

# LAS PUERTAS DE ACCESO A LO MARAVILLOSO

---

JESÚS DÍAZ ARMAS  
Universidad de la Laguna

---

El viaje es una de las funciones más características en la estructura del cuento popular, pero es también un motivo fundamental en gran parte de la Literatura infantil de todos los tiempos. La razón de ello reside en el hecho de que el viaje horizontal simboliza, a menudo, otro viaje, de carácter iniciático, relacionado con la maduración. Hasta en los más pequeños e insignificantes desplazamientos hay siempre algún tipo de desafío: los primeros pasos de un niño, el trayecto hacia la escuela en el primer día de curso... De hecho, algunas obras de la Literatura infantil centran su atención en los miedos del niño durante uno de estos viajes: para depositar una carta, por ejemplo (*Óscar y el león de correos*, de V. Muñoz Puelles).

Pero me ocuparé tan sólo, en esta ocasión, de los viajes que los protagonistas de la Literatura infantil realizan a mundos paralelos a éste, donde la lógica de lo cotidiano queda subvertida, donde nada es como en el mundo real y, específicamente, estudiaré los modos de entrar en el mundo maravilloso desde lo cotidiano: las *puertas de acceso*, una de las múltiples formas en que se produce la «intrusión de un elemento extraordinario en un mundo común» (Held, 1977: 50 y ss.).

## CÓMO SE ENCUENTRAN

Es una convención comúnmente aceptada por autores y lectores de la literatura fantástica que las *puertas a otros mundos* existen, pero, también, que encontrarlas es una tarea casi imposible y reservada sólo para personas u ocasiones muy especiales. En el cuento popular maravilloso y en la Literatura infantil, el protagonista puede encontrar alguna de estas puertas, habitualmente por casualidad y debido siempre a las cualidades morales que posee: la simplicidad, la bondad, la generosidad, el desinterés económico, la capacidad de ensoñación o imaginación. Algunas de estas cualidades son negativas y, sólo aparentemente, antiheroicas: no saber, no preguntar, no querer llegar al destino deseado por otros, no apresurarse, ser débil o, al menos, no ser muy robusto o grande (es decir, no ser un adulto).

En el cuento popular maravilloso, sólo un niño o un joven encuentra estas puertas de acceso y es, habitualmente, el último de los hermanos, aquel al que todos consideran tonto y débil y, por tanto, incapaz de conseguir el objetivo que los hace a todos partir de su país hacia lo desconocido. A veces, la tarea que hay que acometer consiste precisamente en llegar a

determinado lugar inexpugnable (y se supone que el traspasar la puerta de acceso es precisamente la prueba más difícil), pero en otras ocasiones el reto nada tiene que ver con encontrar esta ruta secreta, aunque, eso sí, el haberlo hecho sirve al hermano pequeño para resolver el enigma o traer el objeto que falta en el reino.

La recepción del objeto mágico, otra de las funciones, consiste en muchas ocasiones en una información acerca de la ubicación o el secreto para traspasar el umbral de lo maravilloso. El donante tiene una actitud benéfica sólo para el bondadoso, y lo mismo parece ocurrir con los guardianes de las puertas de acceso, tanto en el contexto clásico como en la Literatura infantil reciente: las esfinges de la primera puerta que ha de atravesar Atreyu o las serpientes que con clara referencia al *ouroboros*, símbolo del eterno retorno permiten a Bastián abandonar el mundo de Fantasía (M. Ende, *La historia interminable*).

Hoy nos llama la atención el carácter antiheroico del protagonista, que se presenta, en muchos cuentos populares, como un verdadero inepto. Sin embargo, ya entronizado, el hermano simple resulta ser el mejor rey de los posibles,

caracterizado por su justicia y por la prosperidad que lleva a su reino. Tales simplicidad y desinterés (no sólo económico, sino también vital) podrían tener mucho que ver con los ritos de iniciación o de entrada en la vida adulta y, por ejemplo, con tabúes alimenticios como los de no comer del animal totémico, que podrá servir luego de ayudante (Propp, 1946: 224-8). No obstante, recordemos también que en los ritos de iniciación se pretende conseguir un estadio previo de vaciamiento y aniquilación paralelo al del místico<sup>1</sup>.

Los ritos de iniciación, por otro lado, son la explicación más aceptada en la significación del cuento maravilloso (Propp, 1946: 74 y ss.; Eliade, 2001, 178-9), y dejan sentir su presencia en otras esferas de lo literario e incluso lo vital, pues es «una experiencia existencial básica en la condición humana» (Eliade, 2001: 185)<sup>2</sup>.

En el cuento popular y el mito, el héroe ha de realizar un viaje y regresar victorioso al lugar de partida. En el *combate* es herido, pierde habitualmente un miembro quizá símbolo de ritos de mutilación asociados a la madurez (Van Genep, 1909: 85), que se ven reflejados en el

<sup>1</sup> Por otro lado, la simplicidad o la ignorancia han sido asociadas muy a menudo a la bondad, como en aquel consejo de Cristo a sus apóstoles: *Estotes simplices sicut columbae* (Mt, 10,16). De la paloma se pensaba que no poseía hiel, y por ello ha sido símbolo, entre otras cosas, de la bondad (Díaz Armas, 2000: 114 y sigs.).

<sup>2</sup> Véanse las observaciones de Durand sobre la significación de las puertas en M. Proust (1979: 314), las de Villegas (1978) sobre algunas novelas españolas contemporáneas, y, en el ámbito de la novela juvenil, uno de cuyos signos de identidad es el *bildungsroman*, el sugerente artículo de Haro Ruiz (2001).



cuento popular (Propp, 1946: 127-30)— y triunfa sobre sí mismo, de una doble manera, física (sobre el dolor) y psicológica (con un crecimiento moral).

Las tareas difíciles y las pruebas requieren aún, en la Literatura infantil actual, las cualidades físicas (debilidad y pequeñez) y psíquicas (candor y simplicidad) de un niño, aunque no estén siempre asociadas al encuentro de una puerta de acceso. Así, por ejemplo, la categoría de héroe la recibe el pequeño Jim Botón precisamente por su pequeñez, que le permite entrar en la caldera de la locomotora Emma y repararla a costa de su vida (M. Ende, *Jim Botón y Lucas el maquinista*); es el desinterés el que permite descubrir a Harry Potter, en el espejo de Oesed, la piedra filosofal (J. K. Rowling, *Harry Potter y la piedra filosofal*).

En relación con las puertas de acceso a otros mundos, son fundamentales algunos rasgos morales. Parece haber una evidente relación entre el viaje de Alicia y sus rasgos: curiosidad y candor (Garrido, 1999: 14-5), como la hay también en el protagonista de *Chupete*, de M. Llimona. La forma de entrar en la *Casa de Ninguna Parte*, la morada del maestro *Hora* (*Momo*, de M. Ende), consiste en no apresurarse, en ir muy despacio, haciendo explícito el mensaje clásico de *Festina lente* («Apresúrate despacio») y, finalmente, en andar de espaldas, como hace Alicia en *Alicia a través del espejo*.

En Michael Ende, y muy específicamente en *La historia interminable*, vemos el viejo esquema de la iniciación o la purificación, pero modificado por los tiempos que nos han tocado vivir. El *no saber* qué se requiere del candidato ha quedado matizado en ocasiones por cierto relativismo de pensamiento: «Debes dejar que ocurra lo que tenga que ocurrir. Todo debe ser igual para ti: mal y bien, belleza y fealdad, necedad y sabiduría» (Ende, 1979: 45). Atreyu ha de atrave-

sar las puertas vaciado de todo deseo y pasión, lo que sí entronca ya más claramente con otros planteamientos clásicos: «Debes esperar a que (las esfinges) decidan ... sin saber por qué» (Ende, 1979: 95). Más claramente, se propugna una vuelta a la inocencia de la niñez en la última posibilidad para salir de Fantasía que se ofrece a Bastián, quien vive un proceso de vuelta a los orígenes, a la infancia (Ende, 1979: 380) y, en las profundidades de la Madre-Tierra, al útero materno (Ende, 1979: 396).

Como consecuencia de estos rasgos morales el viajero puede haber merecido la ayuda de guías y auxiliares mágicos: el duende y otros muchos personajes en los distintos lugares de paso que hay que atravesar en *La historia interminable*, la tortuga Cassiopea en *Momo*, Mary Poppins en la obra homónima de Pamela Travers, el conejo en la obra de Carroll.

El conocimiento de determinada palabra sirve también como talismán que permite la entrada en otro mundo (Propp, 1946: 84), y es tópico aún vigente: su propio nombre, leído por Bastián en *La historia interminable*, y la formulación verbal de su deseo de entrar en el libro le permiten acceder a Fantasía; la aparición de la palabra que sustituye a *Columbeta* permite la creación de este mundo paralelo (C. Cano); *Miranfú* es la versátil palabra usada por Sara Allen para acceder al mundo maravilloso (*Caperucita en Manhattan*).

## ENTRADAS SUBTERRÁNEAS

Los rituales de iniciación son tres tipos distintos de *ritos de paso*: separación, margen y agregación o preliminares, liminares y postliminares (Van Gennep, 1909: 20, 30) en relación con los estados —civil, vital, laboral, etc.— anterior y venidero, con un periodo de margen más o menos largo en que se participa de ambos o se pierde toda característica individual. Tales ritos

están tan enraizados en nuestra cultura (y en todas) que, a pesar del avanzado proceso de laicización de nuestra sociedad, que ha hecho abandonar ceremonias y olvidar sus significados, la necesidad de ritualización no desaparece: novatadas, despedidas de soltero, traspaso del umbral con la pareja en brazos, actos de fin de promoción —cada vez más frecuentes, incluso en Educación Secundaria o Primaria—, homenajes de jubilación, etc.

Algunos de estos cambios de estado ponen en contacto al individuo con lo absoluto y mantienen el mismo valor sagrado de agregación a lo sacro o lo divino que ya tenían en las más antiguas culturas: esponsales religiosos, consagración. En estos ritos de carácter sagrado, especialmente, se da la sensación de entrar en otro mundo: muerte para el mundo por parte de las religiosas y monjes, simbolizado, en parte, en el velo (Van Gennep, 1909: 180-1; Díaz Armas, 2000: 341, 129-30); viaje al mundo de ultratumba por parte de los muertos o de los iniciados.

Gran parte de los ritos iniciáticos están asociados también a la muerte: color blanco con que se visten o maquillan los oficiantes (Van Gennep, 1909: 95; Propp, 1946: 102), duelo de las plañideras y otras formas de simulación de la muerte, ritos de separación que provocan un estado similar al de la muerte, como la flagelación (Van Gennep, 1909: 121, 186; Propp, 1946: 124-6), entrada en una tumba o lugar que lo recuerde (Eliade, 1964: I, 131). Probablemente por ello, gran parte de las puertas de entrada a otros mundos consisten en pasos estrechos: una grieta en un árbol o una roca, una caverna (Eliade, 1964: II, 24-25; 131 y ss.), y es evidente que estos ritos dejaron una gran influencia sobre el ascetismo cristiano. Cuando el iniciado surge, por fin, de la caverna, se siente otro. Interesantes son a este respecto los descensos a cuevas subterráneas por chamanes y visitantes de los orá-

culos, que reciben instrucciones desde el más allá después de haber conseguido un estado espiritual inusitado (Eliade, 1964: II, 25; Van Gennep, 1909: 121-2; Hani, 1992: 53 y ss.) y también podemos relacionar con éstos otros ejemplos de descenso a cuevas con la evidente función de purificar al que se inicia (Gaignebet, 1974: 53, 58). El punto de entrada en los infiernos suele ser, como en la *Divina Commedia* de Dante, una gruta en el suelo, y los viajes de ultratumba, viajes subterráneos.

Quizá por todo ello, la mayor parte de las puertas a otros mundos están ocultas bajo el suelo o suponen un viaje subterráneo que parte de la base o la ladera de una montaña (Savater, 1976: 49 y ss.). Múltiples ejemplos de ello los encontramos en *Las mil y una noches* y en gran cantidad de cuentos populares. En *Las tres plumas*, el cuento de los hermanos Grimm, el tercer hermano, el tonto, encuentra por casualidad, siguiendo la trayectoria de su pluma, pareja a su propia inconsistencia, la entrada a un mundo secreto e ignorado. Su viaje no es horizontal, como el de sus hermanos mayores, que han de ir a tierras lejanas en busca de su destino. El suyo, por el contrario, es un viaje vertical, un descenso hacia el interior de la tierra y, por lo tanto, de sí mismo, y el encuentro con unas ranas también parece simbolizarlo, teniendo en cuenta que se trata de seres relacionados en nuestra cultura con las más ínfimas formas de la animalidad. Son muy comunes estas entradas subterráneas en el cuento popular: a pozos (*La luz azul*, *La perera*) que llegan, a veces, al mismo infierno (*Juan el oso*).

Gozando de tal prestigio, es lógico que sigan siendo habituales los descensos a pozos y *madrigueras* por parte de los protagonistas de la Literatura infantil, a la que le gusta reconocerse en su propia tradición. Los conductos, no obstante, sufren cierta variación, acorde con los nuevos tiempos: convirtiéndose en alcantarillas, por ejem-

plo, como en *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité, aunque, eso sí, manteniendo intacto su significado. Sara Allen, la protagonista de esta nueva versión de la *Caperucita* de Perrault (que la misma Martín Gaité tradujo), se descubre a sí misma e inicia un viaje hacia la libertad desapareciendo bajo una de ellas y entrando en el mundo de lo maravilloso. Sara-Caperucita, como los hermanos tontos del cuento popular, posee una inusitada inocencia, que la hace merecedora de conocer y compartir el verdadero secreto de la estatua de la Libertad.

Neuschäfer-Carlón, en *Berland, la ciudad escondida*, hizo que su protagonista encontrara un mundo que existía paralelamente a éste gracias al encuentro casual de un estrecho paso, una *cueva*, que nacía en un árbol. Pero en este caso, más que de un viaje maravilloso, se trata del encuentro de una sociedad utópica, que pone en entredicho aquella de la que el protagonista procede.

En *Chupete*, de M. Llimona, la entrada que permite al protagonista entrar en contacto con el mundo fantástico y autorreferencial de la literatura infantil (donde habitan Blancanieves,

Peter Pan, etc.) se encuentra en un *reloj de péndulo*, pero es al mismo tiempo un pozo en que cae y que nos recuerda al de *Alicia en el país de las maravillas*. El mundo que encuentra Alicia es, también, un mundo subterráneo y su viaje es un trayecto de descenso, un viaje al inframundo (Frye, 1976: 143-4; 178-9).

Variantes de estas entradas subterráneas son los *túneles*. Reúnen también las mismas características de viaje subterráneo, sugieren el descenso o, al menos, la trayectoria hacia el centro de la tierra, y siguen teniendo una clara presencia en la Literatura infantil. En *Al otro lado*, de A. Aura, es un túnel lo que hay que atravesar para llegar a un mundo al revés, donde quedan trastocadas las jerarquías y el rey —incapaz de encontrar de nuevo la salida— tiene que cargar para siempre a los porteadores de su palanquín.

Los protagonistas de *El túnel*, de A. Browne (1993), se internan por un estrecho paso que desemboca en otro secular símbolo del viaje interior: un bosque fantástico, habitado por formas grotescas, híbridos de seres vegetales y animales, y plagado de formas atemorizadoras, entre ellas el mismo lobo que aparece, páginas atrás, en el



cuadro que hay colgado en su habitación, y que refuerza la identificación, hasta ese momento muy débil, entre la niña y Caperucita Roja. El otro mundo imaginado por Browne es a un tiempo un mundo onírico y un mundo literario: los elementos que encuentra la niña en su viaje son los propios de las pesadillas (lo sugieren las formas amputadas, la lápida sin nombre, y el homenaje al surrealismo —a Dalí específicamente— en la horqueta o muleta que sostiene enigmáticamente una rama) y de los cuentos populares (además del lobo, allí encontramos la necesaria cabaña en medio del bosque, y una nueva entrada, cerrada con tablas, a otro posible inframundo, en la base de un árbol).

La oposición caracteriológica entre niño y niña, además de tener algo que ver con los roles sexuales (Turin, 60-2), es clave para interpretar este texto —complejo y plurisignificativo como todos los de A. Browne— y no está muy lejos de los ejemplos que hemos visto antes: de los dos hermanos, es la menor, la menos apta, por sus miedos, para internarse en el otro mundo, la que encuentra la salida, salva a su hermano y sale, por tanto, victoriosa. La hacen merecedora de su heroicidad sus cualidades negativas: su falta de valor y su desinterés por entrar en aquel mundo, pero también su sensibilidad (las lágrimas vivifican, enternecen, *despetrifican* —en un doble sentido— a su hermano, como pueden dar la vida en *Rapúnzel* a los muertos ojos del enamorado).

El viaje de esta nueva Caperucita es un viaje interior. De hecho, nunca vimos el bosque desde los ojos de su hermano, que quizá hubiera contemplado otra realidad. Por ello, los elementos que encuentra son los que le dan miedo, los que forman su mundo: los cuentos que lee, los cuadros que tiene en su habitación, la cabaña que le sirve de lámpara. También, por ello, su libro ha quedado abierto a la entra-

da del túnel, pero, ya finalizado el viaje, ese mismo libro se muestra cerrado.

Una variante de interés relacionada con el descenso a inframundos o mundos subterráneos, más inquietante aún, es la que sugiere que la entrada se encuentra en la puerta que da a nuestro sótano, opción muy utilizada en el cine fantástico y de terror. El sótano, como recordaba Bachelard (1957: 48 y ss.), representa nuestro inconsciente, nuestros terrores. No en vano, son mundos oscuros, en penumbra, tumbas circundadas de muros que se muestran en oposición a los desvanes, más aptos para la ensoñación. Christine Nöstlinger imaginó un inquietante mundo paralelo bajo todas nuestras casas: aquél del que surge el extraño personaje de *Me importa un comino el rey Pepino*.

La puerta del sótano es, sin duda, una realidad inquietante, pero, en general, toda puerta es un enigma, como lo serán siempre para el lector las del cuento de Cortázar *La casa tomada*. Por ello es tan difícil no saciar la curiosidad que nos despierta una puerta cerrada, incluso aunque haya una prohibición expresa. La puerta prohibida nos acarreará la desgracia (*Barba Azul*), nos revelará secretos (*Harry Potter y la piedra filosofal*) o nos descubrirá otro mundo (*Las mil y una noches*).

## PUERTAS, VENTANAS Y ESPEJOS

Algunas de estas puertas son, efectivamente, *puertas de acceso* y podemos encontrar muchos ejemplos en el cómic *Las puertitas del Sr. López*, de Horacio Altuna o el cine (Vilageliù, 1993). La puerta que lleva a otro mundo puede encontrarse sólo algunas veces en nuestra vida, y no siempre en la misma ciudad (*La puerta en el muro*, de H. G. Wells). Atravesando una puerta cuando en un mágico reloj dan trece imposibles campanadas, Tom entra en contacto con otro tiempo y entra en un jardín que ya no existe (*El*

*jardín de medianoche*, de Philippa Pearce). Algo parecido le ocurre al joven protagonista de *El extraño viaje que nadie se creyó*, de Jaime Cabré, que traspasó la puerta de una taberna en el momento en que ésta daba a otro tiempo en la misma ciudad, Barcelona.

En otras ocasiones, el protagonista de una historia ha de elegir la correcta entre varias puertas que se le ofrecen, como le ocurre a Alicia en los comienzos de su viaje al País de las Maravillas. Aunque Alicia sólo puede entrar por la única puerta de la que tiene llave, siempre nos quedará la incógnita de hacia dónde conducían las demás. En la misma encrucijada se ve Bastián en el Templo de las mil puertas de *La historia interminable* (1979: 233-35). La puerta de acceso a la casa donde se guardan las cosas olvidadas, en *El guardián del olvido*, de J. M. Gisbert, es también una puerta mágica (el signo del *ouroboros* nos lo recuerda), sólo abierta durante el tiempo que permanezca su extraño habitante en la ciudad. En la obra de Gisbert/Ruano, no obstante, se nos muestran otros lugares de paso: el espejo/armario donde está encerrada la niña y el túnel que se inicia en éste y que desemboca en la calle.

En algunos de los casos anteriores el paso del umbral y la entrada en otro mundo ocurre por casualidad, pero en otras requiere del protagonista ciertas cualidades. En muchos antiguos ritos de agregación, para traspasar una puerta, sea la de un templo o sea la de una familia, hay que purificarse primero, o pedir permiso a los dioses tutelares que hay en su sitio más habitual, junto a la entrada (Van Gennepe, 1909: 34-5; 143-6), y algunos ritos de llegada a la madurez requieren pasar por una puerta realizada para la ocasión y ubicada en medio de una habitación (Van Gennepe: 1909: 69-71): la «puerta es el límite entre dos períodos de la existencia, de tal modo que pasar bajo ella es salir del mundo de la infancia para entrar en el de la adolescencia» (Van

Gennepe, 1909: 72). Por otro lado, algunos reinos de ultratumba han sido imaginados como templos llenos de puertas, como en el tebeo *Libro de las puertas* (Van Gennepe, 1909: 170).

Si la puerta puede ser un eje entre dos mundos, también la *ventana* lo es, pero habitualmente para permitir la entrada en la vida cotidiana de un ser venido de otro mundo, que viene a subvertir el nuestro: vampiros (*El pequeño vampiro*, de A. Sommer-Bodenburg), brujas (*Oposiciones a bruja*, de J. A. del Cañizo) y otros seres de ultratumba. Este tópico es tan constante que empieza a sufrir curiosas variaciones y parodias, como la de *¿Qué hace un cocodrilo por la noche?*, de K. Kiss, donde vemos la situación habitual transgredida: es la niña la que entra, por la ventana, en la habitación del cocodrilo, cambiando su vida.

Pero la ventana no sólo es puerta de entrada, sino de salida, pues puede servir como trampolín desde el que sumergirse en el mundo de lo maravilloso, como hacen Wendy y sus hermanos gracias a la aparición de Peter Pan, también por la ventana, en su habitación de Londres. La ventana imaginada por Á. Ionescu, como la puerta de *El jardín de medianoche* -obra a la que parece homenajear en más de un sentido- permite a su protagonista, también en cuarentena, entrar en contacto con el jardín de otra época, ya derruido, y con la niña que lo habitó en otro tiempo.

Uno de los más interesantes ejes o puertas al más allá es el *espejo*. En virtud de su similitud con el agua (Frye, 1976:125) y la clara relación establecida entre el reflejo y el alma, el espejo es «reino de las almas, espíritus y muertos» y sirve, por ello, como otros ejes, como puerta al más allá (Ziolkowski, 1977: 141).

En *Alicia a través del espejo* están, al menos, dos de las tres vertientes simbólicas fun-

damentales señaladas por Ziolkowski (1977: 143-4): por un lado, el espejo como puerta de entrada en otro mundo; por otro, la duplicación de la persona y el juego de relaciones que se establece entre los dos mundos, que permite a Carroll jugar con algunas paradojas. Los dos mundos que hay a uno y otro lado son mundos inversos: las letras están al revés, para avanzar hay que ir hacia detrás (Ziolkowski, 1977: 185).

## NUEVAS PUERTAS DE ACCESO: CUADROS Y LIBROS

Entre ventana y espejo se establecen unas relaciones muy evidentes, que también afectan al cuadro y al libro, porque se trata de ejes donde penetra la mirada y, por tanto, pueden sugerir que la imaginación se escabulle por entre sus marcos para perderse. El cuadro tiene puertas, por donde pueden entrar seres diminutos que escudriñan la obra desde dentro, como las hormigas en los cuadros de Alechinsky («Para una espeleología», *Último round*, de Julio Cortázar), pero él mismo puede ser una puerta que permita adentrarse en otro mundo. Recordemos, además, que las prácticas devocionales que generalizaron las órdenes religiosas a partir de nuestro Siglo de Oro dieron directrices para introducirse, por medio de la oración y la meditación, en las escenas de la Pasión y en la pintura barroca, así que estamos dentro de una rica tradición de culto por la imagen (Díaz Armas, 2000: 148 y ss.).

En la Literatura infantil es muy habitual encontrar ejemplos de esta introducción en el cuadro. En *Mary Poppins*, de Pamela Travers, los protagonistas entran en el mundo representado en las pinturas pintadas con tiza en el suelo del parque.. Suele ser éste un recurso habitual en obras que se acercan al fenómeno de la pintura: en *El sueño de Matías*, de Leo Lionni, un ratón entra en sueños en un cuadro que se encargará

él mismo de pintar; en *El coleccionista de momentos*, de Q. Buchholz, se sugiere un viaje con la imaginación:

*Entonces viajaba a todos aquellos lugares que Max había pintado. Pasaba a través de misteriosas puertas (...). En cada uno de esos viajes, vivía cosas diferentes y podía partir, desde cada cuadro, a lugares siempre muy distintos. Y cuando regresaba, allí estaban el mullido sillón, el tranquilizante tic-tac del reloj de pared y el recogimiento de la habitación.*

Se trata de verdaderos viajes al interior del cuadro, si bien no tan explícitos como los de *Mary Poppins* o *El museo de Carlota*, de Mayhew, donde el recurso es constante, y sirve al autor para hacer un recorrido por algunas obras de arte fundamentales. En *El misterio del cuadro*, de Mercè Viana, no es el cuadro, sino un mágico marco, el que desdibuja las barreras entre lo vivo y lo pintado, haciendo que una niña pierda su condición real y quede atrapada, primero, en un marco, y, luego, en un cuadro expuesto en el Museo de Nueva York.

Es más que evidente en estas obras el intento de presentar el arte, ante los ojos del niño, como un mundo en el que es imprescindible adentrarse, no tanto como lugar donde se alcanza una conciencia más profunda acerca de la realidad sino como *otro lugar*, alternativo y autónomo, en que se puede ser libre. También es, por ello, muy habitual, encontrar otras puertas relacionadas con la anterior: una de ellas es el *libro*.

Entrar en un libro, verse de pronto siendo un personaje, es recurso utilizado por algunos autores para referirse al descubrimiento de la lectura por parte de un niño. La lectura es un mundo mágico, o lo es el libro que está leyendo el niño, como ocurre en *La historia interminable*, aunque tenemos otros ejemplos. Carles Cano imagina una isla en forma de libro (*Columbeta, la isla*

libro) creada por la entrada en un Bestiario de letras huidas, casualmente, de otro volumen, puesto que «Un libro abierto es una puerta para las letras» (p. 15). Al libro, no obstante, se ha sumado otra puerta de acceso y una trayectoria de descenso, atravesando las entrañas de la tierra: un agujero en el suelo. En *Los traspiés de Alicia Paf*, Rodari imaginó una nueva y diminuta Alicia que cae dentro de un libro -quizá los cuentos de Perrault- y entra en contacto con la Bella Durmiente y el lobo.

Este esquema se da también, de una manera muy sugerente, en *Arena en los zapatos*, de Pep Molist. Su protagonista es una niña de seis años, María, que intenta por todos los medios «entrar en un libro», como oye que hacen sus hermanos. Por supuesto, el lector piensa que se trata de una metáfora de la lectura, pero no es así para ella. En *Arena en los zapatos*, encontramos unidas dos de las variantes estudiadas: *puerta y libro*. María elige cuidadosamente el libro y la página donde quiere entrar porque precisamente en ella se encuentra una ilustración con una puerta entreabierta y unos niños jugando en ella. Ninguno de sus intentos tiene éxito, pero, por fin, cuando intenta hacerlo tan sólo leyendo, consigue traspasar la barrera entre la realidad y la ficción, y es un suceso tan naturalmente aceptado que el bibliotecario, que encuentra el libro en el suelo, lo ordena, acto seguido, «entre los cuentos que comenzaban por la letra P, de *Puerta mágica*, de *Pulgarcito*, de *Pequeño rey de las flores*».

*Arena en los zapatos*, en su aparente sencillez, trata aspectos fundamentales para nuestra cultura y nuestra concepción del arte. Tanto esta obra como las que proponen el libro o el cuadro como puertas de entrada, nos hablan del descubrimiento de la pintura o la lectura, el descubrimiento del arte, pero al mismo tiempo, desdibujando los límites, nos hacen interrogarnos sobre el sentido del arte y de la ficción y reivindi-

car el terreno de lo maravilloso sin necesidad de reordenar de nuevo este «desorden» lógico por medio del «sueñismo de ocasión» que denuncia Graciela Montes (2001: 23 y 23n).

## OTRAS FORMAS DE ACCESO A LO MARAVILLOSO

Todos los ejemplos anteriores tienen una característica común, y es que son percibidos, por su configuración física, como ejes entre dos mundos, ya sean elementos arquitectónicos contruidos por el ser humano pero dotados de una significación mágico-religiosa, ya sean accidentes geográficos (túneles, cuevas, montañas, ríos). Es decir, todos sirven de límite entre dos mundos (el de un lado y el de otro) o sugieren la intersección de dos mundos: inferior-superior o cielo-tierra (Eliade, 1964: II, 215). Mayor carga simbólica tienen los pasos estrechos, que sugieren un regreso *ad uterum*, y los que añaden un lugar de transición o margen: túneles, pozos que, finalmente, se abren a la luz de otro lugar.

También en consonancia con el pensamiento mágico y las supersticiones populares, que otorgan mayor significación a las formas físicas que sugieren una fusión o coincidencia de dos líneas (como la cruz, cuyo profundo simbolismo analiza Hani, 1992: 321 y sigs.), Félix Hormiga imagina, en *La noche mágica*, un vórtice especial, que permite llegar a un mundo paralelo, de piedra: el cruce de caminos, tan utilizado en otros tiempos para desembarazarse de un mal o para imaginar encuentros con seres mágicos.

Otros autores canarios utilizan la cueva como lugar donde los niños contemporáneos se encuentran con seres que habitaron las islas en el pasado, debido al carácter troglodita de la mayor parte de las culturas prehispánicas y a sus hábitos funerarios, para los que recurrieron también a las cuevas. En cierto sentido, lo que

cuentan estas nuevas historias son también procesos de iniciación, en el sentido de *reconocimiento* del peculiar sentido histórico de la historia regional (*Viaje fantástico por las islas Canarias*, de I. Medina).

Pero no siempre las puertas de acceso se encuentran donde previamente hay algún tipo de límite o de entrada. Se puede entrar en otra realidad, directamente, a través del muro: *Harry Potter y la piedra filosofal* (Rowling, 1999: 82-3). En estos casos es necesario una cierta dosis de fe en las propias posibilidades, como ocurre a los protagonistas de *Las tormentas del mar embotellado*, de I. Padilla, que consiguen entrar en el mar encerrado en una botella tras el descenso vertiginoso, laderas abajo, del barco con que ruedan en que viajan, o como ocurre a Aquilina, la trapecista que encuentra la entrada a otro mundo saltando hacia atrás (*La puerta en el aire*, de M. Mahy).

Los casos anteriores no agotan todas las posibilidades, pues se puede entrar en otro mundo gracias a algún tipo de vehículo mágico:

águila, caballo alado (Propp, 1946: 242 y ss.) o singular: un águila coja (*Blancaflor o la hija del diablo*), el pájaro Roc (*Las mil y una noches*), un árbol (*Jack y las habichuelas mágicas*), una cuerda (*Juan el oso*), un puente u otras posibilidades de gran interés que se dan en los relatos orales de los indios norteamericanos: tela de araña, cadena de flechas (Thompson, 448-55). Pero también valen otros sistemas, como el fenómeno atmosférico singular como el que permite a Dorothy llegar hasta el país de Oz (F. Baum), o un armario antiguo (*El 35 de mayo*, de E. