajtín: la representación de un amplio rango de discursos sociales, ideológicos y lingüísticos.

Un tema central para ver esta polifonía se da en la confrontación de las visiones del mundo de las distintas generaciones. El idealismo de los jóvenes que enfrentaron a la dictadura, con su confianza en las utopías, su intolerancia ante la injusticia, su compromiso político y su creencia en el valor y el sentido del sacrificio personal, contrasta con la visión de los jóvenes postmodernos, representados por los personajes más jóvenes. Los últimos se muestran más individualistas, con valores más orientados a lo personal que a lo social, con preocupaciones vinculadas a la vida familiar, emocional y sentimental, e indiferente a la política y las metas colectivas. Estas distintas maneras

de ver el mundo, dialogan y, a veces, entran en conflicto, como veremos, a manera de ejemplo, a continuación.

Conflictos generacionales

El diario de Mariela se presenta en la obra marcado tipográficamente por el uso de la letra cursiva y la presencia de la fecha; estas marcas le indican al lector que se ha pasado del discurso oral al escrito. El diario transmite la cosmovisión y el lenguaje de la generación de los padres de Lili, la generación diezmada por la represión de Estado. A diferencia de ellos, la tía Mariela, un poco menor, no fue una militante política y su muerte precoz tuvo que ver con el despotismo de manera indirecta. Hija menor y mujer, su madre (la abuela de Lili), la envió a un colegio de monjas, para mantenerla alejada de la militancia estudiantil. El diario consigna las protestas de la joven ante esto, así como la admiración por su hermano mayor y otros jóvenes que como él, se jugaban todo en la lucha por un mundo más justo. Muchas de las entradas son reflexiones sobre las responsabilidades ciudadanas y la necesidad de entender e involucrarse en los acontecimientos colectivos:

Yo creo que a mi edad ya debería saber algo de política y de muchas cosas más, creo que con casi quince años ya debería entender muchas más cosas de las que entiendo, pero a este paso, con tanto con tanto callarse y tener cuidado no se cuándo ni cómo voy a enterarme (p. 65).

La inclusión del diario de la tía Mariela incorpora un discurso que trae al presente la forma de ver el mundo de su generación. Su presencia dentro de la obra refuerza la polifonía que, como se ha visto, es su rasgo esencial. El crítico de literatura juvenil Robyn McCallum (1999: 214) señala, que en el caso de la novela histórica o retrospectiva, la incorporación de diarios y cartas personales, además de representar la heteroglosia, crea dialogismo y polifonía, en la medida que estos establecen una voz subjetiva, no dominada por la posición

del narrador. En este caso, el diario actualiza el discurso aniquilado por la dictadura y muestra, en estado puro, las esperanzas y sueños, la forma de entender la vida de aquellos que vivieron la represión brutal de los llamados “años oscuros” de la dictadura uruguaya, entre 1974 y 1977⁸⁵.

Uno de los sentimientos omnipresentes que Mariela expresa en su diario es el de no estar a la altura de las circunstancias. Muchas páginas se dedican a expresar su culpa por no asumir una responsabilidad política activa, al tiempo que narra y protesta contra las violaciones de los derechos humanos que presencia en forma cotidiana. En ese sentido, el diario funciona como una válvula de escape, que ella sabe peligrosa, ya que como lo consigna, los allanamientos policiales, la requisita y destrucción de libros y documentos, eran moneda corriente en esos días. Por eso, debe guardar bien ese diario que espera que nadie encuentre en lo inmediato. También hay reflexiones acerca de la actitud de la sociedad en su conjunto frente al horror que se vive día a día. El grado de compromiso y concienciación de los adolescentes de su tiempo se evidencia en la entrada correspondiente al 27/6/1976, día del tercer aniversario del golpe de Estado. Mariela afirma refiriéndose a su hermano:

No sé que irá a hacer Juampe hoy. Seguro que organiza algo por el aniversario y él va a estar en primera fila. Seguramente yo tendría que hacer lo mismo, ya tengo dieciséis años, no soy ninguna nena, y esto no da señales de terminar por sí solo (p. 117).

A esta visión del mundo, la novela contrapone la de la generación actual. A pesar de los nombres cargados de sentido que portan, el significativo nombre de Libertad, que prefiere cortar como Lili, Ernesto, en homenaje a Che Guevara, estos jóvenes no conectan, ni vibran con los valores que fueron tan importantes para sus padres. Por ejemplo, Ernesto no concibe la subordinación de la vida perso-

85. Roger Mirza (1995: 123) habla de los años que se extienden entre 1973 a 1978 como los del “apagón cultural” uruguayo, también llamados “años oscuros” por algunos autores.

nal a la militancia política, ni el sacrificio de la vida familiar en pos de metas colectivas. Por eso es duro cuando juzga a sus padres:

Cuando los soltaron, y en vez de dedicarse a recuperar el tiempo perdido, como pareja, como padres, no sé, estar un poco juntos y tranquilos, no, tenían que pasarse atendiendo llamadas de España, de México, de Suecia y de la galaxia de Andrómeda; tenían que pasarse abrazando y llorando y charlando toda la tarde con cualquier cara de culo que viniera a felicitarlos y a decirles que la lucha continuaba(...) Estuvieron presos injustamente, es cierto, pero eso no los convierte en héroes ni en santos, no los hace mejores que los demás (p. 165).

En un diálogo con el fantasma de la tía, Lili discute la afirmación de Mariela quien tilda su propia muerte como estúpida ya que sobrevino como consecuencia de la enfermedad y la depresión causada por un amor frustrado por la represión política, la soledad y el miedo. Mariela fue privada de una muerte heroica, más en consonancia con su época. Lili no la comprende y encuentra una explicación mucho más adecuada a su propia sensibilidad postmoderna. Por eso contraría a su tía:

Vos te moriste de amor, como la Niña de Guatemala, nada más que eso⁸⁶. No sigas con eso de la muerte estúpida. No es nada estúpido morirse de amor. ¿Por qué tiene que ser mejor morir por las ideas? ¿Quién te dijo que las ideas valen más que los sentimientos?

Maxi coincide con Lili y con Ernesto cuando juzga la generación de sus padres:

Se creen que son unos genios y mejores que nadie porque cuando eran jóvenes iban a manifestaciones y los perseguían los milicos y les tiraban gases lacrimógenos y no sé qué más...Y como ahora están hechos unos veteranos patéticos, cada vez que pueden me salen con eso de que los jóvenes de ahora somos unos superficiales y egoístas, que no nos importa nada de lo que pase y no nos comprometemos con nada y sólo nos importa divertirnos y salvar los exámenes (pp. 138-39).

86. Se refiere al poema IX de *Versos sencillos* de José Martí, poema que todo uruguayo conoce de memoria por haber sido musicalizado por el popular dúo Los Olimareños.

Visiones del mundo, a veces antagónicas, conviven en una novela poblada por una pluralidad de conciencias que son representadas a través del diálogo que incluye las voces silenciadas por la represión y la muerte, a través del discurso escrito del diario. Distintos puntos de vista expresados con el mismo derecho a convivir, para contar una historia falseada que se quiso suprimir. Las voces narrativas no solo intercambian palabras, sino que confrontan visiones del mundo e ideas, en un proceso que cuenta dos historias paralelas donde dos adolescentes buscan un lugar en el mundo. Se trata de dos mundos muy diferentes, separados por treinta años y muchos cambios históricos. La búsqueda, sin embargo, es la misma. Para contarla, la autora desaparece detrás de sus personajes, evitando así un discurso monológico. Los puntos de vista conflictivos no encuentran una unidad final. Sin embargo, Lili saldrá fortalecida y más sabia al final de la obra, después de haber entendido su historia personal, la de su familia y de haber conquistado un lugar propio en la casa familiar. Heredera del legado de la tía Mariela, ha ganado un conocimiento de la historia familiar y nacional que le permite proyectarse hacia el futuro con nuevas relaciones, reconciliada con su hermano y con su pasado gracias al enfrentamiento de la verdad.



Bibliografía

- Jorques Jiménez**, Daniel (1997), *Interpelación y espacios comunicativos*, Valencia: Univèrsitat de Valencia.
- Lluch**, Gemma (2004), *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, Bogotá: Norma.
- McCallum**, Robyn (1999), *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity (Children's Literature and Culture)*, New York: Garland Pub.
- Mirza**, Roger (1995), "Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral", en Hugo Achugar, Carlos Demasi, Roger Mirza, Álvaro Rico, Marcelo Viñar, *Uruguay: Cuentas pendientes. Dictadura, Memorias y desmemorias*, Montevideo: Trilce.
- Soto**, Isabel (2008), "Literatura contra la desmemoria: una lectura de *Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz", en Blanca-Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez, Isabel Soto López (coords.), *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Villanueva**, Darío (2006), *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid: Mare Nostrum.



5.19. *Billie Luna Galofrante,*
de Antonio Malpica⁸⁷ y los
galofreos de la vida

Laura Guerrero Guadarrama
(Universidad Iberoamericana,
Ciudad de México)

Resumen: Billie, una mujer viuda, madre y empresaria exitosa relata el despertar a la conciencia de su padre, después de diecinueve años en coma. Él se reintegra a la vida con la íntima seguridad de que es el artista de color Dizzy Gillespie, trompetista, cantante y renovador del jazz. Esta convicción mueve la historia hacia situaciones diversas en las que se explora lo humano, lo artístico, el amor y la familia.

Palabras clave: alegría de la vida, jazz, vida familiar.

Abstract: Billie, a widow, mother and successful businesswoman, tells her father's awakening to consciousness after nineteen years in coma. He goes back to life with the intimate security of being the black artist Dizzy Gillespie, trumpeter, singer and Jazz renewal. This

87. México: Grupo Editorial Norma, col. Novela juvenil, 2008.

conviction moves the story towards different situations where the human, the artistic, love and family are explored.

Keywords: happiness of life and family jazz.

