



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO FIN DE GRADO

Irene Calle García

Un nuevo caso de mestizaje entre géneros:

Entre la “literatura para adultos” y la “literatura juvenil”

(Gustavo Martín Garzo, Rosa Montero, Marina Mayoral).

Dirigido por Teresa Gómez Trueba
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1: BREVE REPASO A LA HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.....	4
CAPÍTULO 2: EL CONCEPTO DE “LITERATURA JUVENIL”	16
2.1 CARACTERÍSTICAS	16
2.2 DELIMITACIONES	18
CAPÍTULO 3: CORPUS DE LITERATURA JUVENIL EN EL PANORAMA LITERARIO CONTEMPORÁNEO.....	21
CAPÍTULO 4: GUSTAVO MARTÍN GARZO	23
4.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO	23
4.2 ANÁLISIS DE <i>LA PRINCESA MANCA</i>	23
CAPÍTULO 5: ROSA MONTERO	30
5.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO	30
5.2 ANÁLISIS DE <i>HISTORIA DEL REY TRANSPARENTE</i>	30
CAPÍTULO 6: MARINA MAYORAL.....	36
6.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO	36
6.2 ANÁLISIS DE <i>TRISTES ARMAS</i>	36
CAPÍTULO 7: CONCLUSIONES AL ANÁLISIS DE LAS OBRAS. ¿EXISTE LA “LITERATURA JUVENIL”?.....	41
BIBLIOGRAFÍA	43

INTRODUCCIÓN

¿Qué es la “literatura juvenil”? Esta es una pregunta para la que a día de hoy no hay una respuesta unánime. Para empezar a responderla, primero habría que cuestionarse si existe realmente un género literario que pudiéramos denominar “juvenil”.

En la actualidad hay autores que se han consagrado en este tipo de obras por todo el mundo: Suzanne Collins, Cassandra Clare, J.K. Rowling... y, en el caso concreto de la literatura española, encontramos nombres como Laura Gallego, Maite Carranza, Alfredo Gómez Cerdá... Pero junto a estos autores, también hay un gran número de escritores que cultivan otros géneros y han alcanzado un cierto reconocimiento en el terreno de lo considerado juvenil. Se trata de autores como Vicente Muñoz Puelles, Elvira Lindo, Fernando Marías Amondo o César Mallorquí. Todos ellos han sido ganadores del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, que se convoca desde 1978.

Sin embargo, ante la pregunta de qué es en sí la literatura juvenil las respuestas obtenidas, aunque similares, no llegan a coincidir del todo entre ellas. Por poner algunos ejemplos, Teresa Colomer define en su *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* este tipo de literatura “como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria” (2010, p. 9). En su obra *De Robinson Crusoe a Peter Pan: un canon de literatura juvenil*, Vincenç Pagès se refiere a lo que denomina “clásico juvenil” “como el libro que nos gusta releer y que nos gustaría recomendar, sin asomo de duda, a nuestro hijo” (2009, p. 24). Aunque hay quien se ha atrevido a ofrecer definiciones más concretas, el panorama es más o menos el mismo. A esto hay que añadir el hecho de que en la mayoría de las ocasiones se relaciona este tipo de literatura con la “infantil”, de manera que ambas van de la mano. No obstante, si se analizan sus características detenidamente se encuentran no pocas diferencias, empezando por sus receptores y sus preferencias.

A colación del tema tratado en el trabajo de Pagès, cabe señalar que en lo que se entiende por literatura juvenil también se han incluido obras cuyo hipotético público

imaginado por su autor no era necesariamente el que las recibió y las hizo suyas con el paso del tiempo. Tal es el caso de obras como *La isla del tesoro* (R.L. Stevenson, 1883), *El mago de Oz* (L.F. Baum, 1900) o *Colmillo Blanco* (J. London, 1906). No es de extrañar encontrar en algunas antologías juveniles de los años 80 y 90 obras como *La máquina del tiempo* (H.G. Wells, 1895), *Viaje al centro de la tierra* (Julio Verne, 1864) o *Moby Dick* (Herman Melville, 1851), obras que es evidente que no fueron escritas para ser leídas por jóvenes, pero que durante un tiempo fueron los libros de cabecera de los mismos.

El objetivo que persigue este trabajo es, en base a lo expuesto anteriormente, determinar en cierta medida en qué consiste este tipo de literatura, con el fin de hallar si existen ciertos rasgos que la caracterizan y que le son propios o si, por el contrario, la frontera entre este tipo de literatura y la considerada para adultos es más difusa de lo que se cree. Para ello, se comenzará haciendo un breve repaso de la historia de la literatura infantil y juvenil, deteniéndome brevemente en la española y estableciendo el foco de la cuestión en la leída por jóvenes de entre 12 y 16 o 17 años, que son las edades entre las cuales se considera que se sitúa la “literatura juvenil”. A ese esbozo de la historia de la literatura le seguirá una breve reflexión sobre las características que tienen libros como *Viaje al centro de la tierra* que puedan resultar atractivas para la juventud lectora.

Teniendo esto es cuenta, se tratará de aplicar lo observado en esos casos a las obras seleccionadas para el análisis en este trabajo: *La princesa manca* (1999), de Gustavo Martín Garzo; *Historia del rey transparente* (2005), de Rosa Montero y *Tristes armas* (2001), de Marina Mayoral. En principio, tanto la crítica como los lectores relacionan a estos tres autores con la literatura para adultos. He elegido estas obras por considerar que en ellas puede resultar interesante observar si la frontera entre la “literatura juvenil” y la literatura para adultos está claramente definida o si, por el contrario, es más difusa de lo que se cree. Al análisis de estas obras le precederá una breve presentación biobibliográfica de los autores.

Por último, a raíz de las observaciones expuestas en los apartados anteriores, se presentaran las conclusiones extraídas, y se tratará de dar respuesta a una de las principales preguntas que suscitan este trabajo: ¿Existe la “literatura juvenil”?

CAPÍTULO 1

BREVE REPASO A LA HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Para la elaboración de este capítulo he partido de los trabajos de Carmen Bravo-Villasante (1985), Teresa Colomer (2010) y Fernando Cedán Pazos (1986). La confección de una historia de la literatura infantil y juvenil es relativamente reciente, y al elaborar este esbozo he preferido centrarme sobre todo en las obras por las que los niños y los jóvenes han sentido predilección en cada época, dado que he considerado que una perspectiva diacrónica puede resultar de utilidad para el tema de este trabajo.

Siguiendo la ordenación de los trabajos seleccionados, este capítulo se organizará en apartados que incluyan una breve descripción del panorama de la época que les corresponde, partiendo desde el siglo XV hasta llegar al siglo XX, sin que esta pretenda ser exhaustiva, ya que ello supondría alejarnos del objetivo principal de este trabajo.

Siglo XV

En esta época encontraremos buenos ejemplos de obras que aunque en el momento de su composición no estuvieran pensadas para el público infantil, acabaron siendo consumidas por el mismo. Incluso a día de hoy algunas de estas obras continúan editándose como infantiles. Un ejemplo claro de ello es el *Cantar del Mio Cid*, del que se conocen muchas adaptaciones dirigidas y pensadas para el público más joven. Bien mirada, la literatura de la Edad Media es en sí misma una niña que comienza a despertar en el mundo en la forma en que la concebimos actualmente.

Como señala Carmen Bravo-Villasante, los *Romances* representan características que constituirán la base de lo que podría entenderse por literatura infantil: Son sencillos, fáciles de memorizar, con historias caballerescas que bien podrían situarse en un cuento de hadas, etc. Además, cumplían una función pedagógica que está

muy presente en las historias dirigidas a los más pequeños: “El niño se divertía escuchándolos y a la vez aprendería historia patria, y por medio de ellos se enteraría de lo que sucedía en el mundo” (Bravo-Villasante, 1985, p. 12).

En esta época hay un gran número de obras cuyos protagonistas son animales, como *El Libro de los gatos* o *El libro de los enxemplos*, a partir de los cuales Raimundo Lulio compuso su *Libre de les besties* (1235-1315). Que los protagonistas de las obras sean animales será algo muy recurrente en la literatura infantil posterior.

Algo que hay que destacar de la mayoría de las obras de esta época (tales como los *exemplaria*) es su preocupación por educar a quienes las leían y de los valores morales que en ellas pudiera haber. En esta línea de lo pedagógico-moral hay que recordar el libro del *Conde Lucanor* (don Juan Manuel, 1355), considerado el germen de las fábulas infantiles. Para algunos como Juan Valera, sirvió de inspiración a Andersen en cuanto a que su estructura presenta una enseñanza final, rasgo que podemos apreciar en las obras de dicho autor y en las fábulas infantiles más actuales, para las cuales también otras obras como las fábulas de Esopo resultan una fuente evidente. También se considera que influyó a Shakespeare en la confección de su leyenda de Fausto. Cabe señalar así mismo los *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza* del Marqués de Santillana (1398-1458).

Sin embargo, el alcance de estas obras estaba restringido a las familias más pudientes o de cierto estatus, es decir, a la nobleza y a la realeza. Lo más cercano a lo que podríamos considerar “literatura para niños” se encuentra limitado al ámbito de la enseñanza. Considero que más bien son libros de apoyo a los maestros que una lectura pensada exclusivamente para el infante.

En cuanto a los libros de caballerías, posiblemente los niños disfrutarían con sus historias por la naturaleza de las aventuras que en ellos aparecen, pero son libros concebidos para un público más variado y, en principio, adulto.

Como bien señala Carmen Bravo-Villasante, nos encontramos ante una etapa primitiva de la literatura en la que “niños y grandes escucharían las mismas cosas y tendrían las mismas lecturas” (1985, p. 12). Este es un detalle que me interesa resaltar

para el objetivo de este trabajo, ya que, como vemos, en un principio no existía una diferenciación tan marcada como en la actualidad entre qué obras eran infantiles y cuales adultas, aunque cabe suponer que sí habría obras que se consideraran más o menos adecuadas para los niños.

Siglos XVI y XVII

Durante estos siglos la mayor parte de la literatura pensada para los niños sigue dirigida hacia el aprendizaje.

En *Días geniales o lúdricos* (1626), Rodrigo Caro señala parte del folklore infantil de estos siglos, como el origen de las cancioncillas de muchos juegos y de las *nanas*. Ya que los juegos infantiles se acompañaban de rimas, lo que podría ser considerado por algunos como “literatura infantil” queda supeditado al registro oral y popular.

A excepción de algunas elaboraciones dirigidas a la educación de los niños, como el “Començad este Christus” de Lope de Vega, considero que la literatura infantil está ausente de las composiciones de este siglo, al menos en el sentido en el que interesa estudiarla en este trabajo. Habría que fijar la atención en el resto de Europa para encontrar literatura de este tipo. En el siglo XVII se pusieron de moda los cuentos de hadas y las narraciones maravillosas, y en consecuencia una proliferación de los mismos, a pesar de la firme oposición de algunos como madame De Genis, autora entre otras obras de *Adela y Teodoro o cartas sobre la educación* (1792).

Encontramos títulos como *Orbis Pictus* (J.A. Comenius, 1659), *Fables* (Jean de La Fontaine, 1668) o *Histoires ou Contes du Temps Passés* (Charles Perrault, 1697). Las traducciones de estas obras europeas resultarán claves para el desarrollo de la literatura infantil en España, ya que será a través de su influencia como en el siglo XVIII asistiremos a un cambio en este panorama.

Siglo XVIII

Investigadores como Teresa Colomer o Carmen Bravo-Villasante coinciden al señalar la aparición de una literatura pensada específicamente para niños y jóvenes en este siglo. Hasta el momento, como hemos visto, las obras podían ser leídas por los más jóvenes, pero no se componían pensando concretamente en ese público.

Este cambio en el panorama literario responde a un motivo sociológico: Con la llegada del Siglo de las Luces se presta más importancia a la figura del niño. Sin embargo, no es algo que se produzca de la noche a la mañana. Ya en siglos anteriores, autores como Erasmo (*De Pueris*, 1530), Luis Vives (1492-1540), Héroard (tutor de Louis XIII que escribió un diario sobre su infancia y juventud entre 1601 y 1621), así como Locke (1632-1704) y todo el empirismo inglés en general se habían preocupado por el niño, pero enfocando esta preocupación en cómo educarlo y en su capacidad para aprender. Frente a esta visión, destaca la obra de Rousseau *Émile ou de l'éducation* (1762), que supuso una serie de cambios fundamentales en el cómo se les debe educar. A raíz de las ideas que plantea muchos otros autores empezaron a mostrar un mayor interés por la figura del niño.

Tal fue así que en el siglo XVIII apareció la prensa infantil, es decir, publicaciones periódicas destinadas al público más joven. El primer periódico infantil fue *The Lilliputian Magazine*, fundado en 1751 por John Newbery, autor de *A Little Pretty Pocket-Book* (1744). El primer periódico infantil en castellano apareció en 1798 bajo el título de *La Gaceta de los niños*. Años antes se habían publicado las *Fábulas* de Tomás Iriarte (1781) y las *Fábulas literarias en verso castellano* de Félix de Samaniego (1782).

En este siglo se publican novelas que han sido consideradas tradicionalmente como infantiles y juveniles, tales como *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) y *Los viajes de Guilliver* (Jonathan Swift, 1726)¹.

¹ Las *Mil y una noches* fue traducida en 1704 por A. Galland, sin embargo, no considero que sea una obra infantil por su contenido, aunque a lo largo de la historia de la literatura haya sido considerada como tal por algunos autores.

Siglo XIX

La novedad relativa a la figura del niño que se produce en este siglo tiene lugar a finales del mismo, pues a raíz de la obra de Charles Darwin *El origen de las especies* (1859) comienza a estudiarse desde una perspectiva científica.

En el siglo XIX asistiremos a la proliferación de la publicación de títulos considerados como infantiles y juveniles. Con el fin de presentar un panorama general de la literatura infantil y juvenil en este siglo y siguiendo las propuestas de Teresa Colomer presentaré a continuación una tabla con algunas de las obras publicadas más relevantes en este siglo. En la columna de la izquierda se ve el panorama universal, mientras que en la derecha se encuentran las publicaciones españolas (Colomer, 2010, pp. 241- 242):

1816 <i>Nussnacker und Mausekönig</i> . E.T. A. Hoffman.	
1819 <i>Kinder-und Hausmärchen</i> . Jacob y Wilhem Grimm.	
1826 <i>The last of the Mohicans</i> . James F. Cooper.	
1835 Empieza la publicación de cuentos de Hans Ch. Andersen.	
1843 <i>David Copperfield</i> . Charles Dickens.	
1845 <i>Der Struwwelpeter</i> . Heinrich Hoffman.	
1846 <i>Book of Nonsense</i> . Edward Lear.	
1852 Empieza la publicación de las obras de Jules Verne.	
1855 Empieza la publicación de los cuentos rusos recopilados por Alexander Afanásiev.	
	1862 <i>Cuentos de Hadas</i> . Traducción de los cuentos de Perrault al castellano por Josep Coll i Vehí.

<p>1865 <i>Alice's Adventures in Wonderland</i>. Lewis Carroll.</p>	<p>1866 <i>Lo llibre de la infantesa. Rondallari català</i>. Terenci Thos i Codina.</p>
<p>1868 <i>Little Woman</i>. Louise M. Alcott.</p>	
<p>1876 <i>The Adventures of Tom Sawyer</i>. Mark Twain.</p>	<p>1876 Primeras versiones españolas del italiano <i>Giannetto</i> (1837) de L.A. Parravicini. El <i>Juanito</i> supone el ejemplo más divulgado de los libros escolares didácticos en España.</p>
<p>1878 <i>Under the Window</i>. Kate Greenaway.</p>	<p>1877 <i>Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles</i>. Fernán Caballero (primera antología folclórica infantil).</p>
<p>1878 <i>The Diverting History of John Gilpin</i>. Ilustrada por Randolph Caldecott.</p>	
<p>1881 <i>Heidi</i>. Johanna Spyri.</p>	
<p>1883 <i>Le aventure di Pinocchio</i>. Collodi.</p>	
<p>1883 <i>Treasure Island</i>. Robert L. Stevenson.</p>	
<p>1884 <i>Adventures of Huckleberry Finn</i>. Mark Twain.</p>	<p>1884 Empiezan a aparecer los “Cuentos” de la editorial Calleja.</p>
<p>1894 <i>The Jungle Book</i>. Rudyard Kipling.</p>	<p>1896 <i>Rondaies mallorquines d'en Jordi des Recó</i>. Antoni María Alcover.</p>

Como puede observarse, la cantidad de títulos resulta ingente con respecto a los siglos anteriores. La traducción de los cuentos de Perrault de Josep Coll i Vehí resulta decisiva para la introducción de este género literario en España. Así mismo cabe señalar que en este mismo siglo encontramos títulos no solo en castellano, sino también en

catalán, euskera o gallego. La aparición de antologías como la de Fernán Caballero o de colecciones como la de la editorial Calleja apunta a que la cantidad de cuentos publicados debía ser considerable. La labor que Saturnino Calleja inició en 1876 resultó clave para la difusión de cuentos y libros escolares para niños. La repercusión y la influencia que estas obras han tenido ha sido enorme, hasta el punto de que muchas de ellas son conocidas en la actualidad y no solo han tenido varias versiones, sino que también han sido adaptadas a la gran pantalla. La última de ellas ha sido *El libro de la selva*, escrita por Justin Marks y dirigida por Jon Favreau bajo la producción de Walt Disney Pictures en 2016.

En el siglo XIX la literatura infantil y juvenil ya no es solo un mecanismo de enseñanza, pues en esta época aumenta también la preocupación por su desarrollo narrativo. Si hay una autora en España de obras infantiles que quepa destacar a este respecto, es Fernán Caballero (1796-1877), pseudónimo tras el que se esconde Cecilia Böhl de Faber. A través de la correspondencia que mantenía con algunas de sus amistades sabemos que quería escribir para los niños, deseo que aunó con su gusto por la mitología. Así, en el número 58 de la revista *La Educación Pintoresca* (1837) publicó un artículo titulado “Historia de los hombres célebres de Grecia para enseñanza de los niños: Epicuro”. A este artículo le siguieron muchos otros que han sido recogidos en el libro *La mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de Grecia* (1888), cuya última edición conocida corre a cargo de la editorial Maxtor en 2008. También escribió leyendas antiguas, como *El anillo de Polícrates*, adaptación del original francés, y tradujo las obras del escritor alemán Görres.

Pese al grueso de obras infantiles publicadas en este siglo, escribir literatura infantil se consideraba algo vergonzante, hasta el punto de que algunos escritores renegaban de que sus obras fueran para niños. Esto es algo que señala Carmen Bravo-Villasante al hablar de Antonio Trueba (1819-1889), quien también publicaba poesías y pequeñas piezas teatrales en *La Educación Pintoresca* y tiene libros de cuentos como *Cuentos campesinos* (1860), *Cuentos color de rosa* (1859) o *Cuentos populares* (1853), aunque suele ser más conocido por ser el autor del *Libro de los Cantares* (1852). Sin embargo, él mismo declara en el prólogo a sus *Cuentos populares* que al componer sus obras no está pensando en los niños:

Creo impropio de un barbado el gastar tiempo contando cuentos como los de *El amigo de los niños*, porque ésa es literatura cuyo monopolio debe dejarse a las madres de familia. (Cit. Por Bravo-Villasante, 1985, p. 62).

Otra autora que se dedicó a la literatura infantil fue doña Joaquina García Balmaseda, directora de *El Correo de la Moda* (1850-1890), aunque su pluma no tuviera la calidad de la de los autores anteriormente mencionados. Colaboraba en diversos periódicos infantiles, como *La Aurora de la Vida*, donde publicó *Memorias de una niña* entre 1851 y 1853, utilizando en dichos periódicos los pseudónimos de “Baronesa de Olivares” y “Adela Samb”. En 1881 el Ministerio de Instrucción Pública premió su libro *La madre de familia* (1860).

Este interés por el niño también “cruza el charco” y así, por ejemplo, José Martí escribe un periódico infantil titulado *La Edad de Oro* (Nueva York, 1889).

En definitiva, ya en el siglo XIX podemos encontrar autores de literatura adulta que se dirigen a veces al público infantil.

Siglo XX

Señala Teresa Colomer con certeza que “para hablar de un bagaje de literatura dirigida a los niños y niñas en España, hay que remitirse prácticamente a principios del siglo XX” (2010, p. 126).

Este siglo se inicia con la publicación de *The Wonderful Wizard of Oz* (L. Frank Baum, 1900) y *The Tale of Peter Rabbit* (Beatriz Potter, 1901). En 1903 se publicaron *Call of Wild* (Jack London) y *Rebecca of Sunnybrook Farm* (Kate Douglas Wiggin). En 1904 se funda la revista catalana *Patufet*, cuya publicación se vio interrumpida en 1938 con la Guerra civil. Dos años después, se publicará el famoso libro *Peter Pan in Kensington Gardens* (J.M. Barrie). A la par que se publicaba *The Secret Garden*

(Frances H. Burnett), en 1910 Josep Maria Folch i Torres presentaba *Les extraordinàries aventures d'En Masagran*.

Entre 1912 y 1917, Salvador Bartolozzi comenzó la publicación de los cuentos de *Pinocho*, que constituyó una “imaginativa continuación de su original italiano” (Colomer, 2010, p. 126). En 1917 se fundó la revista infantil *TBO*, y un año después, se crean las primeras secciones infantiles de bibliotecas públicas de España.

A finales de la década de los años 20 y durante los años 30, se publicaron obras como *Winnie the Pooh* (Alan A. Milne, 1926), *Tintín* (Hergé, 1929), *Mary Poppins* (Pamela Travers, 1934) y *The Hobbit* (J.R. R. Tolkien, 1937). En España algunos de los autores más destacados de la época de los años treinta son Juan Antonio Bastinos, Folch i Torres, Encarnación Aragonese y María Luz Morales. El 20 de diciembre de 1935 tuvo lugar la I Exposición del Libro Infantil presidida por Niceto Alcalá Zamora en el Círculo de Bellas Artes, organizada por la Cámara Oficial del Libro.

En el periodo de entreguerras hubo dos autores que destacaron por las innovaciones que introdujeron en la literatura infantil y juvenil española: Elena Fortún y Antoniorrobles. La consagración de Elena Fortún surgió a raíz de la publicación en 1929 de su *Celia, lo que dice* en el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*, publicación a la que siguió una serie de libros que tuvo un gran éxito hasta después de la Guerra Civil. Antoniorrobles, por su parte, es conocido por sus numerosos cuentos, recogidos en libros como *8 cuentos de niñas y muñecas* (1930) o *Hermanos monigotes* (1934) o *Cuentos de las cosas que hablan* (1981).

Durante la Guerra Civil la libertad de expresión que imperaba antes quedó truncada por una serie de prohibiciones y reglas. El Decreto del 23 de diciembre de 1936 afectó a la publicación de todo tipo de literatura, incluyendo la infantil y juvenil, ya que declaraba ilícitos la producción, el comercio y la circulación de “literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente.”

Ya en el periodo franquista, se dictaron una serie de reglas que afectaban directamente a la publicación de obras de literatura infantil y juvenil y que determinaban que solo estaban permitidas aquellas en las que se reconociera el valor

educativo. Un Oficio de la Vicesecretaría de Educación Popular dictaminaba lo siguiente el 23 de noviembre de 1943:

Libros de iniciación a la lectura y escritura —Habrán de desenvolver en sus ejemplos, temas religiosos, patrióticos y del Movimiento, sin exclusión de ninguno de ellos. La parte gráfica responderá a lo expuesto, no debiendo faltar la bandera de España, las del Movimiento y los retratos del Caudillo y de José Antonio. El autor tendrá en cuenta la edad de los niños para graduar esta medida. (Cit. por Cedán Pazos, 1986, p. 53).

Si bien una gran parte de los autores se retiró al exilio tras la Guerra Civil, aquellos que se quedaron tuvieron que hacer frente a la limitación que suponían la prohibición de publicar en cualquier lengua que no fuera el castellano y la ley de censura previa. En las obras de este periodo predominaban los temas religiosos e históricos, con la intención de transmitir en ellas una imagen de España acorde a las ideas del Régimen. Mientras tanto, en el resto de Europa se publicaban obras como *Le Petit Prince* (Antoine de Saint-Exupéry, 1943) o *Pippi Langstrumpf* (Astrid Lindgren, 1945).

La década de los 50 se inició con la publicación de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (C.S. Lewis, 1950) y en España de *El Coyote* (José Mallorquí, 1950) y *Canciones para niños* (Gloria Fuertes, 1950). 1952 también fue un año clave de publicaciones: en este año vieron la luz *Charlotte's Web* (Elwyn B. White), *El Diario* de Anna Frank y *Marcelino, pan y vino* (José María Sánchez Silva).

Desde el exilio hubo autores españoles que continuaron publicando, como Elena Fortún, que continuó en Argentina con la publicación de su *Celia* o Borita Casas desde México su *Antoñita la Fantástica* (entre 1948 y 1958).

En 1953 se funda el IBBY y se instauran los premios “Andersen”. Cinco años después, comienzan a otorgarse los premios “Lazarillo”. En 1957 se convoca el “Premio Nacional Frente de Juventudes para libros infantiles”, antecedente inmediato de los premios “Doncel”.

El levantamiento de la prohibición de publicar lengua no castellana trajo consigo en la década de los sesenta un resurgimiento de la literatura en catalán, gallego y vasco. En 1963 se restauraron los premios Folch i Torres y se fundó la editorial Galera, la cual tuvo un importante papel en la difusión de la literatura infantil tanto en castellano como en catalán. Algunos de los autores más prolíficos de este tipo de literatura en la década de los sesenta fueron Miguel Buñuel, Monserrat del Amo, Joaquín Aguirre Bellver, Concha Fernández-Luna, Ángela C. Ionescu, Marta Osorio, Jaime Ferrán, Rafael Morales, María Isabel Molina y Carlos María Ydígoras. En 1967 comenzó la publicación de los primeros títulos de la editorial Galaxia, dedicada a literatura infantil en gallego.

Quienes mayor reconocimiento obtuvieron en esta época fueron Concha Castroviejo (*El jardín de las siete puertas*, 1961), Ana María Matute (*El polizón del Ulises*, 1965) y Carmen Kurtz (serie de *Óscar*).

La década de los 70 supuso la consagración de muchos autores, tales como María Puncel, Carmen Vázquez Vigo, Consuelo Armijo, Fernando Alonso, José Antonio del Cañizo, Juan Antonio de Laiglesia o María Isabel Molina. Gloria Fuertes introdujo el humor en la literatura infantil española con su obra *Cangura para todo* (1970), que recibió el premio “Arco de Plata” de TVE en 1976.

Sin embargo, Carmen Bravo-Villasante señalaba lo siguiente en la revista *El Libro Español* en enero de 1977:

A partir de 1970 el editor se ha centrado en el libro con menoscabo del autor. No se corre el riesgo de editar a un novel y se busca lo fácil: libros clásicos que no pagan derechos. Lo mismo ocurre con las traducciones. Estamos, pues, en un momento de espera. (Cit. por Cedán Pazos, 1986, p.23).

En la década de los ochenta encontramos los nombres de Joan Manuel Gisbert, Pilar Mateos, Miguel Martín Fernández de Velasco, Concha López Narváez, Francisco Climent, Alfonso Martínez Mena, Carlos Murciano, Lolo Rico Oliver o Josep Vallverdú. En 1984 Juan Farias recibió el premio Andersen por *Años difíciles*.

El desarrollo de las ediciones infantiles y juveniles se debió en gran medida a la actividad de los premios y concursos, tanto en España (Premios “Lazarillo” y “Doncel”) como en el extranjero (Premios “Andersen”).

En cuanto a la época de 1990 en adelante, será tratada en el capítulo 3 de este trabajo.

CAPÍTULO 2

EL CONCEPTO DE “LITERATURA JUVENIL”

2.1 CARACTERÍSTICAS

Durante los últimos años el género de la literatura infantil y juvenil ha pasado de ser un desconocido a que tanto su corpus como su estudio hayan crecido considerablemente. No obstante, pese a este incremento de obras y autores —o quizá precisamente a causa de él—, a día de hoy definir de forma precisa en qué consiste la literatura juvenil resulta una tarea casi imposible, sobre todo porque el concepto que se tiene de ella varía de una época a otra.

Como bien señala Cedán Pazos en el prólogo de *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España*, existe una clara asociación “entre la cultura, la sociedad española y la literatura infantil” (1986, p. 11). En efecto, los cambios producidos en la concepción de este tipo de literatura han evolucionado a tenor de los cambios socio-políticos y de las corrientes intelectuales que imperaran en cada momento.

Cuando uno piensa en “literatura infantil” lo primero que suele venir a la mente es el cuento. En esta forma narrativa breve se hace latente la existencia de una tradición folclórica propia de dicho género. Esta se recoge en los llamados “cuentos populares”, los cuales fueron clasificados por Stith Thompson (1955-1959):

1. El cuento de hadas o cuento maravilloso. Se refiere a un relato con elementos fantásticos, situado en un mundo irreal (o, por lo menos, sin localización determinada), de origen anónimo y transmisión oral, en el que acostumbran a aparecer personajes con poderes especiales, tales como hadas, ogros, brujas, duendes, etc. Se situarían aquí, por ejemplo, los cuentos recopilados por los hermanos Grimm o por el estudioso ruso Atanasiev.
2. La *novella*, palabra italiana que designa un relato que transcurre en un mundo real y definido y que asimila a las formas literarias empleadas en el *Pachatandra* hindú.
3. Los cuentos heroicos, relatos extraordinarios de gestas llevadas a cabo por un héroe determinado, ya sea histórico o imaginario, y organizados en forma de ciclos; por ejemplo, el ciclo artúrico en la materia de Bretaña.

4. Las leyendas. Son relatos extraordinarios que se cuentan como sucedidos en un lugar concreto y se desvinculan, pues, con un lugar, edificio o accidente geográfico. Pueden ser de tipo realista (un suceso bélico), maravilloso (como la construcción de un puente por parte del diablo) o religioso.
5. El cuento etiológico. Intenta explicar el origen o características de algo: la aparición de la población humana, la forma de un animal, la sal del mar, etcétera.
6. El mito. Es un concepto usado en sentidos muy amplios y variados. Aquí se refiere a un relato que sucede en un mundo anterior al actual y, aunque pueda parecerse al cuento heroico o al etiológico, añade siempre un significado religioso; por ejemplo, los mitos griegos, como el de Prometeo, etcétera.
7. Los cuentos de animales. Son relatos que narran la astucia o estupidez de un animal, a menudo en relación con su necesidad de saciar el hambre, con ánimo de divertir; por ejemplo, las aventuras de zorros, tan comunes en la narrativa medieval y que dieron lugar al *Roman de Renard*.
8. La fábula. Con alguna excepción (como la de la lechera), es un cuento de animales que tiene un propósito de educación moral, a menudo explícito; por ejemplo, las fábulas griegas de Esopo en el siglo VI a. C.
9. El chiste o facecia. Es un relato muy corto, de tipo cómico, obscuro o absurdo. (Cit. por Colomer, 2010, p. 103).

Esta es una de las muchas clasificaciones que se han propuesto sobre los cuentos. Otra podría ser la de Antonio Rodríguez Almodóvar (2010). Los define como relatos de ficción sin referente externo y que pertenecen al patrimonio colectivo. El sentido de estos cuentos viene determinado por la acción, a la cual estarían ligados los personajes, que no suelen tener profundidad psicológica.

Estas serían las raíces de muchas de las narraciones infantiles y juveniles actuales. En este campo de lo narrativo encontramos una serie de tendencias. Algunas novelas tratan de mostrar un lenguaje lo más cercano a los jóvenes posible, pero no en todas se encuentra esto. Los temas que tratan varían de acuerdo con la edad de los destinatarios. En las lecturas de iniciación y también en las adolescentes algunos de los temas son la crisis de la madurez y la toma de conciencia del mundo exterior. Este produce un efecto en ellos a la hora de definir su personalidad, algo que sobre todo se

refleja en las narraciones psicológicas. Con el fin de perseguir la verosimilitud de esta temática, suelen estar escritas en primera persona. Este rasgo facilita el establecimiento de empatía con el personaje principal, que suele tener más o menos la misma edad que el lector.

El género que mayor éxito ha tenido en la literatura infantil y juvenil es el fantástico. Este género se dividiría en tres subgéneros. El primero de ellos en un principio se vio alentado por el llamado “realismo mágico” de los años setenta, de tal manera que las fórmulas del folclore popular se resuelven en variantes más complejas; por otro lado tiene lugar la creación de la “fantasía moderna” (basada en la literatura surrealista y de vanguardia del periodo de entreguerras) y, por último, la aparición del género denominado “fantasía épica juvenil”. Esta surgió a raíz de las obras de J. R. R. Tolkien y C. S. Lewis, a los que siguieron autores como Ursula Le Guin y donde actualmente podemos encontrar nombres como J. K. Rowling (Saga *Harry Potter*), Phillip Pullman (Trilogía *La materia oscura*), Cornelia Funken (Trilogía *Mundo de tinta*), Christopher Paolini (Saga de *Eragon*) o, en España, Maite Carranza y Laura Gallego. El auge de este tipo de literatura ha crecido en paralelo con el desarrollo de los juegos de rol, el cine, los cómics o los videojuegos.

2.2 DELIMITACIONES

Al margen de los intentos por parte de la crítica de señalar las características formales y temáticas de este tipo de literatura, lo cierto es que sigue resultando complicado establecer unos límites precisos entre conceptos tales como “literatura infantil”, “literatura juvenil” y “literatura adulta”. La forma más recurrente de definir la frontera entre ellas es apelando a la edad de los lectores, pero no existe al respecto una consideración unánime. Por ejemplo, para Bravo-Villasante:

La literatura infantil es la que se escribe para los niños —desde los cuatro a esa línea incierta de los catorce o quince años— y que los niños leen con agrado. Supone determinadas características: Indispensables la claridad de conceptos, la sencillez, el

interés, la ausencia de ciertos temas y la presencia de otros que no toleraría el adulto (Bravo-Villasante, 1985, p. 7).

Personalmente, entiendo por literatura infantil la que alcanza a lectores de entre cuatro y once años. A partir de los doce años ya creo que habría que hablar de literatura juvenil. La diferencia radicaría fundamentalmente en su forma. A partir de los doce años, los temas y el estilo narrativo serían más complejos, de la misma forma que los personajes adquirirían un mayor fondo psicológico. En definitiva, la literatura infantil estaría más cerca del cuento y la literatura juvenil se adscribiría a las tendencias narrativas señaladas en el apartado anterior.

Carmen Bravo-Villasante señala como edad límite los quince años. Personalmente, lo avanzaría hasta los diecisiete o dieciocho años en la actualidad. Creo que este tipo de delimitaciones cambia en función del contexto social y las tendencias del mercado. En nuestros días, estas señalan la aparición de un nuevo sector de lectores que se decantan por una literatura más oscura, de fantasía, ciencia-ficción o negra. Este sector se situaría entre los dieciocho y los treinta años.

Este hecho ha provocado que se empiece a considerar un nuevo tipo de literatura denominado *Young adult*. Su temática sería más profunda que la de la literatura juvenil y trataría aspectos de la vida de una inmediata actualidad y de una forma más “cruda”. Estos temas son por ejemplo la homosexualidad, el cáncer, problemas sociales como la marginación...; en definitiva, temas más “duros”. El género más en auge en este tipo de literatura serían las distopías como la trilogía de *Los Juegos del hambre* (Suzanne Collins, 2008-2010) o la saga *Divergente* (Veronica Roth, 2011-2013). Otra obra representativa sería *Las ventajas de ser un marginado* (Stephen Chbosky, 1999). En España un representante de este tipo de literatura en un género que podría denominarse “fantasía oscura” sería José Antonio Cotrina (*El ciclo de la luna roja*, 2011).

Aunque este tipo de obras continúan compartiendo muchos rasgos con la literatura infantil y juvenil, puede verse en ellas algunos rasgos de lo que se considera literatura para adultos: los personajes tienen una profundidad psicológica mucho mayor, se tratan temas muy duros, de inmediata actualidad, aparecen detalles escabrosos, suelen tener bastante violencia y el estilo es retóricamente más elaborado (el léxico es más complejo, hay un mayor número de metáforas y juegos de palabras...).

Es por eso que este tipo de género o subgénero de la literatura juvenil parece encajar mejor con el motivo de este trabajo, ya que es en este punto en el que la frontera entre géneros comienza a diluirse.

CAPÍTULO 3

CORPUS DE LITERATURA JUVENIL EN EL PANORAMA LITERARIO CONTEMPORÁNEO

En este capítulo haré un breve listado de las obras y de los autores más representativos de la literatura infantil y juvenil de este momento, aunque a algunos de ellos ya les he mencionado anteriormente.

En el panorama de la literatura fantástica, una de las escritoras más conocidas es Laura Gallego, que se dio a conocer en el mundo literario tras ganar en 2001 el premio literario Barco de Vapor con su novela *Finis Mundi*. La fama le llegaría gracias a su exitosa saga *Las crónicas de la torre*, publicada entre 2002 y 2004. *Memorias de Idhún* (2004- 2006) es una trilogía que también tuvo una gran repercusión y a día de hoy continúa teniéndola.

Otra obra de literatura juvenil fantástica es la *Trilogía de la niebla*, cuya recopilación en un único tomo fue hecha en 2007 por la editorial Planeta, pero que hasta entonces se habían publicado de manera individual en Edebé: *El príncipe de la niebla* (1993), *El palacio de medianoche* (1994) y *Las luces de septiembre* (1995). Es también autor de la novela *Marina* (2008).

Otra autora española de literatura juvenil actual es Maite Carranza, que obtuvo en 2015 el Premio FADA por *Palabras envenenadas*. Así mismo, es la autora de la exitosa trilogía *La guerra de las brujas* (2005).

Esther Sanz también se ha hecho un hueco en este mundo a través de novelas como *El bosque de los corazones dormidos* (2011).

Un autor que está teniendo un éxito indiscutible en la actualidad es Blue Jeans, cuyo nombre real es Francisco de Paula Fernández. Su primera novela publicada es *Palabras para Paula* (2009), que comenzó a escribir a través de la red social Fotolog. La aparición de escritores que surgen de las redes sociales es cada vez mayor en el panorama de la literatura juvenil.

Cabe mencionar a David Lozano Garbala, autor de la trilogía *La puerta oscura* (2008) y *Cielo rojo* (2011). En 2006 recibió el XXVII Premio Gran Angular de literatura juvenil por su novela *Donde surgen las sombras*.

En la línea de lo que he definido anteriormente como literatura fantástica oscura, estaría José Antonio Cotrina, con un amplio corpus de obras, tales como *Las fuentes perdidas* (2003), *La cosecha de Samhein* (2009), *Los hijos de las tinieblas* (2011), *El ciclo de la luna roja* (2011) o *El fin de los sueños* (2015).

Por último, hay autores que aunque se han consagrado en la “literatura para adultos” también han escrito obras de literatura infantil y juvenil. Autores como Gustavo Martín Garzo, Rosa Montero y Marina Mayoral, de los que hablaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4

GUSTAVO MARTÍN GARZO

4.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO

Gustavo Martín Garzo nació en Valladolid en febrero de 1948. Tras licenciarse en Psicología en la Facultad de Filosofía y Letras, ejerció como psicólogo clínico en el hospital de Valladolid. Es fundador de *Un ángel más* y *El signo del gorrión*, ambas revistas literarias. En 1974 se casó con la escritora Esperanza Ortega y en 1986 publicó su primera novela *Luz no usada*.

Su obra narrativa ha sido muy reconocida y ha obtenido varios premios, el primero de ellos el premio de relatos Emilio Hurtado, en 1991, por *El amigo de las mujeres*. En 1993 ganó el premio Nacional de Narrativa por su obra *El lenguaje de las fuentes* y ese mismo año fue galardonado con el premio Miguel Delibes por *Marea oculta*. *Las historias de Marta y Fernando* le otorgó en 1999 el premio Nadal. *Mi querida Eva* (2006) recibió en 2008 el premio Mandarache de Jóvenes Lectores de Cartagena, hecho destacable ya que normalmente esta obra se suele situar en su narrativa para adultos. También ha recibido el premio de Novela Ciudad de Torrevieja por *Tan cerca del aire* en 2010.

En cuanto a su obra infantil y juvenil, en 2000 su obra *Una miga de pan* fue finalista del premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, el cual obtuvo tres años más tarde con *Tres cuentos de hadas*.

Es autor así mismo de algunos ensayos como *El pozo del alma* (1995) o *El libro de los encargos* (2003).

4.2 ANÁLISIS DE LA PRINCESA MANCA

Esta obra se publicó por primera vez en la editorial Ave del Paraíso en 1995.

Cuenta la historia de Esteban, un muchacho huérfano que vive solo en el bosque. Un día volviendo a su casa del pueblo se encuentra con un misterioso hombre al que da toda la comida que tiene. Cuando ya no puede darle más, el hombre se cita con él en el mismo lugar al mes siguiente y desaparece misteriosamente, dejando a su cuidado un cesto de mimbre. Ya en su casa, Esteban descubre un cofre de madera labrado en el interior del cesto del que salen extraños sonidos. Cuando el joven se decide finalmente a abrirlo encuentra en su interior una mano separada de su cuerpo que tiene vida propia.

Ambos se hacen buenos amigos en seguida hasta un día en el que la manita le es robada. Esteban inicia entonces un viaje para recuperarla en el que está a punto de perder la vida y en cuyo término descubre el misterio que la rodea.

Ya desde la primera frase este libro nos remite a los cuentos del folclore popular:

Hace muchos años, en el corazón de un remoto bosque, vivió un muchacho bondadoso. (Garzo, 1999, p. 13).

Esta frase bien podría iniciar cualquier cuento infantil. Nos sitúa en un punto geográfico impreciso, ya que en ningún momento se nos revela cuál es la situación del bosque en el que vive ni cuál es el pueblo que visita.

Esta es una obra que sirve muy bien de ejemplo para mostrar la delgada línea que separa lo que se considera "literatura para adultos" y "literatura juvenil". En todas las clasificaciones que se hacen de la obra de Gustavo Martín Garzo, *La princesa manca* se sitúa en su narrativa para adultos, sin embargo, como ya he señalado arriba, presenta bastantes características que remiten al cuento popular, en concreto, puede decirse que sigue algunas de las funciones de Propp y también la técnica del relato dentro del relato, lo cual me remite desde a las novelas pastoriles hasta *Las mil y una noches*.

La obra en sí es un conjunto de pequeños relatos que se insertan dentro de la narración. El capítulo que inicia este conjunto de historias nos presenta un ambiente que se adscribe al de una novela pastoril:

Le agradaba encontrarse con los pastores, porque en aquellos campamentos improvisados raras veces había discusiones, y todo el mundo se sentía a gusto y era amable con los demás. También porque sabían infinidad de historias que hacían sus delicias, y porque, al contarlas, las llamas de la hoguera se reflejaban en sus ojos haciéndolos brillar, como si aún conservaran en sus corazones la emoción que habían sentido al escucharlas por primera vez. (Garzo, 1999, pp. 37-38).

En este fragmento puede verse el ambiente apacible y utópico característico de las reuniones de la novela pastoril. Los personajes se reúnen en torno a una hoguera y cuentan historias fantásticas, empezando por la de Solimán, que me recuerda

especialmente a *Las mil y una noches*, no solo por la ambientación, sino también porque en ella se introduce un nuevo relato, el del jardín consumado y el néctar del olvido.

Es en la trama principal de la novela en la que pueden apreciarse las funciones señaladas por Propp. En primer lugar, está el “Alejamiento”, pues el abuelo de Esteban ha fallecido recientemente al inicio de la historia. Pero lo que más claramente veo es la “Entrega del objeto mágico”, que en este caso sería la mano. La descripción que hace del donante hace pensar en él como una persona de aspecto extraño o que de alguna forma no acaba de encajar en el paisaje:

Tenía una barba ondulada y azul como la de un rey de Asiria y su equipaje estaba compuesto por una maleta de tela impermeable y un cesto de mimbre. (Garzo, 1999, p. 16).

Todo el encuentro con el anciano resulta extraño y maravilloso:

No salía de su asombro. Le daba una cosa tras otra y el anciano las iba devorando sin hacer un solo aspaviento, como si no tuviera necesidad de masticar. (Garzo, 1999, p. 17).

Este mismo personaje será el causante de los hechos que desencadenan la historia principal. Tras desaparecer dejando tras de sí el cesto, se produce tácitamente otra de las funciones de Propp, que es la “Prohibición”:

No sabía qué hacer. No tenía la llave del cofrecillo, y para abrirlo debería forzar su cerradura y, con toda probabilidad, estropear la delicada madera. Además, una acción como aquella le parecía reprobable, puesto que el cofre no era suyo y, antes o después, tendría que devolvérselo a su verdadero dueño. ¿Qué le diría cuando llegara ese momento? ¿Cómo justificaría su curiosidad? (Garzo, 1999, p. 21).

Como se puede apreciar en este fragmento, más que una prohibición expresa se trata de algo que el protagonista sabe que no debe hacer. Sin embargo, finalmente se produce inevitablemente la “Transgresión de la prohibición”, que constituye otra de las

funciones señaladas por Propp, ya que a Esteban no le queda más remedio que abrir el cofre.

En los sucesos siguientes también he encontrado las funciones de Propp, aunque con pequeñas variaciones. Normalmente, se suele señalar al antagonista como el responsable de la función del “Engaño”, pero en este caso es el propio donante quien urde el robo de la manita para forzar al protagonista a iniciar un viaje en su busca. Se encuentran unidas así las funciones de la Partida y la Prueba, ya que el propio viaje que Esteban debe realizar está plagado de pruebas para él que le preparan para cumplir con su destino. Al final del viaje se produce la revelación de los hechos y el destino del héroe, que es Esteban.

El héroe descubre una misteriosa ciudad en la que a todas las mujeres les falta la mano izquierda y en la que encuentra al anciano al que dio de comer, que le revela que en realidad es el médico que atendió el parto de la reina, que dio a luz a una niña hermosa y sana, pero manca. Aquello trastorna al rey y sus Consejeros toman la decisión de dictaminar que todas las mujeres del reino deben mutilarse para ser iguales que su princesa. El médico reunió las manos amputadas y mediante una fórmula inventada por él mismo les otorgó vida. El día del cumpleaños de la princesa se presentó un anciano ciego con su hijo, que tenía el pecho atravesado por una flecha. Este anciano cuenta que el rey siendo joven confundió a su hijo con un ciervo y le hirió y reclama a la princesa para que se case con su hijo y cuide de él en compensación por el crimen. Ante la negativa del rey, el anciano impone una maldición sobre la princesa que la sume en un profundo sueño.

Esteban encuentra a la princesa viviendo con el hijo de aquel anciano ciego en una cabaña en el bosque, alrededor de la cual todo parece sacado de un sueño (hay extrañas criaturas, los objetos parecen responder a la voluntad de la muchacha...). Cuando descubre la verdad, acude al rey y le relata lo sucedido y qué debe hacer para romper la maldición: "Llevar a la princesa dormida a aquella cabaña y conseguir que las dos se encontraran." (Garzo, 1999, p. 154).

El final de esta novela, sin embargo, es ambiguo y profundamente fantástico: Las manos son devueltas a sus propietarias, el muchacho tullido y la princesa regresan al bosque y acaban transformados en una fuente y dos espinos tras tener gemelos y del

anónimo héroe nada se sabe salvo rumores de que encontró a la propietaria de la manita y se casó con ella.

Todas estas características hacen que encasillar *La princesa manca* como novela, como cuento o como relato sea muy difícil. Siguiendo la clasificación de Stith Thompson (1955-1959) expuesta en el segundo capítulo de este trabajo, tiene características de un cuento fantástico, aunque más en la línea de la definición de Tzvetan Tóodorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1982), ya que mientras que Stith sitúa los hechos en un mundo irreal, Tóodorov señala que el cuento fantástico transgrede la lógica de nuestro mundo. En *La princesa manca* hay referencias a lugares reales como Estambul, pero la localización de aquellos en los que tiene lugar la historia es imprecisa.

Además de todos los datos que unen esta novela con el cuento y que podrían hacer que fuera concebida como una historia para niños, encuentro en esta novela también un rasgo de lo que Teresa Colomer (2010) señalaba como uno de los temas predilectos en las narraciones psicológicas de la literatura infantil y juvenil: la crisis de la madurez y la toma de conciencia del mundo exterior. Al inicio de esta aventura, Esteban es un niño, pero al final de la novela los sucesos que ha vivido lo convierten en un adulto. Es un joven que vive solo en el bosque y que descubre poco a poco el mundo que le rodea al tiempo que toma conciencia de su papel en la sociedad.

Sin embargo, esta historia en absoluto se corresponde con la sencillez que, comúnmente, se les atribuye a las novelas juveniles. Está plagada de metáforas complejas de entender. Por ejemplo, algunos como Amalia Vilches Dueñas (1999) han visto en la manita una metáfora que refleja el sentimiento de que todos somos seres incompletos que necesitan de los demás para suplir nuestras faltas. El recurso del doble, reflejado a través de la princesa que se desdobra en dos, también podría ser otra metáfora:

Que mientras su hija estaba acostada en su lecho, otra como ella, que era a la vez ella misma y una diferente, actuaba y vivía en el corazón del bosque en compañía de un hombre cuyo pecho estaba atravesado por una flecha. (Garzo, 1999, p. 152).

A través de este fragmento interpreto que, al igual que la princesa tenía dos personalidades diferentes, una más vivaracha que habitaba el bosque y otra sosegada que dormía en el palacio, todos tenemos dos caras, nos comportamos de diferente manera dependiendo de la persona con quien estemos o de la situación en la que nos encontramos.

La maldición que asola a la princesa me sirve para remitir a otra idea que está muy presente en el texto y que es, como han señalado otros como la ya mencionada Amalia Vilches Dueñas (1999), una crítica contra los padres autoritarios que tratan de imponer su voluntad a sus hijos. El rey no es capaz de aceptar la condición de su hija y este hecho desencadena una serie de consecuencias desastrosas. Además, una vez que recupera a su hija perdida, el rey trata de retener tanto a la princesa como a su marido en el palacio, pero esto les hace desgraciados, ya que añoran la vida que habían construido por su cuenta. En esta ocasión, el padre permite que se marchen y sigan su propio camino y unos meses más tarde llegan a su vida sus nietos, dándole un final feliz.

Hay una clara influencia de Calderón en esta obra, y esto se refleja en la manera en la que constantemente los sueños se mezclan con la realidad. Los elementos fantasiosos que aparecen en el bosque donde vive la princesa transmiten la idea de que esa vida es un sueño, pero que no por ello es menos real que la vida que lleva la princesa del palacio:

No era cierto que los sueños no fueran reales, ni que las cosas que sucedían en ellos sólo existieran en la imaginación de los hombres. (Garzo, 1999, p. 46).

Garzo va mucho más allá, pues incluso hay momentos en los que nos hace dudar de si la propia vida que Esteban lleva con la manita era un sueño o era real:

[...]; vivían en un silencio perfecto, como solía acontecer en los sueños. (Garzo, 1999, p. 27).

Todos estos juegos de palabras, metáforas, referencias a la mitología clásica (la posible transformación del muchacho atravesado por una flecha en una fuente) y a *Las mil y una noches*, los mensajes ocultos y las influencias de Cervantes, Calderón o las

novelas pastoriles son rasgos que contribuyen a hacer de esta novela una lectura que resulta atractiva para los adultos.

Por otro lado, las características que la acercan al cuento popular, la fantasía, la concisión de su trama y otros factores ya expuestos hacen que también resulte una lectura que guste a los jóvenes. Tal es así, que se recomienda como lectura para Secundaria y Bachillerato en muchos centros. Un ejemplo sería el IESO Los Salados (Zamora), que la propone como lectura de verano en su página web², o el trabajo *La princesa manca: estudio para el aula* de Amalia Vilches Dueñas (1999), donde propone una serie de ejercicios sobre la novela para sus alumnos.

Por estas razones, considero que *La princesa manca* se encuentra en esa difusa frontera entre lo que se considera "literatura para adultos" y "literatura juvenil". Es una de tantas novelas que, pese a no haber sido concebidas para ser leídas por un público joven, resultan entretenidas y atrayentes para los adolescentes.

²Véase en http://iesolossalados.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=16&wid_item=94

CAPÍTULO 5

ROSA MONTERO

5.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO

Rosa Montero nació en Madrid en enero de 1951. Estudió Periodismo y Psicología y ha colaborado con muchos grupos de teatro independiente como Canon o Tábano. Desde 1976 trabaja para el diario *El País*, de cuyo suplemento dominical fue redactora jefa entre 1980 y 1981.

Ha publicado varias novelas, la primera de ellas *Crónica del desamor* (1979). En 1977 obtuvo el premio Primavera por *La hija del caníbal* (1997), obra que un año después recibió también el premio del Círculo de Críticos de Chile. *La loca de la casa* (2003) ganó el premio Qué Leer en 2003, premio que volvió a recibir en 2005 por *Historia del Rey Transparente* (2005), que también recibió el premio Mandarache en 2007.

Además de estos premios literarios, en 1981 fue galardonada con el premio Nacional de Periodismo y nombrada *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Puerto Rico en 2010. Fue la primera mujer a la que le fue concedido el premio Manuel del Arco de Entrevistas en 1978.

Es autora también de novelas infantiles como *Las barbaridades de Bárbara* (1996) y de la novela juvenil *El nido de los sueños* (1991).

5.2 ANÁLISIS DE *HISTORIA DEL REY TRANSPARENTE*

Es una obra que tuvo una gran acogida por la crítica y un gran éxito entre el público. La historia se sitúa en la Francia del siglo XII, en medio de las guerras que tuvieron lugar durante la Baja Edad Media, cuando el mundo empieza a dar sus primeros pasos hacia el Renacimiento y el despertar de la sociedad moderna.

En este ambiente crece Leola, una joven campesina que se ve forzada a huir de su hogar y a robar una armadura para transitar los caminos disfrazada de varón por su propia seguridad. Su suerte cambia cuando se encuentra con Nyneve, que dice ser una bruja y que la lleva junto al Maestro Roland, que le enseña a pelear y a manejar la espada. Cuando Guy, el hijo de Roland, escapa y el Maestro sale en su busca, Leola y Nyneve tienen que partir de nuevo y el camino las conduce hasta el palacio de Dhuoda, la Dama Blanca, quien, conociendo la verdadera condición de Leola, se enamora de ella

y la invita a quedarse en su castillo. Leola se siente fascinada por Dhuoda y por su extensa biblioteca, sin embargo, Nynvee le advierte sobre la oscuridad de la duquesa. Leola en un principio no le hace caso, ya que Dhuoda la está enseñando a leer y a escribir, pero durante su viaje a la Corte de Leonor de Aquitania comienza a ver la verdad. Antes de abandonar el castillo de la Dama Blanca, Leola es nombrada caballero "Señor de Zarco".

La protagonista se convierte en un Mercader de Sangre y continúa su viaje junto a Nynvee, terminando por ser traicionada y perseguida por la Inquisición. Se refugian en la abadía de Fausse-Fontevrault, donde Leola decide comenzar a escribir.

La guerra empeora y las hace huir por toda Francia al tiempo que reúnen una curiosa familia de personas rechazadas por la sociedad. El grupo se separa y Nynvee y Leola terminan llegando a Abuny, de donde la protagonista es originaria, y allí se encuentra con su primer amor, Jacques, que le cuenta cuál ha sido el destino de su hermano y de su padre, aunque no la reconoce.

Huyen de nuevo hacia Cremona y se refugian en una fortaleza en la que Nynvee comparte con Leola un elixir que acabará con sus vidas. El final de esta novela es trágico, pues finalmente ambas deciden abandonar juntas el mundo, dejando tras de sí una profunda reflexión sobre la vida y la muerte:

La premura del tiempo que se acaba llena de intensidad estos instantes, hasta el punto de que me siento mareada, como borracha, embriagada por la aguda conciencia de estar viva. Tengo cuarenta años; soy mayor que mi madre cuando murió, mayor que mi abuela, mayor que la mayoría de los hombres y mujeres de este mundo que ya han regresado al polvo del que salieron. ¿Por qué cuesta tanto morir, si no cuesta nacer? (Montero, 2005, p. 511).

Presenta una estructura circular que se refleja en las siguientes frases:

Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre. (Montero, 2005, p. 11 y p. 513).

A simple vista, es una novela de aventuras que mezcla la realidad histórica con la fantasía. Está narrada en primera persona por Leola, la joven campesina de quince

años que protagoniza esta historia. El hecho de que se disfrace de varón es algo que responde a una amplia tradición literaria cuyo rastro puede seguirse desde *Las asambleístas* (Aristófanes, 392 a. C), hasta *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina, 1615), y que también se encuentra en la actualidad en obras como *Lobas de mar* (Zoé Valdés, 2003). Esta tradición se señala dentro del propio libro a través de las palabras de Nyneve:

Hace mucho tiempo, antes incluso de la Tregua de Dios, la Papisa reinó en el trono de San Pedro durante dos años, cinco meses y cuatro días, con el nombre de Papa Juan VIII. Juana nació en Maguncia; amaba saber, pero, como no podía estudiar siendo mujer, se disfrazó de monje. Ya ves que este truco tuyo es una artimaña bien antigua. (Montero, 2005, p. 61).

El hecho de que esté narrada en primera persona y que la protagonista sea adolescente es algo que coincide con las novelas juveniles y que contribuye a que esta novela resulte atractiva para el público juvenil. La historia real se halla contada a través de sus ojos y eso permite dar un nuevo enfoque a lo que puede leerse en los libros de historia. Sin embargo, no se ve de una manera parcial ya que, a través de los abundantes diálogos, personajes de diversa condición establecen debates que nos ofrecen distintas perspectivas de la historia.

Lo mismo sucede con la religión, que constituye uno de los temas principales del libro. Toda la obra está plagada de críticas a la moral hipócrita de la Iglesia de la Inquisición, frente a la cual se nos habla de nuevas sectas emergentes y del nuevo papel que la mujer está empezando a ocupar en la sociedad:

—No es mi deseo llevar la contraria a una anfitriona tan encantadora y tan magnánima... Pero, en fin, en cualquier caso coincidiréis conmigo, Duquesa, en que hoy las mujeres parecen ocupar posiciones de mayor rango.

[...]

—Es verdad eso que contáis de las mujeres, querido Nyne —tercia la Dama Blanca—. He oído hablar de esa nueva secta llamada de los tejedores..., dicen que los condes de Tolosa se han convertido a ella... Al parecer, aseguran que el infierno no existe y que tenemos derecho a ser felices. Y entre ellos, las mujeres tienen tanta preeminencia como los hombres. (Montero, 2005, p. 122).

Junto a la religión, también aparecen críticas a la hipócrita moral burguesa, al sinsentido de las guerras, así como podemos presenciar a través del viaje de Leola como la sociedad está sufriendo una serie de cambios, que se reflejan primero en la ciudad de Beauville (las cartas de libertad a los burgos, el florecimiento del comercio...) y después en la Corte de Leonor de Aquitania (las Cortes de Amor que organiza la reina, por ejemplo):

Al principio me resultó chocante que un religioso sostuviera semejantes ideas, pero ahora he entendido que ese pensamiento es el eje en torno al que gira la corte de Leonor o quizá muchas otras cortes regidas por las damas. Me lo explicó Nyneve:

—Lo que aquí se enaltece es el Fino Amor, la pasión sublime, un movimiento del alma. (Montero, 2005, p. 181).

Al principio de la novela, se nos presenta una trama que podría responder a la del típico cuento de hadas en el que el caballero acude en rescate de la dama, con la diferencia de que en *Historia del Rey Transparente* hay un cambio de papeles: Es Leola, la dama, quien se convierte en caballero para ir a salvar a su amor Jacques que ha sido secuestrado por los cruzados junto a su padre y a su hermano. Este es el motivo que en un principio impulsa el viaje de Leola, pero conforme este avanza y va encontrando a más gente, se convierte en algo muy distinto. Como ya había señalado en *La princesa manca*, el viaje de la protagonista de esta novela es también un proceso de madurez en el que se descubre a sí misma y al mundo, lo que conecta con la narrativa psicológica juvenil.

Los personajes secundarios resultan clave en este aspecto. Jacques sería una representación de su juventud, de la infancia que deja atrás al abandonar Abuny. Este cambio se hace latente cuando se reencuentran muchos años después, cuando otros amores han ocupado el corazón de Leola y Jacques hace mucho que pasó a ser un recuerdo lejano:

Este Jacques ya no es mi Jacques, pero estoy segura de que es un buen hombre. (Montero, 2005, p. 490).

Leola recuerda a un Jacques joven, que en nada se parece al Jacques adulto. Gastón es su segundo amor, pero este le traiciona y así Leola aprende a no ser tan confiada. León es su último y gran amor. La Leola que conoce a León lo acepta tal y como es, cuando la Leola del principio de la novela probablemente lo hubiera rechazado por sus ataques epilépticos. León y Gastón muestran dos caras distintas del amor: Gastón la cara amarga y León, la dulce.

También se trata un tema de una gran actualidad: la homosexualidad, a través de los personajes de Dhuoda y de Ricardo Corazón de León. Dhuoda no se avergüenza de su afición por las mujeres, aunque lo lleva con discreción de cara a la sociedad, mientras que Ricardo se fustiga a sí mismo y pide perdón a Dios por su "viciosa debilidad por las criaturas de mi propio sexo" (Montero, 2005, p. 194).

Quien más influye en la vida de Leola en mi opinión es Nyneve. Desde el principio se presenta como un personaje muy ambiguo, lo que me permite sacar a colación el tratamiento de la fantasía en esta novela. Nyneve se presenta como una bruja y, siguiendo con la comparación con un cuento de hadas, puede considerarse una especie de hada madrina para Leola. Sin embargo, a lo largo de la novela hay varios momentos en los que no sabemos si creer en los poderes místicos de Nyneve o no:

—Entonces es cierto que eres bruja...

—Eso parece. Aunque piensa un poco: también es posible que conozca bien Millau y que me haya enterado con antelación de la vida del tabernero. En la ciudad, los rumores y los piojos corren como el fuego entre las eras.

[...]

—Pero ¿eres bruja o no?

—Ah, a verdad... ¿Quién sabe la verdad? Tal vez haya más de una verdad, tal vez no haya ninguna. Ya te he dicho que la verdad siempre es lo más difícil. (Montero, 2005, p. 57).

Esa misma ambigüedad que tienen los poderes mágicos de Nyneve está presente en la mayoría de los sucesos fantásticos de la novela, hasta el punto de que el lector duda de si ha sucedido algo mágico de verdad o se trata de una casualidad alimentada por la superstición.

El elemento fantástico también se ve alimentado por continuas referencias a las historias del Ciclo Artúrico, por las cuales se siente especialmente atraída Leola y que se repiten de principio a fin en la novela:

[...] En la isla de Avalon no hay muerte, enfermedad ni vejez; los frutos siempre están maduros, los osos son dulces como palomas y no es necesario matar a los animales para comer. (Montero, 2005, p. 20).

Incluso al final de su vida, Leola evoca la isla de Avalon como un paraíso al que retirarse a descansar tras la muerte:

Me marchó a la Isla de las Manzanas, me voy con Nynveve, y con Morgana le Fay, la bella y sabia bruja. (Montero, 2005, p. 514).

Pero, sin lugar a dudas, el recurso más importante para el ambiente fantástico del libro es el de la historia del Rey Transparente, de la cual solo podemos conocer retales a lo largo del libro, ya que cada vez que alguien intenta contarla, muere. Al final del libro se nos presenta la historia completa en un apéndice que finge ser un manuscrito encontrado.

Los elementos fantásticos, el misterio de la historia del Rey Transparente y la vida de Leola hacen que esta novela resulte una buena lectura para jóvenes, pero también presenta muchos temas que suelen encontrarse en las novelas consideradas como "literatura para adultos": política, religión... El lenguaje es fluido y hace amena la lectura, lo que también facilita que *Historia del Rey Transparente* guste tanto a jóvenes como a adultos.

Su lectura ha sido recomendada en institutos, como por ejemplo por Carlota Bloom, profesora de Lengua y Literatura en el IES Las Musas (Madrid)³.

³ Véase en <http://enocasionesleolibros.blogspot.com.es/2011/02/historia-del-rey-transparente-viaje-la.html>

CAPÍTULO 6

MARINA MAYORAL

6.1 ESTUDIO BIOBIBLIOGRÁFICO

Marina Mayoral nació en Mondoñedo (Lugo) en septiembre de 1942. Es novelista y Catedrática jubilada de Literatura Española en la Universidad Complutense. Es conocida sobre todo por sus trabajos de investigación de Emilia Pardo Bazán y Rosalía de Castro. Escribe en castellano y en gallego. Muchas de sus obras han sido premiadas y traducidas a varios idiomas. En 1992 recibió el premio Fernández Latorre de periodismo. Algunas de sus novelas premiadas son *Cándida otra vez*, que recibió el premio Ámbito Literario en 1979; *Al otro lado*, ganó en 1980 el premio de Novelas y Cuentos; *Plantar un árbol* consiguió el premio Gabriel Sijé de Novela Corta en 1981 y *Se llamaba Luis*, con la que obtuvo el premio Losada Dieguez en 1989.

También es autora de ensayos como *Análisis de cinco comedias* (1977) o *El oficio de narrar* (1989) y de la novela juvenil *Tristes armas* (2001).

6.2 ANÁLISIS DE *TRISTES ARMAS*

Tristes armas se publicó por primera vez en gallego en la editorial Edicions Xerais (Vigo) en 1994 y en castellano en la editorial Anaya en 2001. Ha sido traducida al portugués y al polaco.

He elegido esta novela entre las de Marina Mayoral porque me ha parecido interesante para el objetivo de este trabajo. Las otras dos novelas que he tratado en los capítulos anteriores se consideran dentro de la narrativa para adultos, pero presentan muchos aspectos que hacen de ellas una lectura atractiva para jóvenes. En este caso me gustaría analizarlo en el sentido inverso. *Tristes armas* es una novela sobre la Guerra Civil, un tema que quizá sea más común encontrar en la literatura para adultos. Aunque está catalogada como novela juvenil, trata asuntos bastante serios y relata sucesos muy duros. Los sentimientos están tratados de tal forma que un adulto puede sentirse identificado con ellos, no como un recuerdo de su etapa adolescente, sino como algo atemporal y que no diferencia edades.

Narra la historia de una familia durante la Guerra Civil española. Miguel y Carmiña se ven obligados a enviar a sus hijas Harmonía y Rosa a Rusia para alejarlas de los desastres de la guerra. La novela se divide en tres partes, en la primera de las cuales

se nos relata cómo se adaptan las niñas a su nueva vida. La segunda parte relata lo que sucede con los miembros de esta familia durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Es una de las partes más duras de la novela, pues entran en juego temas como la depresión. La tercera y última parte es una etapa de crecimiento y madurez para Rosa, Harmonía y su amigo León, donde entran en juego el amor y los deseos para el futuro. Por último, en el epílogo narra cuál ha sido la suerte de Carmiña y de las niñas, las cuales han logrado llevar una vida feliz y cumplir sus sueños. Muchos años después de los sucesos, deciden regresar por fin a España.

Aunque el lenguaje es sencillo y facilita una lectura rápida, encierran en breves pinceladas aspectos profundos de la psicología humana ligados a las guerras. El primero de ellos es la depresión:

[...] desde que recibió la noticia de la muerte de su marido, cayó en una especie de insensibilidad; lo que más temía había sucedido ya. Las niñas estaban seguras y bien atendidas en Rusia, y lo que pudiera pasarle a ella la tenía sin cuidado. Lo que quería, más bien, era morir. (Mayoral, 2015, p. 35).

También muestra las injusticias de la guerra en varias ocasiones, una de ellas es la muerte de Pizca, amigo de la familia, que era un convencido pacifista, pero no pudo huir ni de la guerra ni de sus consecuencias:

Carmiña se quedó helada. ¡Enrique muerto en la guerra! ¡El Pizca, que nunca se había metido en una pelea y que siempre andaba poniendo paz entre todo el mundo! (Mayoral, 2015, p. 37).

Así mismo refleja la huella que la guerra dejó en los niños:

—Es que yo soy pequeña por fuera, pero mayor por dentro; casi tan mayor como Harmonía. (Mayoral, 2015, p. 74).

A través de estas aparentemente inocentes palabras, Rosa refleja una realidad mucho más profunda: El trauma de la guerra les ha hecho crecer a ella y a Harmonía de forma distinta a otros niños.

La imagen de la gente cruzando la frontera huyendo de su país es una descripción muy visual del dolor del exilio. Creo, sin embargo, que el parlamento de Carmiña hacia su marido fallecido, pidiéndole disculpas por abandonar la tierra que tanto querían, lo muestra de una forma más emotiva:

—Miguel, me voy. Tengo que dejar España, y Dios sabe cuándo podré volver. Pero llevaré conmigo nuestra tierra, vaya donde vaya.

[...]

Besó la tierra y echó a andar ladera abajo hasta juntarse con aquella procesión de gente que entraba por la frontera para buscar refugio en el país vecino. (Mayoral, 2015, p. 40).

A través de Nieves y de Carmiña, Marina Mayoral expone dos tipos distintos de mujer en la época, pero a través de los pensamientos de Nieves no solo se puede ver eso, pues también deja entrever la relación que había entre las dos hermanas:

[...] si pudiese reclamar a las niñas, ahora que aún eran pequeñas, ella les enseñaría el catecismo y haría de ellas unas mujeres de bien, como debe ser, y no unos marimachos como la madre, [...] que en el fondo, ella quería a Carmiña, aunque le pareciese mal lo que hacía. (Mayoral, 2015, pp. 56-57).

Mediante estas palabras en mi opinión se establecen dos modelos de mujer: por un lado el de Nieves, una mujer conformada, sumisa y abnegada; por otro, estaría Carmiña, rebelde, inconformista e independiente. En el fondo, me parece que Nieves envidiaba a su hermana, ya que mientras ella estaba felizmente casada y con dos niñas, "ella se pasaría la vida sola, con un hombre que la llamaba boba cada dos por tres" (Mayoral, 2015, p. 56).

En relación con el tema de la mujer, también puede verse una crítica a la situación que tenía en la sociedad de aquellos años a través de la forma en la que Carmiña tiene que malvivir en Argentina, viéndose despedida cada vez que tiene un enfrentamiento con sus compañeros porque se propasan con ella. En cierto sentido, se siente culpable por aceptar la propuesta de matrimonio de Butwin, porque sabe que está mirando por su propia seguridad, y por ello pide nuevamente perdón a su difunto esposo:

Como te quise a ti no volveré a querer a nadie. Pero este hombre es una buena persona, le estoy agradecida, y además no es feo. Y yo estoy cansada de luchar sola: me voy acercando a los cuarenta años, no puedo volver a España, no puedo reclamar a las niñas y este mundo no está hecho para que una mujer ande sola. (Mayoral, 2015, p. 70).

Esta decisión resulta de vital importancia en el desarrollo de la trama, porque al final será la causa de que se cumplan los augurios y, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la familia vuelva a quedar separada, esta vez sin posibilidad de volver a reunirse nunca.

Hay una metáfora esencial que da significado a toda la obra y es la de la paloma-carta. Creo que además de reflejar la conexión entre la madre y las hijas, aporta un sentido mucho más profundo a la novela, ya que introduce una reflexión que se repite a lo largo de toda la novela: ¿Lo que les sucede a los personajes es producto del azar o del destino? Hay un cierto misterio en la manera en la que se desarrollan las cosas, y yo veo algo de realismo mágico en el hecho de que Carmiña y Harmonía tengan el mismo sueño:

Vio en sueños la carta que había escrito a sus padres. Era una carta con alas y cabeza de paloma, o una paloma con cuerpo de carta, una cosa rara. Iba volando, y los hombres con uniformes y fusiles disparaban contra ella y la herían. La sangre goteaba del pecho de la paloma-carta, pero ella seguía adelante. (Mayoral, 2015, p. 24).

Esta descripción está haciendo una premonición sobre el que será el destino de la carta, ya que a lo largo de la novela vemos como cruza los distintos puestos de frontera y, a pesar de la censura, finalmente llega hasta el pueblecito donde las niñas vivían, aunque sus padres ya no están allí para recibirla.

Pero hombres con uniforme le salieron al paso y dispararon contra ella. [...] Yo corría tras ella, pero el viento la empujaba y yo no llegaba a alcanzarla [...] cada vez que me acercaba y estaba a punto de cogerla, el viento la llevaba a otro lado... (Mayoral, 2015, pp. 45-46).

Efectivamente, como se ve tiempo después, la madre nunca llegó a recibir la carta de sus hijas. Resulta paradójico que, la misma noche en que Carmiña sueña lo mismo que Harmonía, esté durmiendo sobre un saco lleno de cartas, escondida en una pequeña oficina de correos:

Se despidieron sin saber que aquella noche Carmiña había dormido con la cabeza apoyada en la carta que le habían escrito Harmonía y Rosa. (Mayoral, 2015, p. 46).

Otra metáfora que me parece importante es la de las golondrinas, porque también actúa como un augurio:

Suspiró y le mostró las golondrinas que otra vez cruzaban el cielo:

—Míralas. Van para tu tierra.

Rosa la miró asombrada.

— ¿Para Galicia? ¿Para España? ¡Son tan pequeñas! ¿Cómo pueden llegar tan lejos?

La directora sonrió.

Son pequeñas, pero fuertes [...] (Mayoral, 2015, p. 85).

Años después, al final ya de la novela, finalmente regresan a España, tal y como auguraron aquellas golondrinas:

Y, así, en una mañana de primavera, como golondrinas que vuelan en busca del calor, toda la familia desanduvo el camino iniciado cincuenta años antes por los niños refugiados. (Mayoral, 2015, p. 105).

Mediante esta frase y la recuperación posterior de la carta que enviaron a su madre siendo niñas, la historia se convierte en un círculo que se cierra.

Todos estos aspectos dotan en mi opinión a la novela de una complejidad que hace que su lectura, aunque esté pensada en principio para un público juvenil, pueda resultar también provechosa para los adultos.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES AL ANÁLISIS DE LAS OBRAS.

¿EXISTE LA “LITERATURA JUVENIL”?

El estudio de la literatura infantil y juvenil y su reconocimiento como un género propio son relativamente recientes. En el caso de la "literatura infantil", resulta manifiesta la diferencia existente con respecto a la "literatura para adultos"; pero en el caso de la juvenil, parece no contar con rasgos unívocos.

La catalogación de la literatura como juvenil responde mayoritariamente al contexto social y a las tendencias del mercado, pues la realidad literaria muestra que la frontera entre géneros no siempre se muestra de una manera clara.

Novelas como *Historia del Rey Transparente* y *La princesa manca* se consideran dentro de la "literatura para adultos", pero no obstante poseen muchos rasgos en común con la "literatura juvenil" e incluso han sido recomendadas como lectura para estudiantes de Secundaria y Bachillerato.

Así mismo, hay novelas como *Tristes armas* que pese a ser juveniles no responden exactamente al modelo que comúnmente se establece para la "literatura juvenil". Dicho modelo respondería a una consideración popular de este género como más "simple", más sencillo argumental y léxicamente que las novelas dirigidas a adultos. Sin embargo, *Tristes armas* presenta una serie de temas y recursos que la alejan de esa aparente sencillez y le dan un trasfondo más profundo y que invita a una serie de reflexiones metafísicas.

Tras el análisis de estas obras, he llegado a la conclusión de que la frontera entre géneros no siempre está clara, ya que las novelas no responden a la perfección a la clasificación en la que se insertan. No obstante, creo que sí hay libros que se sitúan en lo que se considera “literatura para adultos”, ya que por determinadas características (densidad, temática,...) no constituyen una lectura adecuada para un público adolescente. Frente a esto, observo que hay obras que ya no son infantiles, pero tampoco presentan esos rasgos que he mencionado de la “literatura para adultos”, atendiendo a lo cual sí creo que puede hablarse de obras que se sitúan en un estadio

intermedio entre la literatura de iniciación (que sería la infantil) y la “literatura para adultos”.

A efectos prácticos, es por tanto una clasificación necesaria, pero a la hora de establecer unos rasgos definitorios que sean propios de la "literatura juvenil", encuentro que muchos de estos se encuentran también en la "literatura para adultos". El surgimiento de un nuevo subgénero como el *young adult* parece venir a confirmar este hecho, y es que conforme el lector sube peldaños en la escalera de los géneros literarios y madura su nivel de lectura, la frontera entre ellos se diluye cada vez más.

En definitiva, se puede hablar de la existencia en el mercado del género de "literatura juvenil", pero no considero que este tenga unos rasgos propios y claramente diferenciados, desde un punto de vista estético o ético, con respecto a la "literatura para adultos".

BIBLIOGRAFÍA

- **Bibliografía primaria**

Martín Garzo, Gustavo (1999), *La princesa manca*, Madrid, Espasa Calpe, S.A.

Mayoral, Marina (2015), *Tristes armas* (Ebook), Madrid, Anaya.

Montero, Rosa (2005), *Historia del Rey Transparente*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L.

- **Bibliografía secundaria**

Bravo-Villasante, Carmen (1985), *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española.

Cedán Pazos, Fernando (1986), *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935- 1985)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, D.L.

Colomer, Teresa (2010), *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Madrid, Síntesis, D.L.

Enesco, Ileana (2005), “El concepto de la infancia a lo largo de la historia”, en [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/psicoevo/Profes/IleanaEnesco/Desarrollo/La infancia en la historia.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/psicoevo/Profes/IleanaEnesco/Desarrollo/La_infancia_en_la_historia.pdf) (visitado por última vez el 28/05/2016).

Pagès Jordà, Vicenç (2009), *De Robinson Crusoe A Peter Pan: un canon de literatura juvenil*, Barcelona, Ariel.

Rodríguez Almodóvar, Antonio (2010), “Acerca de la definición de ‘Cuento Popular’”, en <http://www.aralmodovar.es/articulos-conferencias/acerca-definicion-cuento-popular-47> (visitado por última vez el 12/06/2016).

Tóodorov, Tzvetan (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacan, México, D.F.

Vilches Dueñas, Amalia (1999), "La princesa manca: estudio para el aula", en <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/7720/18302282.pdf?sequence=1>

(visitado por última vez el 21/06/2016).

VVAA (2015), "VladimirPropp", en https://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Propp

(visitado por última vez el 28/06/2016).

- **Otras páginas webs consultadas:**

Biografía de Gustavo Martín Garzo: <https://www.escriitores.org/biografias/3382-martin-garzo-gustavo> (visitado por última vez el 21/06/2016).

Biografía de Rosa Montero: <https://www.escriitores.org/biografias/3466-montero-rosa> (visitado por última vez el 21/06/2016).

Biografía de Marina Mayoral: <http://www.marinamayoral.es/biografia/index.html> (visitado por última vez el 21/06/2016).