Sobre el autor

Antonio Malpica es un escritor mexicano muy querido y reconocido en América Latina, su obra es amplia y con ella ha ganado innumerables premios nacionales e internacionales, entre otros: El Barco de Vapor, Gran Angular y el Premio Norma de Literatura Infantil y Juvenil. Trabajador incansable, pertenece a la generación que ha renovado la LIJ con nuevos temas, estrategias narrativas contemporáneas y un gran sentido del humor repleto de ironía. Observador del mundo y de las personas se renueva día a día y nos habla lo mismo de la música, del horror, de la pobreza así como de la verdadera riqueza, del fútbol, del amor, de la soledad, de la familia y se ha aproximado a la novela histórica desde la mirada de los otros, los que no pertenecen a la historia oficial como los niños y los indígenas con lo que aporta nuevos ángulos de comprensión.

Los textos de este autor apelan de manera constante a un lector activo que sea capaz de participar como cómplice en la interpretación de los sucesos y personajes que se le presentan. Esto no implica que la escritura sea difícil, por el contrario, es sencilla y atractiva pero siempre inteligente, profunda, muy rítmica y sonora. Publica en editoriales importantes como Ediciones SM, Grupo Editorial Norma, Ediciones El Naranjo, Editorial Océano Travesía, CONACULTA, Editorial Castillo, Editorial Alfaguara, Editorial CIDCLI, FCE, entre otras. Ha escrito literatura infantil y juvenil así como textos para adultos, novelas, cuentos y obras de teatro, sin dejar de lado la música.

Una novela musical

En *Billie Luna Galofrante* resuena lo jitanjafórico, el sinsentido, como en el jazz el *bebop*: “le permitimos a la melodía recorrer todas las teclas del piano, y todas las notas de la trompeta, y todos los ritmos del mundo, y todos los sentimientos humanos” (p. 207). Así, este relato de Toño Malpica explora el alma humana en un abanico de emociones entre las que sobresale el amor, la alegría pero también el dolor, la pérdida y la angustia.

Comienza el volumen con una simple CONVOCATORIA que explica las reglas para participar en un concurso de jazz, solo eso, un papel suelto que podemos encontrar por casualidad, un texto informativo y después, nada. El lector registra esta información en su mente, resulta un llamado que habrá de comprender hacia la mitad de la novela. Ahora, al iniciar la historia, es como una botella al mar.

Estructurada en 32 partes cortas o microcapítulos con títulos en inglés algunos de los cuales nos remiten a viejas melodías de jazz, comienza con *You go to my head*, canción que convirtió en un éxito la cantante Billie Holiday, aunque fue interpretada por otros artistas famosos. Y así, en medio de los problemas cotidianos de una madre viuda que enfrenta situaciones chispeantes y simpáticas con sus hijos rebeldes, la protagonista y narradora Billie se entera de que, al fin, contra todo pronóstico, justo cuando pensaban desconectarlo, su padre ha despertado después de diecinueve años en coma. Si relacionas la canción con este hecho sorprendente terminas por completar el significado; la intertextualidad es musical, detrás de cada sección narrativa subyace una letra, una melodía, un instrumento, un disco.

Trumpet blues es el segundo apartado o capítulo. La narradora viaja al pasado y atendiendo el rumor de los recuerdos nos cuenta el último día que pasó con su padre; conjurando el dolor se traslada del presente a su adolescencia, una analepsis interesante:

Tenía yo trece años, lo recuerdo bien. Era un viernes. Un viernes gris por todos lados, porque estaba esperando que dejara de llover y esperando también una llamada de un niño que me gustaba del segundo grado de la secundaria. Mi

papá recién había llegado de su despacho, sonriente y canturreando. Siempre estaba contento (...) (p. 21).

El padre tiene que volver a salir en medio de la tormenta y ocurre el accidente, después su ausencia cuando “se volvió un fantasma, un mueble, un ornamento” (p. 26). El instante presente la sacude, implica el fin de “diecinueve años de una esperanza enorme, enorme, enorme. Enorme como una proeza” (p. 29).

La novela tiene un ritmo galopante, dinámico, gracias a estos capítulos cortos y ágiles, a los diálogos constantes y breves que se adecuan a los personajes con matices claros, a las situaciones chuscas o absurdas que van contra la razón y la lógica de la protagonista; pero también está el diestro uso de las emociones, la dosificación de las sorpresas, los giros de las cosas y el asombro.

El padre ha despertado convertido en el único y verdadero Dizzy Gillespie y surge un relato paralelo, el de este extraordinario músico norteamericano de color, nacido en 1917, que revolucionó al jazz. El contador Óscar Luna, padre de Billie, se ha quedado atrás, en el sueño. Una vida nueva lo impulsa, comienza a practicar con la trompeta dispuesto a recuperar el tiempo y crear una nueva banda.

Juro que así, con la tenue luz de la noche, con su anacrónico sombrero y su anacrónico chalequito, chasqueando los dedos, llevando un ritmo que seguro salía de lo más profundo de su cabeza, sentí por un momento que estaba por recoger a alguien más, a otra persona que no tenía nada que ver con Óscar Luna el contador. A un jazzista negro de Carolina del Norte, por ejemplo (p. 151).

Billie deberá ajustarse a los cambios aunque se resiste constantemente por lo ilógico de la situación. Por un lado enfrenta la realización de un proyecto nuevo y arriesgado para su empresa más un incipiente enamoramiento y, por el otro lado, no sabe cómo actuar con sus padres, porque la madre es una cómplice absoluta del papá y tampoco sabe qué hacer con sus hijos. Frente al caos terrible de la vida diaria y sus constantes demandas de tiempo y atención está la alegría de la ficción que ilustra su padre y el arte del jazz. Toda la novela está aderezada por este humor relajante, por esta chispa que salta

de la contradicción, el lector se convierte en un testigo que descubre los guiños y participa de ellos. Y la ironía de la vida se hace presente, el destino de los personajes se prende de ella, un Dizzy blanco y mexicano convence al mundo de su verdad, y otros músicos se dejan seducir por el constructo para crear una banda nueva y responder al llamado de la CONVOCATORIA con la que inicia la obra.

Acostumbrados como estamos a las intertextualidades o a las transtextualidades literarias, poco sabemos de la confluencia de las artes, de sus recursos similares, de sus contagios, influencias y desprendimientos. En esta obra hay un diálogo musical que apela al uso del hipertexto, el lector debe correr a buscar las referencias del jazz, con ellas a mano el texto se carga de una mayor intensidad y cobra un tono especial. Ciertamente, en la siguiente edición, debemos pedir un disco que acompañe a la obra.

Usando de la metatextualidad la novela misma nos otorga la clave del símil músico-literario:

Dizzy Gillespie era un payaso, un loco, un niño. Y el bebop nació porque todo en la vida de Dizzy era un juego para él. Y él no hacía nada que no lo divirtiera. Dejó la pizca de algodón no porque fuera muy ardua sino porque era terriblemente aburrida. Toda su vida fue un continuo y vivaz “galumphing”.

Galumphing (palabra inventada por Lewis Carroll en *A través del espejo* y para la cual a falta de mejor traducción, podríamos aplicar la también inexistente palabra castellana “galofrar”). (...) Galumphing es la actividad inútil, el juego sin sentido, la jovial tontería. (...)

La base del jazz es la improvisación. La improvisación es un juego. El juego es libertad, es alegría, es la vuelta a la infancia, la despreocupación absoluta (pp. 259-260).

De lo cotidiano a lo maravilloso

El sinsentido de la obra es un elemento clave que coquetea con el género de lo maravilloso, pues “los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna” (Todorov, 1974: 46⁸⁸), así, sin

88. *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

necesidad de explicaciones, de viajes tempo-espaciales o juguetes de brujería, sólo con el deseo y con los juegos de la memoria Dizzy vuelve a la vida:

Entonces vi el rostro de Dizzy, mi padre. Y volví, en mi mente, al pedazo de artículo que había leído en la sala de espera del Centro Psiquiátrico Infantil Mauro Vázquez. Mi padre Dizzy, mi padre Óscar Luna, el trompetista, el contador, el hombre de sesenta y tantos años y de ochenta y tantos años sonreía. Pese a todo, sonreía. Como siempre. Y ampliamente. No era difícil adivinar por qué los Cacahuates Salados seguían juntos y por qué seguían intentándolo. Me sorprendí a mí misma pensando en el padre del bebop como si en efecto lo tuviera justo frente a mis ojos (p. 265).

Otro elemento sobrenatural y, al mismo tiempo, tan natural es que el difunto marido aparece en la novela para hablar con la protagonista, para decirle que debe seguir adelante, para despertar su deseo de vivir y mostrarle todas las riquezas que posee.

Contra todo pronóstico y contra la tradición que señala que la literatura juvenil de éxito tiene como característica principal que sus personajes principales sean adolescentes, en esta obra el personaje que hace mover la historia es una mujer adulta, una viuda que dialoga todos los días con su marido muerto para exigir su ayuda y echarle la culpa de todos sus males; una madre que es manipulada por sus hijos con frecuencia, que no sabe cómo controlarlos y se preocupa por ellos a cada instante; una hija que exige estabilidad y solidez además de orientación y no admite la debilidad paterna; una amiga que requiere ayuda y ofrece apoyo; una solitaria que no alcanza a ver el amor que la ronda, una desesperada o desesperanzada. No hay en ella autoritarismo, superpoderes, magia, *glamour* o dinero. Es una mujer como muchas, que está en la batalla diaria, impulsada por el amor y la responsabilidad, que cuenta sus horas por las actividades que debe hacer, una persona que necesita un minuto de reposo, un instante de placidez, un arrebató de loca libertad y ese momento de catarsis es el que narra la novela. Le dice el fantasma del esposo muerto:

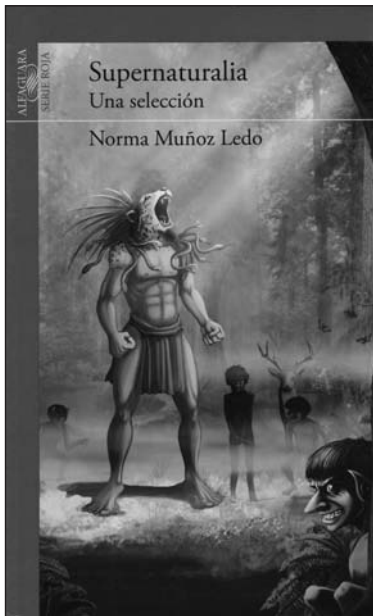
A partir de ahora eres otra, Billie Luna. A partir de ahora verás cosas que antes no veías, sentirás cosas que antes no sentías. Disfrutarás más, bailarás más, reirás más. En fin, todo eso. (...) A partir de ahora cuando alguien te diga que vio un rinoceronte morado en patineta sobre el periférico tú pensarás que alguna vez charlaste con un fantasma. O un ángel. Tú ponle el nombre que quieras. Y verás que en este mundo de fórmulas exactas, no hay respuesta, aún, para todo (p. 304).

No hay rinocerontes morados en la obra pero sí hadas, el hado o el destino personificado en esos seres con vestidos de hojas, seres que viven por nuestra fe, porque creemos en ellos, como creemos en las otras personas que nos acompañan en este viaje que es la vida. Y la obra termina con un hada reforzando la noción de lo maravilloso y de su pervivencia en nuestras vidas ordinarias, en la cotidianidad.

Los cuentos maravillosos están vivos porque son parte de nuestra naturaleza y de nuestra concepción de las cosas. Como señala Toño en su página de Internet⁸⁹:

Mucho de lo que soy aparece en esta novela: el jazz, las hadas, la ingeniería de sistemas... y el galofreo. El mentado galofreo, que no es sino el disfrutar a manos llenas, y que es de lo que se trata (o debería tratarse) todo en esta vida. A veces pienso que si una sola persona empieza a galofrar después de leer el Billie Luna, ya cumplí como escritor.

89. <http://www.galofrando.com>



**5.20. *Supernaturalia.*
*Una selección*⁹⁰, de Norma
Muñoz Ledo. Criptozoografía
mestiza de México**

Laura Guerrero Guadarrama
(Universidad Iberoamericana, Ciudad de México)

Resumen: Una obra de recopilación y recreación de los seres míticos de México. Las voces de los informantes funden las creencias con los hechos, son historias que ellos han vivido o que otros les han contado sobre presencias sobrenaturales reales. Realidad y ficción forjan una suprarrealidad que da cuenta de la cosmovisión del mundo de un país pletórico de criaturas mágicas ancestrales y de su mestizaje con la cultura occidental. Tiene como referente el volumen *Supernaturalia: Una aventura por la tradición oral de México* de la misma autora, editado por Altea.

Palabras clave: leyendas, mitos, narración oral, seres mágicos.

90. México: Alfaguara, Serie roja, 2010.

Abstract: It is about a compiling and recreational work of the Mexican mythical beings. The informers' voices mix beliefs with facts, stories about real supernatural presences that they have lived or that others have told them. Reality and fiction create a suprareality that informs about the worldview of a country full of ancestral magical creatures and their miscegenation with occidental culture. The referent of this work is the volume *Supernaturalia: Una aventura por la tradición oral de México*, by the same author and published by Altea.

Keywords: magical beings, myths and legends, oral narrative.

Sobre la autora

Desde su infancia, Norma Muñoz Ledo sintió un gran amor por los relatos orales, fue una gran ensoñadora y lectora incansable. Estudió Pedagogía en la Universidad Panamericana de la Ciudad de México y una maestría en Literatura Infantil en la Universidad de Warwick, en el Reino Unido. Tiene una obra extensa y variada en la que domina el género narrativo, ha publicado en las editoriales más importantes del país, algunos de sus textos son: el cuento *Provolone y Gorgonzola* que recibió el premio Antoniorrobes; *Cuentos de la casa del árbol*, premio Castillo de Lectura, *El gran mago Sirasfi* (1999), *El nuevo restaurante de Pierre Quintonil* (2002), *Zorrillo* (2002), *Mamá Tlacuache* (2000), *Cuentos para tlacuaches* (2005), *Matemáticas* (2001), *Moldavita* (2003), *Fernanda y el genio* (2007), *¡Cállate, perrito!* (2005), *Polvo de estrellas* (2007) y *Me quiero casar* (2008).

Es una exitosa guionista de televisión, ensayista, profesora universitaria del Diplomado en LIJ de la Universidad Iberoamericana, entre otras instituciones de prestigio, promotora que anhela propiciar el placer y el gozo por la lectura literaria. En sus obras hay una mezcla equilibrada y placentera entre la aventura, lo sensorial, lo sobrenatural y lo emotivo. Pertenece a la generación de escritores que ha renovado la LIJ en América Latina.

Una mirada al vasto universo sutil de México

Norma se ha sentido atraída por los enigmas que subyacen detrás de los relatos sobrenaturales de la humanidad, entusiasta lectora de la obra de Tolkien y Pullman, descubrió que en los orígenes míticos de muchas de las historias fantásticas y de fantasía contemporáneas podemos identificar los viejos relatos de la tradición oral, incluyendo sus bestiarios que, después de todo, no son sino las manifestaciones de los sueños, deseos, temores y anhelos comunes que nos hermanan y, al mismo tiempo, nos distinguen culturalmente. No en vano Tolkien (1994) llegó a decir que de la gran marmita de los cuentos de hadas o del caldero de los relatos es de donde surgen las nuevas historias.

Así, un día decidió elaborar un trabajo que diera cuenta del universo sobrenatural de nuestro país “tan rico y heterogéneo como la biodiversidad conocida por la ciencia” (p. 11). Creó una criptozoo-grafía mestiza mexicana que es muy parecida a la de toda América Latina porque historias como la de “La Llorona” recorren nuestro continente en diversas lenguas o versiones y se transmiten de generación en generación.

“Ella, la Llorona, la mujer que derrama incesante y crecientemente su dolor por todo nuestro territorio” (p. 149). El libro nos propone las dos teorías sobre su origen sobrenatural, la que cuenta que se trataba de una mujer indígena enamorada de un noble español que es repudiada y abandonada por él. La joven enloquecida por el desprecio y la angustia asesina a sus hijos, se suicida y su alma comienza su terrible castigo penando por las calles, los caminos y senderos para llegar hasta un lago, pozo o río donde se desvanece dejando a su paso personas delirantes por el horror que su presencia produce. Otros señalan el origen del relato en la diosa mexica Cihuacóatl o Tonantzin que significa *nuestra madre*, da cuenta de ella Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, según sus informantes su llanto en la Plaza Mayor de Tenochtitlan por los hijos perdidos o muertos se considera el sexto de los ocho presagios, prodigios o vaticinios de la Conquista.

La Llorona es un ser con el que se puede topar uno cualquier noche, sobre todo si estamos cerca de una laguna, así la narradora relata su experiencia que es la suma de múltiples vivencias compartidas por cientos de personas:

Cada vez que ella gritaba “¡Aaaaaay mis hijos, mis hijos, mis desgraciados hijos!”, un dolor físico traspasaba mi pecho como una lanza, no podía creer que semejante pena tuviese cabida en este mundo. Me tapé los oídos y me tiré al suelo, sintiendo en mi corazón el vórtice creciente de un torbellino de vacío y miseria que se hundía en mi alma. El frío del ambiente había penetrado todo mi cuerpo dejándome inmóvil en el suelo, en posición fetal. En ese momento, me asaltó un pensamiento que me era imposible alejar: “Es un frío de muerte”, me dije, y al momento reconocí que no era la muerte en sí, era la muerte del espíritu derrotado (pp. 157-158)

Como es posible observar, en esta obra existe una mezcla muy interesante entre las creencias indígenas muy antiguas y las interpolaciones o relatos mestizos que se fueron forjando a partir de la época colonial, por eso el volumen es una muestra fidedigna de la cultura mexicana, de cómo los relatos siguen vigentes y se han ido adaptando a las circunstancias.

En el volumen completo publicado por Altea, de formato grande y casi trescientas páginas, se incluyen mapas con localidades y regiones en las que habitan los seres mencionados, descripciones de sus rasgos físicos, características claves de su actuar o proceder, ilustraciones interesantísimas y divertidas de Antonio Helguera y José García Hernández, remedios para protegerse de estos seres e historias de su interrelación con los seres humanos, cuadros comparativos y esquemas. Tiene además una correspondencia reveladora: “Las cartas sobre la mesa” un juego entre lo real y lo ficticio, la informante-recopiladora llamada Alethia y el editor Ulises hablan sobre la creación y construcción del libro. Una historia paralela enigmática en la que se confunde el narrador empírico con el narrador intradieético ¿serán Norma y Alethia un mismo ser con dos caras o vidas distintas?

Conocí a Norma en 2002, pues coincidimos en un viaje en el cual fuimos testigos de un hecho insólito. (...) Su afinidad con el tema de los seres fantás-

ticos de México me hizo pensar en ella cuando decidí cederle a alguien más la posibilidad de publicar el material que, a lo largo de cinco años, recibí de una persona llamada Alethia Ventura, con quien perdí comunicación después de su última entrega, cuando ella vivió una experiencia sobrenatural por demás extraordinaria (Muñoz Ledo, 2012: 9).

En la edición juvenil se da preferencia a las narraciones a las que se agregan breves comentarios por capítulo que precisan los diferentes temas, como cuando habla de “La magia alrededor: naturaleza y objetos mágicos”:

En nuestra realidad es posible encontrar objetos, plantas, presencias intangibles, fenómenos naturales y enfermedades que si bien carecen de vida en el mismo sentido que los duendes, los animales sobrenaturales o los seres antropomorfos, están animados por la magia, es decir, existe en ellos la presencia de una energía numinosa que da lugar a eventos asombrosos (p. 61).

Otras partes que conforman el volumen son: “Duendes”, “Encantos”, “El reino de la muerte y los tesoros enterrados”, “Seres antropomorfos”, “Animales sobrenaturales”, “Brujas, nahuales y uays”: “narraciones donde duendes, lugares encantados, objetos mágicos, la muerte, los tesoros, seres antropomorfos, zoomorfos, brujas, nahuales y uays irrumpen en la vida cotidiana y rutinaria de personas comunes, trastornando su mundo” (p. 11).

Esta selección del material para la colección juvenil de Alfaguara nos parece acertada, porque seduce con el sabor de las historias y despierta el interés del lector propiciando nuevas búsquedas. Comienza por ubicarnos en los lugares, comunidades pequeñas, ranchos, poblados, puentes, caminos, cerros, casas, las palabras frescas brotan de manera natural y nos atrapa el tono secretista, de chisme, de aviso o advertencia. Viajamos a esos sitios donde la historia se forjó con los testigos o actores mismos de los hechos. Hay un escalofrío que nos acompaña porque estamos hurgando en el misterio:

Los *cávari bimorítari* son como sombras purpurinas que se distinguen en medio de la niebla. Se desconoce su género, aunque se piensa que hay tanto mujeres como hombres. A la mayor parte de ellos les disgusta encontrarse con los hu-

manos. Cuando uno va por el camino y está en paz consigo mismo, lo más probable es que los seres de la niebla no le hagan daño, sin embargo, a quienes llevan en su corazón la carga de haber hecho algo malo, los dejan ciegos, los vuelven locos o, en los casos más graves, les quitan la vida. Si uno tiene que caminar por la sierra chihuahuense cuando hay niebla, es mejor tener el corazón en paz. Al verlos, debe decirseles cortésmente *Cuibará*, que es el saludo en lengua rarámuri. Cuando pasan al lado de uno, se les puede distinguir, pero si uno voltea después, ya no están (p. 124).

La autora es una escucha atenta, investigadora infatigable, enamorada de México y sus tradiciones, en el volumen reúne testimonios de todo el país, enriquece el texto con sus observaciones muy personales y se nutre de la bibliografía pertinente.

También otorga cuerpo y vida al bagaje inmenso recopilado por el Proyecto de Investigación y Recopilación de Tradiciones Orales Populares (PIRTOP) del Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE). Acervo forjado por los informantes de las diversas comunidades y capturado por los recopiladores e instructores comunitarios entre 1986 y 1996.

Ciertamente es una obra magnífica, divertida, con un pie en lo antropológico y el otro en la magia de la ficción. Un homenaje al imaginario humano que da cuerpo a las experiencias sobrenaturales de la existencia. Con los métodos de la ciencia alude a lo sobrenatural, juega con las posibilidades y riquezas de una realidad que se extiende más allá de lo racional hacia lo evocado, sugerido y proyectado por los símbolos, las metáforas y las analogías del arte.

Con un lenguaje que guarda las riquezas y recursos de la oralidad, las historias están depuradas, dosificadas de manera inteligente, con argucias y estrategias literarias que resaltan el suspenso, el enigma, el asombro o el terror.

De esta obra que le llevó más de siete años de esfuerzo y depuración ha comentado la autora lo siguiente:

Supernaturalia, el último libro que escribí, me ha dejado una huella muy muy profunda, al grado de poder decir que me transformó el alma. El tema son los seres fantásticos de México y hacerlo requirió una combinación de muchas cosas, por un lado una incursión bastante intensa en la tradición oral, buscando

en recopilaciones la presencia de seres mitológicos vigentes, como un gambusino que busca pepitas de oro en un arroyo. Por otro lado, el descubrimiento – fascinante– de un México profundo con creencias y tradiciones profundamente mágicas que se viven y se respetan en un mundo inmerso en la tecnología y la globalización. Vivimos en medio de una fabulosa paradoja y eso me parece irresistiblemente maravilloso. A eso le sumo la necesidad de dejar a un lado una mente racional y dar paso a una manera de pensar mucho más intuitiva que fue la que, a final de cuentas, guió la creación de todo el libro. Habría mucho más que decir, pero solo te digo lo último y quizá lo más importante que me dejó: una consciencia de que soy parte de algo mucho más grande, de que los seres humanos formamos parte de una biodiversidad que se extiende mucho más allá de lo que pueden constatar los sentidos. Lo sobrenatural, dice el diccionario de la real academia, es lo que excede los términos de la naturaleza. Escribir *Supernaturalia* me obligó a comprender el verdadero significado de esa definición (Nevárez).

La obra ha sido recibida con gran entusiasmo por parte de los lectores, promotores y críticos por su calidad artística y la riqueza de sus historias trabajadas con cuidado, sensibilidad y profesionalismo, respetando su origen oral sin olvidar o dejar de lado el aspecto de la literaturalidad.



Bibliografía

Muñoz Ledo, Norma (2012), *Supernaturalia. Una aventura por la tradición oral de México*, ilustrado por Helguera y Hernández, México: Altea.

Nevárez, Alejandra, “Norma Muñoz Ledo, una escritora mexicana fiel a la narración oral y cómplice de la magia” entrevista en la revista electrónica *literaturainfantilyjuvenil.com.mx*.

Tolkien, J.R.R. (1994), “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja y el poema Mitopoeia* (intr. Christopher Tolkien), Barcelona: Minotauro, pp. 13-100.



5.21. História versus ficção
em *Alma de fogo*:
um episódio imaginado da
vida de Álvares de Azevedo,
de Mario Teixeira⁹¹

Vera Teixeira de Aguiar
(Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil)

Resumo: O estudo avalia em que medida a obra citada no título se realiza enquanto literatura juvenil, considerando o tratamento estético do tema, que mescla fatos históricos e ficcionais, e a concepção do livro para uma faixa específica de mercado. Trata-se de uma novela policial cujo protagonista é um conhecido poeta romântico brasileiro às voltas com o assassinato de uma jovem, que ele deve solucionar para salvar um amigo, acusado injustamente.

Palavras-chaves: arte e mercado, literatura juvenil brasileira, novela policial.

91. Ilust. Daniel Og, São Paulo: Ática, col. Palavra livre, 2009.

Abstract: The article analyses the extent at which the work cited in the title can be considered juvenile literature, taking into account the aesthetical treatment of the main topic, which mixes historical and fictional facts, and the conception of book addressed to a specific marketing age. It is a police novel which has as its main character a well-known Brazilian romantic poet who is involved in the murder of a young girl as he should help solving it to save a friend, unfairly accused.

Keywords: art and market, Brazilian juvenile literature, police novel.

O papel de destaque que os livros destinados aos jovens vem ocupando no cenário da literatura brasileira a partir das últimas décadas do século XX está relacionado a, no mínimo, dois fatores: o surgimento da juventude, faixa situada entre a infância e a idade adulta, como instância de relevante atuação social (o que não acontecia até então), e o desenvolvimento do mercado livreiro, que vê nesse segmento promissor espaço de circulação e consumo de seus produtos. Daí decorre que todo o esforço para conceituar a literatura juvenil, delimitando sua especificidade, deve levar em conta tais questões. Em outras palavras, importa não só a proposta do texto enquanto representação estética do imaginário jovem, mas ainda a concepção física do livro-objeto, para o qual o projeto gráfico-editorial providencia roupagem, conteúdos acessórios e distribuição de toda a matéria. A leitura de *Alma de fogo*: um episódio imaginado da vida de Álvares de Azevedo visa abarcar tais aspectos, verificando como a obra se realiza no universo da literatura juvenil, em termos de atendimento a esse público específico.

Trata-se de uma história policial cujo protagonista é Álvares de Azevedo, conhecido poeta romântico brasileiro (1831-1852). Uma moça é morta e um dos amigos do escritor é acusado pelo crime. A partir daí, o herói empenha-se em descobrir o criminoso, em uma

sucessão de episódios que levam à solução do enigma. A novela, pois, mescla realidade, com a presença de seres, cenários e fatos da metade do século XIX, e fantasia, com a recriação do cotidiano da época e a invenção de personagens e peripécias referentes ao processo de investigação. Álvares de Azevedo é um jovem estudante boêmio, inteligente e criativo nas armações de ciladas para a descoberta do assassino. A opção de tomar pessoas, espaços e tempos pretéritos como material para a literatura, como uma espécie de reescrita da História pelo viés ficcional, é uma tendência da produção contemporânea, e a ela se vincula essa obra. As características da personalidade do poeta mantêm-se aqui aliadas a traços de humor e aventura, que atenuam o tom sombrio de seu modo de ser, descrito pela tradição literária. Tal efeito é possível porque os elementos imaginados são construídos harmonicamente, a estrutura e a linguagem fazendo conviver situações de morte e mistério com humor e ações rápidas.

Quando a literatura recria o passado, surge uma narrativa repleta de vida, permeada de manifestações humanas, revelando perspectivas diferenciadas dos acontecimentos. As vozes que emergem não são somente as dos vultos conhecidos, mas as figuras populares entram em cena, protagonizam a História, saem do anonimato da multidão. Assim, a complexidade das relações existentes na sociedade é, pouco a pouco, recuperada em *Alma de fogo*, apontando para a realidade da estratificação de classes, das pequenas e grandes contendas, dos costumes, das crenças e dos modos de viver do povo em meados dos 1800. Tal é o processo de criação de Mario Teixeira quando se apropria dos registros sobre os poetas de 20 anos que fazem versos inspirados em Byron e nos sentimentos obscuros da existência, habitantes de uma cidade de São Paulo com apenas 15 mil habitantes, de hábitos simples e rudes, afastada da metrópole imperial. Nesse ambiente e com essas personagens, inventa um enredo policialesco, que bem poderia ter acontecido naqueles tempos. Ficção e realidade convivem pacificamente em seu texto, o que dá vida não só aos tipos humanos da época, mas também às figuras literárias antes fixadas em informações e citações estanques de livros de consulta e, por isso,

repetitivas. Assim, Álvares de Azevedo (Maneco) pode andar às voltas com fatos corriqueiros que, ao mesmo tempo, remontam à sua conhecida tendência ao mórbido:

Maneco, por mais confiança que tivesse em Teresa, não podia falar a verdade, que ele e Bernardo haviam profanado uma cova.

- Até agora, nada.

- Sabes que o Marquês esteve aqui? Jurou de pés juntos que tu o estás assombrando! Desde que armaram a farsa do velório, ele está convencido de que estás morto e que voltaste do inferno para levá-lo contigo!

- Na qualidade de fantasma, ordenei a ele que assuntasse em todos os cantos sobre a moça morta.

- Não há muito o que descobrir. Moça simples, filha de alguma enjeitada como ela. Foi para as ruas muito cedo, morreu antes da hora (p.66).

A dinamicidade do enredo já é evidente no sumário, em que os títulos dos 30 capítulos anunciam o clima da obra, toda ela voltada para o crime e seu desvendamento, como os exemplos seguintes:

Um cadáver de poeta.....9

O sumiço de Aureliano.....17

A morta misteriosa.....21 (p.5)

A abertura do primeiro capítulo (“Um cadáver de poeta”) começa a preparar o leitor para uma aventura soturna que, imediatamente, se revela cômica. O procedimento brinca com suas expectativas, colocando-o diante de uma história em que vários sentimentos convivem, como, justamente, na simulada morte do poeta, para angariar fundos (auxílio ao enterro) que seriam destinados às noitadas do grupo:

Aureliano enxugou os olhos com o punho da camisa:

- Perdemos o melhor dentre nós!

O charuto que lhe pendia dos lábios estava aceso. Uma brasa escapuliu e caiu entre as pernas do defunto. Em meio à comoção geral, ninguém percebeu, até que uma alma piedosa notasse a fumaça:

- O caixão está em chamas!

- Acudam!

- Socorro!

- Ai!

O morto levantou-se num salto olímpico. Só mesmo um fantasma para dar um salto daqueles!

- O defunto ressuscitou!

As pessoas fugiram espavoridas. Em segundos, o salão estava vazio. Álvares de Azevedo dava tapas nas pernas esbraseadas:

- Olha o que fizeste, animal! Queimaste-me as calças!

Aureliano Lessa ria tanto que engasgava:

- De quem foi essa ideia?

- De quem mais? Do Bernardo, é claro!

O autor da façanha estava comodamente sentado num canto, contando o lucro auferido com as exéquias de Álvares de Azevedo.

- À taverna!

- À Taverna do Corvo! O nosso antro!

Para lá marcharam (pp. 11-12).

O fragmento demonstra o misto de humor e mistério macabro que percorre o livro. Toda a investigação é feita nessa atmosfera, através de cenas movimentadas que logo remetem às seguintes, ligando os capítulos através da técnica de suspense, própria do gênero. Tais aspectos agradam ao jovem, que é atraído pelas produções culturais que suscitam emoções através das situações-limite que os heróis vivem. Tem-se, assim, uma leitura sedutora, capaz de abrir as portas da literatura para as novas gerações, objetivo que, sem dúvida alguma, o livro persegue. Nesse sentido, além do tratamento do tema, o cuidado com a concepção da obra é um apelo ao público possível. Há, por esse motivo, preocupação explícita com todos os elementos compositivos, incluindo-se a presença de paratextos, que ampliam o universo de significação da novela, remetendo-a ao contexto cultural de uma fase importante da literatura brasileira.

O projeto gráfico-editorial do livro oferece ao leitor um amplo painel de informações verbais e visuais que o situam histórica e literariamente, ao mesmo tempo em que agregam sentidos para a construção do universo ficcional. Capa, orelhas, quarta capa, posfácio do autor, sumário, epígrafes, antologia, lista de obras consultadas, reproduções de pinturas e fotos, com legendas explicativas, e ilustrações são paratextos que enriquecem a obra e municiam o jovem que, desse modo, realiza uma leitura mais produtiva. A capa estampa o

ambiente gótico em que se passa a história, com a figura de Álvares de Azevedo em primeiro plano, em cena noturna, dentro de um cemitério, ao lado do qual se vê uma igreja e um homem correndo. Todos os elementos são dispostos de modo a traduzir o ambiente funesto dos acontecimentos. As orelhas e a quarta capa adiantam dados sobre a história, o poeta-investigador e o autor da obra, em tom apelativo de sedução do leitor:

Misturando fatos reais e fictícios, em ambiente gótico, Mario Teixeira cria uma genuína novela policial, com rica reconstituição de época, que se estende à linguagem de meados do século XIX (1ª orelha).

Álvares de Azevedo sempre despertou fascínio no autor, que se pôs a estudar apaixonadamente sua vida e obra. Mas o que fazer com tantos conhecimentos que adquiriu sobre o poeta? O desejo era compartilhá-los, mas de que jeito? Escolheu a forma que mais lhe agrada e o que sabe fazer melhor: inventando uma história. E nela colocou o poeta como personagem principal (2ª orelha).

Mario Teixeira nasceu em São Paulo, em 1968. Roteirista de televisão e cinema, levou ao ar novelas de sucesso e programas como o *Castelo Rá-Tim-Bum* e o *Sítio do Picapau Amarelo*. Incentivado pelo saudoso amigo e grande mestre da literatura juvenil Marcos Rey, tornou-se também um talentoso escritor (2ª orelha).

Muitos mistérios cercam a vida de Álvares de Azevedo. Mas mistério mesmo é o que ele e seu amigo Bernardo Guimarães (o da *Escrava Isaura*) vão ter que desvendar: um serial *killer* anda assombrando a pacata São Paulo de 1851. Nesta aventura policial, que inclui uma antologia do nosso maior poeta gótico, muitas surpresas aguardam o leitor (4ª capa).

O posfácio “Ao leitor” é redigido com vistas a cativar o jovem para a leitura do livro, através de uma conversa espontânea e familiar que comenta as motivações do autor para a escrita da novela, o material consultado, o que há de imaginação e realidade no texto:

Alma de fogo foi concebido por causa da minha admiração por Álvares de Azevedo. Ele nasceu na minha cidade, São Paulo, cresceu no Rio de Janeiro e estudou, poetou e aprontou muito aqui na Pauliceia, como ele chamava a capital paulista. Apesar de após a morte ter se tornado um mito, o Maneco era como a gente: gostava de usar a roupa da moda, lia as coisas em voga na época, tinha que acordar cedo para ir à escola, prestar conta dos estudos à família... até morrer, aos vinte anos.

A história policial que você acabou de ler foi inventada. Contudo, tirando a fantasia do serial *killer*, o resto é (quase) tudo verdade. (p. 180)

O plano literário é desenhado pelos demais paratextos que acompanham a narrativa, como as epígrafes que abrem o livro e cada capítulo, todas retiradas da obra poética de Álvares de Azevedo, da qual há ainda uma antologia anexa. Eis algumas epígrafes:

Alma de fogo, coração de lavas
("O Conde Lopo") (p. 1).

Poetas! Amanhã ao meu cadáver
Minha tripa cortai mais sonora!...
Façam dela uma corda e cantem nela
Os amores da vida esperançosa!
("O poeta moribundo") (p. 9).

Não me odeies, mulher, se no passado
Nódoa sombria desbotou-me a vida.
("Noite na taverna") (p. 67).

Vagabunda de amor, é bela e pálida.
("Glória moribunda") (p. 125).

A vida é noite: o sol tem véu de sangue:
Tacteia a sombra a geração descrida...
Acorda-te, mortal! é no sepulcro
Que a larva humana se desperta à vida! (p. 163).

Tais fragmentos são exemplares da preocupação do autor em fazer reviver o mundo do poeta romântico, o que propicia ao leitor um contato intelectual, sensível e afetivo com a literatura de então. Para completar o quadro, há inúmeras imagens (desenhos e fotos) com legendas que falam do espaço, do tempo, dos homens e dos costumes de então:

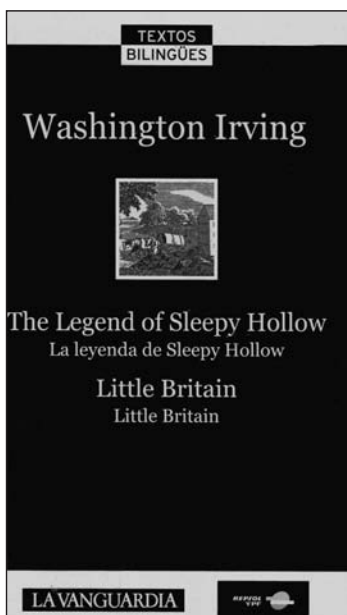
Rua da Palha com Ladeira de São Francisco em 1862. Na época em que se passa *Alma de fogo* (1851), a rua da Palha era famosa pelos seus prostíbulos. Foi nela que Mario Teixeira colocou Francisco de Paula Ferreira de Rezende, travestido de Chiquinha, para "fazer ponto" e atrair o serial *killer* (p. 150).

Bernardo Guimarães, que se consagrou bem depois com o seu romance *A escrava Isaura* (1875), escrevia também poemas satíricos que compunham seu bestialógico, um tipo de poesia sem pé nem cabeça que tinha como principal finalidade divertir (p. 154).

A personalidade de Álvares de Azevedo geralmente esteve associada à de uma pessoa triste, melancólica, frágil, tomada pelo sentimento de morte. Se essas características correspondem de fato ao que foi o jovem poeta, não podemos ignorar outras, que, embora poucas vezes mencionadas, fizeram parte também da sua personalidade: a dedicação aos estudos, a empolgação pelos embates acadêmicos, o senso de humor, a paixão pelas folias juvenis e o gosto pela vida noturna (p. 158).

Tais contornos psicológicos e sociais transferem-se para a personagem de *Alma de fogo*, desencadeando com êxito um processo de identificação do leitor com Álvares de Azevedo poeta-detetive. De um lado, suas características emocionais instáveis e sombrias são caras ao jovem, que vive uma fase de descoberta da individualidade, de construção do mundo de valores e afetos, enfim, de preparação para os relacionamentos da vida adulta. De outro, sua atuação decidida e seu papel de liderança atraem o leitor, que está estruturando sua personalidade e definindo seu papel social. Tudo isso, introspecção e ação, vem embalado em um livro-objeto que agrada à juventude e lhe oferece emoção e informação.

A obra consiste, pois, em material de leitura de qualidade para o público em foco, tanto por seus aspectos materiais e formais quanto pela escolha e pelo tratamento do tema, em que a ficção vem sustentada por referências literárias e históricas. Isso acontece porque a qualidade do projeto gráfico-editorial está em sintonia com a natureza do conteúdo desenvolvido, no que ele possui de informação e fantasia. As linguagens visual e verbal são, também, complementares, e o diálogo entre elas propicia a multiplicação de sentidos. A soma de todos os procedimentos redundando na produção de uma obra ao gosto do jovem, capaz de incentivá-lo a tornar-se um leitor permanente e, portanto, ter seus horizontes existenciais e culturais ampliados. Paralelamente, os estudiosos encontram em *Alma de fogo* material significativo para os estudos voltados à conceituação da literatura juvenil.



NOUTRAS LINGUAS

5.22. Adaptando o terror: “The legend of Sleepy Hollow” / “A lenda de Sleepy Hollow”, de Washington Irving⁹²

Lourdes Lorenzo
(Universidade de Vigo)

Resumo: Neste traballo realízase unha análise crítica da tradución galega da obra de Irving “The legend of Sleepy Hollow”. Trátase de observar os parámetros habituais dos comentarios da tradución literaria: naturalidade, creatividade, posicionamento entre estranxeirización e domesticación (tratamento de topónimos, antropónimos, referentes culturais, etc.), erros ou imprecisións (e posibles melloras).

92. *The legend of Sleepy Hollow/La leyenda de Sleepy Hollow, Little Britain/Little Britain*, Pasa/Novoprint, [1820], 2007 / *A lenda de Sleepy Hollow e outros relatos*, tradución de Cristina Felpeto, Santiago de Compostela: Urco Editora, col. Urco Gótica, 2008.

Palabras chave: literatura gótica, *Sleepy Hollow*, tradución-adaptación xuvenil, .

Abstract: In this work it is exposed a critical analysis of the Galician translation from Irving's work *The Legend of Sleepy Hollow*. The main aim is to observe the common parameters in literary translation comments: naturalness, creativity, positioning between foreignization and domestication (the treatment of place names, anthroponyms, cultural referents...), mistakes or vagueness (and possible improvements).

Keywords: gothic literature, juvenile adaptation-translation, *Sleepy Hollow*.

“Cuando un texto vive en la lengua meta, o sea,
cuando es aceptado y amado a través de la traducción,
el traductor de ese texto ha logrado una lealtad al autor del original”
RIITTA OITTINEN

1. Introducción

Dende que os medios audiovisuais apostaron por series como *Sabrina*⁹³ (1996) ou sagas como *Twilight*⁹⁴ (2008) a narrativa gótica⁹⁵, tanto nos seus formatos audiovisuais como literarios, acadou un éxito mundial sen precedentes, especialmente entre un público

93. Baseada nos cómics *Sabrina, the Teenage Witch* (1962-). A serie titulouse *Sabrina, cosas de brujas* en España e *Sabrina, la bruja adolescente*, en América Latina.

94. Baseada na novela homónima de Stephenie Meyer, publicada en 2005. A saga foi traducida ao español como *Crepúsculo*.

95. O adxectivo “gótico” deriva de “godo”, que fai referencia á súa vez aos pobos xermánicos orientais aos que os romanos chamaban “bárbaros”. O seu uso como descriptor da literatura de terror ten que ver co feito de que nestas zonas xeográficas abundan castelos e mosteiros medievais, lugares moi queridos polos autores para desenvolver este tipo de historias.

adolescente. Os mozos, transitando por esa etapa tendente ao exceso emocional na que o neno que foi ten que deixar paso ao adulto que será, gustan de consumir historias de terror nas que lobishomes, vampiros e outras criaturas do alén escenifican medos ancestrais e o permanente engado do perigoso.

Pero as primeiras novelas góticas aparecen xa no século XVIII, cando escritores como Horace Walpole ou Ann Radcliffe tocaban as teclas do terror e con elas as fibras máis sensíbeis do ser humano. Cun pouso romántico de base, os seus relatos ambientábanse nas tebras, cemiterios, páramos ou castelos poboados por pantasmas, vampiros... A noite e as tempestades tamén eran compañeiras habituais destes contos, que logo acadaron o seu momento de máximo esplendor no século XIX con figuras de renome como Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), Edgar Allan Poe (“The Fall of the House of Usher”, 1839), Bram Stoker (*Drácula*, 1897) ou Oscar Wilde (*The Canterville Ghost*, 1887). O século XX non perdeu o amor polo sobrenatural, o oculto e o macabro, que foron explorados por autores como Lovecraft (“The Tomb”, 1922) ou a propia J.K. Rowling, cando imaxina a vida dun neno mago (heptaloxía *Harry Potter*, 1997-2007).

Malia que como acabamos de comprobar as raíces da temática gótica se achan nos países anglosaxóns, axiña resultou fascinante para escritores (e, xa que logo, lectores) doutros moitos lugares: en Francia Guy de Maupassant (“Le Horla”, 1886) sentiu a chamada do gótico; en Italia igualmente o fixo Antonio Fogazzaro (*Malombra*, 1881); en España cultivaron o xénero Bécquer (“Maese Pérez, el organista”, 1861) e Zorrilla (“Recuerdos y fantasías”, 1844), entre outros; en Rusia, Gógol, Baratynski, Somov ou Karamzin escribiron contos de terror que mesmo contan con adaptacións cinematográficas; e en Suecia podemos nomear autores contemporáneos como Lindqvist, que publicou case toda a súa produción no xénero de terror (*Låt den rätte komma in*, 2004; *Pappersväggar*, 2006).

En Galicia tamén hai autores nos que a pegada gótica é evidente e que recoñecen influencias máis ou menos conscientes dalgún dos

autores clásicos antes nomeados. Incursións no terror fixeron Xosé Luís Mendez Ferrín (*O crepúsculo e as formigas*, 1961) ou Agustín Fernández Paz (*Cartas de inverno*, 1995; *As fronteiras do medo*, 2012). Na temática gótica en Galicia ocupa un lugar especial Urco Editora, con dúas coleccións: Urco Gótica (Biblioteca Lovecraft), que contén traducións de obras clásicas (ex: *O corvo*, Edgar A. Poe e Tomás González Ahola⁹⁶, 2009; *O castelo de Otranto* (Horace Warpole e Alejandro Tobar, 2010); e Alcaían, que ofrece un espazo a obras de escritores nobeis (*Carmaña Burana*, Santiago Bergantinhos, 1997; *O enigma dos nove sepulcros*, María Acosta, 2009; *Sombras fementas e outros contos para ler de noite*, Jacobo Sánchez-Feijóo, 2011)⁹⁷.

No presente traballo faremos un comentario crítico da tradución galega do relato curto escrito por Washington Irving en 1820 titulado “The Legend of Sleepy Hollow”. O conto foi vertido ao galego por Cristina Felpeto como “A lenda de Sleepy Hollow” e publicado en 2008 por Urco Editora dentro da súa colección Urco Gótica.

2. O texto orixinal (TO): autor e obra

Descendente de colonos holandeses, Washington Irving naceu en 1783 en Nova York e morreu en 1859 nese mesmo lugar. Dedicouse nos seus escritos a temas históricos, biografías e ensaios, aínda que é máis coñecido pola súa contística curta. Pertence a unha xeración de escritores (Hawthorne, E.A. Poe...) inscritos no Romanticismo e os seus contos amosan as características máis rechamantes deste movemento literario, dende o elemento sobrenatural ás paisaxes lúgubres

96. Ao igual que adoitan facer os autores da Escola da Manipulación (Toury, 1980; Even-Zohar, 1993; Lefevere, 1997), para referírmonos ás traducións usamos de forma consciente os nomes de autor e tradutor en paralelo como tándem creativo que son (Woodsworth, 1988; Hernández-Sacristán, 1994; Wilss, 1996). Do seu traballo conxunto depende a introdución dunha obra allea nun contexto meta.

97. Estes autores autodenomínanse “Xeración Fantástica do 11”; o nome do blog que actualmente mantén Jacobo Sánchez-Feijóo, “Cultura Mortis”, resume o centro de atención deste grupo (<http://culturamortis.blogspot.com.es>).

de cemiterios e bosques escuros pasando polas presenzas terroríficas e macabras de mortos en vida, espíritos, etc. En Europa deseguida foi recoñecido como mestre do relato curto, especialmente despois da publicación de *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, onde se incluían os contos “Sleepy Hollow” e “Rip Van Winkle”, e a Europa se dirixiu buscando un contacto directo con lendas tradicionais de Alemaña e Holanda. Nunha das súas viaxes chegou a España, onde de novo seguiu o fío romántico que o levou a explorar o exótico (*The Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828), *Tales of the Alhambra* (1832)). De volta en América pousou a ollada nas tensións entre tribos autóctonas e colonos europeos, o que o levou a escribir *The Adventures of Captain Bonneville* (1832) e *Astoria* (1836).

“The Legend of Sleepy Hollow” está ambientada no 1790 na vila de Tarry Town, poboada por colonos holandeses e acubillada no val de Sleepy Hollow, na ribeira do río Hudson. Conta a historia de Ichabod Crane, un mestre de Connecticut moi supersticioso namorado de Katrina Van Tassel (ou, mellor, da fortuna de seu pai), á que tamén pretende Abraham Van Brunt. Cando volve dunha festa na casa dos Van Tassel, Crane é perseguido por un xinete sen cabeza. Á mañá seguinte só se atopa preto dunha ponte o seu sombreiro e restos dunha cabaza. Abraham ten vía libre para casar con Katrina.

A edición inglesa manexada procede da versión abreviada e preparada para o xornal *La Vanguardia*, que foi publicada en 2007 sen mención ao adaptador⁹⁸ e ao carón doutro conto de Irving, “Little Britain”. A devandita adaptación vén acompañada da tradución española e ambos os textos, pola súa sinxeleza, parecen buscar un lector implícito mozo ou adulto con pouco tempo⁹⁹. A súa escolla ten unha motivación: poder dispor tamén doutro TM paralelo, o español, que nos permita examinar cando interese as converxencias e diverxencias dos TM entre si e co TO (cfr. apartado 3).

98. Nas adaptacións o máis frecuente é o anonimato do adaptador, como recolle no seu libro Oittinen (2005: 96).

99. Este tipo de produtos teñen éxito en contextos de tempo limitado como o metro, a consulta dun médico ou a sala de espera dun taller automobilístico.

2.1. A lenda do xinete sen cabeza conquista o mundo: algunhas adaptacións do TO

Tras o ronsel do conto de Irving xurdiron moitas adaptacións a distintos idiomas e a novos formatos. Por exemplo, en español hai exemplos de traducións recentes co título *La leyenda de Sleepy Hollow* (Editorial Valdemar, 2009; Alba Editorial, 2010). Tamén destacan musicais (Lessner, Maloney e Battista, 1948), adaptacións ao teatro (Schultz, 1989), óperas (Withem, 2009) e, no momento actual, moitas versións *on line*¹⁰⁰. Asemade, o relato chamou a atención de artistas gráficos e, especialmente, de cineastas. Podemos atopar adaptacións para cine: *The Headless Horseman* (Venturini, 1922), *The Legend of Sleepy Hollow* (Disney, 1949) ou a máis recente, de Tim Burton (*Sleepy Hollow*, 1999). Tamén hai versións televisivas e adaptacións para DVD (*La calabaza del jinete sin cabeza Sleepy Hollow* (2002).

3. O texto meta: análise crítica de estratexias de tradución

Como quedou dito na introdución, da achega a Galicia de *The Legend of Sleepy Hollow* encargouse Urco Editora, que conta cunha colección especializada en traducións de autores clásicos de relatos góticos (Urco Gótica, Biblioteca Lovecraft). Ademais deste relato, que publicou en 2008 na tradución de Cristina Felpeto, esta editorial tamén trouxo ao galego outra obra de Irving, *A lenda da rosa da Alhambra* (2010). Polos datos que dela se poden tirar da rede, a tradutora conta cunha pequena experiencia en tradución literaria a partir da frutífera relación mantida con Urco Editora, para a que

100. <http://www.todoebook.net/ebooks/NoveladeSuspensoyPolicia/Washington%20Irving%20-%20La%20leyenda%20de%20Sleepy%20Hollow%20-%20v1.0.pdf>; [http://es.wikisource.org/wiki/La_leyenda_de_Sleepy_Hollow_\(traducci%C3%B3n_de_Jos%C3%A9_Novo_Cerro\)](http://es.wikisource.org/wiki/La_leyenda_de_Sleepy_Hollow_(traducci%C3%B3n_de_Jos%C3%A9_Novo_Cerro)); <http://www.mansioningles.com/lectura17.htm>

traduciú dúas obras ademais das que acabamos de comentar (*Planilandia*, Abbott e Felpeto, 2009) e *O retrato de Dorian Gray* (Wilde e Felpeto, 2010).

Cristina Felpeto é licenciada en Filloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela e, segundo figura no seu perfil profesional¹⁰¹, traballou como tradutora para o Grupo SM, tradutora-correctora ortotipográfica para Urco Editora e como bolsreira do proxecto CORDE da Real Academia Española de la Lengua. A tradución galega da lenda está contida nun volume de 196 páxinas xunto con outros catro relatos de Irving (“Rip Van Winkle”, “O espectro do noivo”, “O demo e Tom Walker” e “A aventura do estudante alemán”). Vén precedida dun pequeno estudo introdutorio ao autor e aos contos recollidos que, malia aparecer sen sinatura, semella da autoría da tradutora.

Como elementos positivos da tradución podemos nomear os seguintes:

- Estilística de calidade

O galego do TM resulta natural e fluído (a, b), con aquelas frases feitas (c), equivalencias atinadas dos refráns do TO (d) e unha riqueza léxica que proba a mestría da tradutora no manexo da lingua (e):

(a) TO: He was always ready for a fight or some prank. However, he was more mischievous than malicious. Despite his roughness he had a good sense of humor (p. 24).

TM: Estaba sempre preparado para unha liorta ou unha brincadeira, pero tiña máis bromas ca arroutadas no seu comportamento e, con toda a súa imperiosa rudeza, posuía no fondo un forte compoñente de bulideiro bo humor (p. 37).

(b) TO: The mysterious event caused a lot of speculation at church on the following Sunday. Most people thought that Ichabod had been carried off by the Headless Horseman (p. 46).

TM: O caso da desaparición do mestre foi o díxomedíxome de todos na igrexa o domingo seguinte. Grupos de latriqueiros [...] falaban en extenso diso [...] o pobre mestre fora raptado pola pantasma do xinete sen cabeza (p. 77-78).

101. <http://es.linkedin.com/pub/cristina-felpeto-garc%C3%ADa/35/369/757>

(c) TO: The wages he received from the school were small, not enough to pay for his daily needs. Even though he was thin, **he had an enormous appetite** (p. 10).

TM: O soldo que percibía da escola era cativo, e non tiña abondo para se fornecer de pan diario, porque **era de bo dente** [...] (p. 24).

(d) TO: The schoolmaster was a conscientious man and followed the general rule of **'spare the rod and spoil the child'** (p. 10).

TM: A dicir verdade era un home concienciado e sempre tiña en mente a máxima de «**A letra con sangue entra**» (p. 23).

(e) TO: **It was the midnight** when Ichabod rode sadly home (p. 38).

TM: **Foi á hora das bruxas** [...] cando Ichabod, [...] pensativo e con moita dor no seu amargado corazón tomou o camiño de volta [...] (p. 64).

- Equilibrio entre domesticación e estranxeirización

Como adoita ser a norma na meirande parte das traducións, Felpeto conseguiu un bo equilibrio entre técnicas estranxeirizantes e domesticadoras. Así, mentres que as millas se convierten en quilómetros para facilitar a localización xeográfica de Sleepy Hollow aos lectores galegos (TO: p. 4 / TM: p. 18), o protagonista gaña “peniques” (TO: p. 12 / TM: p. 26) e así non se perde a ancoraxe allea do texto¹⁰². De igual xeito, os farturentos pratos que imaxina na casa da rica herdeira á que lle fai as beiras son pratos da gastronomía anglosaxoa tamén no TM: ranchos co estómago recheo de pudding, pombas envolvidas por un cobertor de masa e salsa de cebola (TO: p. 20 / TM: p. 33).

Entre os puntos mellorables na tradución cómpre deterse nos seguintes:

- Incoherencia no tratamento da toponimia cunha base caractónima

Normalmente un topónimo ten unha función identificativa dun lugar sen máis, como particular e distinto doutros; pero pode acon-

102. Porén, si hai que dicir que se atopa unha pequena imprecisión no termo equivalente fornecido: *shilling* non equivale a “penique” senón a “xilin”, vixésima parte dunha libra antes da decimalización en 1971. Probablemente a tradutora decidiu facer uso da división actual da libra (= 100 peniques), pero o feito de que o conto estea ambientado nunha época de pre-decimalización faría aconsellábel o emprego de “xilin”.

tecer que a esta función se engadan outras formando conglomerados máis complexos con significados engadidos (Franco, 2000). Isto é o que acontece cos dous topónimos de maior importancia no conto (Tarry Town e Sleepy Hollow), como a seguir se verá:

(f) TO: Some people call it Greensburgh, but it is generally **known as Tarry Town. The women of the region gave it this name because their husbands used to tarry** about the village tavern on market days (p. 4).

TM: [...] chaman Greensburgh, pero que polo xeral é máis coñecida polo nome de Tarry Town. Contan que antano lle deran este nome as boas amas de casa da terra veciña, debido á inveterada propensión dos seus homes a se demorar na taberna da vila nos días de mercado (pp. 17-18).

g) TO: [...] this secluded valley is called Sleepy Hollow. A drowsy and dreamy atmosphere impregnates the air (pp 4-6).

TM: [...] esta illada canela é coñecida desde hai moito polo nome de Sleepy Hollow, e aos seus rústicos mozos chámanlles os mozos do val somnolento por todas as terras veciñas. Unha tranquila e somnolenta influencia semella pulular por toda a terra e estenderse pola atmosfera (p. 19).

Mentres que en (f) o TO analizado acompaña a Tarry Town dunha nota a rodapé necesaria para entender o porqué do nome (“El verbo *to tarry*, caído en desuso, significa *detenerse*, *demorarse* o *entretenerse*”), o TM galego non recolle esta indicación.

De novo en (g), o TO desmiúza nunha nota o significado de “sleepy hollow” (“literalmente significa *el Valle Adormecido*”), pero o TM non ofrece axuda para que o lector estableza conexións. Esta forma de proceder só pode ter dúas lecturas: quer a tradutora confía en que a maioría dos lectores coñecen suficiente inglés como para ver que se trata de nomes motivados (algo que parece bastante improbable, especialmente no caso dun verbo como *to tarry*, de uso limitado), quer non tivo en conta a necesidade de explicar os elos de unión.

- Erros de tradución: miscelánea

Avaliada en conxunto estamos ante unha boa tradución que funciona ben na cultura meta, pero hai algúns erros que deberían corrixirse en posteriores edicións, se as houber. Algúns son a probá-

bel consecuencia dunha lectura rápida que cambia de signo o valor enunciativo da oración (h); outros afectan ao compoñente lexicográfico e a súa causa hai que buscala en calcos dos termos orixinais (i); ás veces trátase dunha extensión semántica aplicada de xeito erróneo a un obxecto que non lle corresponde (j)¹⁰³:

(h) The surname of Crane **was** very appropriate to describe him: He was tall, very thin, with narrow shoulders, long arms and legs (p. 8).

TM: O apelido de Crane ('a grúa') **non era** aplicábel á súa persoa. Era alto mais extremadamente laso, cos ombros estreitos, longos brazos e pernas [...] (p. 22).

TM (español): El apellido Crane **era** muy apropiado para describirlo: era alto, muy delgado, de hombros estrechos, brazos y piernas largos [...] (pp. 9).

(i) TO: One of Ichabod's **singing pupils** was Katrina Van Tassel (p. 18).

TM: Entre os **alumnos musicais** que reunía [...] estaba Katrina Van Tassel (p. 31).

TM (español): Una de las **alumnas de canto** de Ichabod era Katrina Van Tassel [...] (p. 19).

(j) TO: She was a radiant girl of eighteen; plump as a partridge with **rosy cheeks like her father's peaches** (p. 18).

TM: Era unha rapaza con dezaoito cumpridos había ben pouco, gordecha coma un pardal, **madura e colorada coma un dos melocotóns do seu pai** [...] (p. 31).

TM (español): Era una chica radiante de dieciocho años, rolliza como una perdiz y **de mejillas rojas como los melocotones de su padre** (p. 19).

4. Conclusións

A análise desta tradución fai que a poidamos cualificar de boa en termos xerais, especialmente polo uso dun galego rico, natural e idiomático; acádase o obxectivo marcado por autores como Toutain (1997) para as linguas minorizadas como a galega: enriquecer o sistema literario e mobilizar os recursos da lingua, explotando as súas potencialidades. A súa posición equilibrada entre estratexias domesticadoras (paso de millas a quilómetros) e estranxeirizantes (topóni-

103. A rapaza podía ser colorada como un melocotón maduro, pero non madura, se só tiña dezaoito anos.

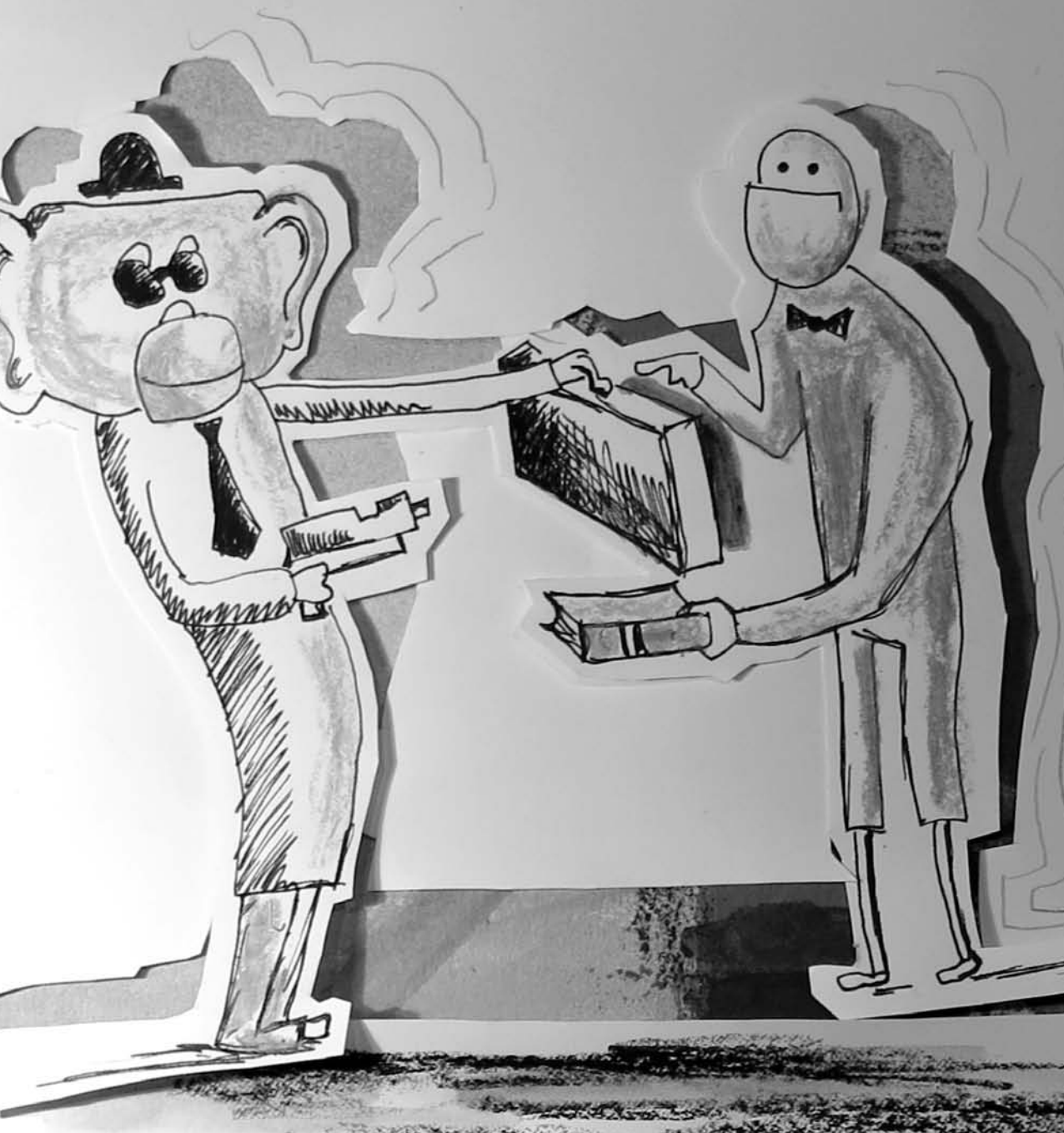
mos e antropónimos ingleses) sitúa ao TM dentro da norma habitual no sentido polisistémico de “o esperábel” no transvasamento dunha obra de literatura infantil e xuvenil cunha dobre apelación ao mozo e ao adulto. Como únicas pexas, dúas: recomendamos a corrección dalgúns erros en futuras reedicións e, o máis importante, que se teña en conta que o tradutor (neste caso, a tradutora) debe intervir no texto decididamente (caso dos topónimos motivados *Tarry Town* e *Sleepy Hollow*); cómpre que o mediador se faga visíbel (Oittinen, 2005: 24; Van Coillie, 2006: 127-128) se con iso favorece a comprensión do texto porque desa maneira está sendo leal ao autor e ao lector, que recibirá un TM funcional en condicións semellantes ás que teñen os lectores do TO (White, 1992; Nord, 1997).



Bibliografía

- Even-Zohar**, I. (1993), “A función da literatura na creación das nacións de Europa”, *Grial*, nº 120, pp. 441-458.
- Franco**, J. (2000), *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Un análisis descriptivo*, Alacant: Universidade de Alacant.
- Hernández-Sacristán**, C. (1994), *Aspects of Linguistic Contrast and Translation*, Frankfurt/Main: European University Studies/Peter Lang.
- Lefevere**, A. (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. española de C. África e R. Álvarez, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Nord**, Ch. (1997), *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.
- Oittinen**, Riitta (2005), *Traducir para niños*, trad. española de Isabel Pascua e Gisela Marcelo, As Palmas: Universidade das Palmas de Gran Canaria.
- Toury**, G. (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics/Tel Aviv University.
- Van Coillie**, J. (2006), “Character Names in Translation”, en J. Van Coillie e W.P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Manchester: St. Jerome, pp. 123-139.

- White, M.** (1992), “Children’s Books from Other Languages: A Study of Successful Translations”, *Journal of Youth Services in Libraries*, 5, 3, pp. 261-275.
- Wilss, W.** (1996), *Knowledge and Skills in Translator Behaviour*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub.
- Woodsworth, J.** (1988), “The role of the translator in literary translation”, en K. Nekeman (ed.), *Translation, Our Future*, Maastricht: Euroterm, pp. 193-199.



6. EQUIPO REDACTOR E COORDINADOR



O equipo redactor das achegas que contén este volume reúne integrantes da Red temática «Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano» e outros investigadores convidados que colaboran coa Rede e participan tamén neste volume cos seus estudos sobre a temática obxecto de análise.

Todos eles e mais as encargadas da coordinación do volume esperamos ter afondado nos obxectivos e liñas de investigación marcados pola Red dende a súa creación.

As coordinadoras desexamos reiterar unha vez máis, o noso desexo de contar con calquera suxestión que o lector ou lectora queira achegarnos, dada a intención de continuidade destas monografías.

ÍNDICE



	Páx
1. Introducción	7
2. Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva.....	13
3. La narrativa para los adolescentes del siglo XXI. Gemma Lluch	39
4. Unha selección para a educación literaria.....	61
5. Comentarios para a formación lectora	95
Ámbito ibérico	
5.1. Actualización dun mito nunha temática tabú: <i>A cabeza de Medusa</i> , de Marilar Aleixandre. María del Carmen Ferreira Boo.....	97
5.2. ¿Hacia dónde vamos? Unos inquietantes <i>Futuros peligrosos</i> , de Elia Barceló. María Victoria Sotomayor	113
5.3. Literatura per sobreviure al maltractament: <i>M</i> de Lolita Bosch. Mar Rayó	121

5.4. Luces e sombras en Vincent (van Gogh): <i>O pintor do sombreiro de malvas</i> , de Marcos Calveiro. Mar Fernández Vázquez	131
5.5. <i>Ok, señor Foster</i> , de Eliacer Cansino. Cuando la cámara captura la indeterminación de la existencia. Nieves Martín Rogero.....	145
5.6. Un berro silencioso contra a barbarie: <i>Corredores de sombra</i> , de Agustín Fernández Paz. Eulalia Agrelo Costas ..	155
5.7. Nueva poliantea de saberes indispensables (e imposibles): <i>El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)</i> , de Víctor González. Jesús Díaz Armas	169
5.8. Vida e instrucciones de uso. <i>El calcetín suicida</i> y <i>Un cocodrilo bajo la cama</i> , de Mariasun Landa. Mari Jose Olaziregi	177
5.9. Liburuzain bat ispiluan barrena: Karlos Linazasororen <i>Bestiarioa.Hilerrikoiak</i> / Un bibliotecario a través do espello: <i>Bestiarioa. Hilerrikoiak</i> , de Karlos Linazasoro. Jose Manuel López Gaseni	187
5.10. Memórias de um tempo difícil: <i>Filhos de Montepó</i> , de António Mota. Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	205
5.11. Quan la violència entra a l'escola: <i>La mosca. Assetjament a les aules</i> , de Gemma Pasqual. Mar Rayó	219
5.12. D'una infància perduda en el Mediterrani: <i>El cementiri del capità Nemo</i> , de Miquel Rayó. Mar Rayó.....	227
5.13. Ramon Saizarbitoriaren <i>Kandinskyren tradizioa</i> : testuartekotasun estrategietan barna / <i>Kandinskyren tradizioa</i> [A tradición de Kandisky] de Ramon Saizarbitoriaren: unha incursión nas estratexias intertextuais. Mikel Ayerbe	237
5.14. Literatura juvenil e temas fraturantes, o caso de <i>Para maiores de dezasseis</i> , de Ana Saldanha.	

Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	259
5.15. <i>Meia hora para mudar a minha vida</i> de Alice Vieira: narrativa juvenil, ficcionalização de dramas afectivos e crítica social. Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis da Silva	271

Âmbito iberoamericano

5.16. <i>Alice no espelho</i> , de Laura Bergallo: narrativa juvenil e construção identitária. Alice Áurea Penteado Martha	281
5.17. <i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo: a ética no fio da navalha. João Luís Ceccantini.....	291
5.18. <i>Árboles blancos</i> de Magdalena Helguera: Literatura juvenil y terrorismo de Estado. Liliana Dorado	303
5.19. <i>Billie Luna Galofrante</i> , de Antonio Malpica y los <i>galofreos</i> de la vida. Laura Guerrero Guadarrama....	319
5.20. <i>Supernaturalia. Una selección</i> , de Norma Muñoz Ledo. Criptozoografia mestiza de México. Laura Guerrero Guadarrama.....	327
5.21. História versus ficção em <i>Alma de fogo</i> : um episódio imaginado da vida de Álvares de Azevedo, de Mario Teixeira. Vera Teixeira de Aguiar	335

Noutras linguas

5.22. Adaptando o terror: “The legend of Sleepy Hollow” / “A lenda de Sleepy Hollow”, de Washington Irving. Lourdes Lorenzo	343
6. Equipo redactor e coordinador	359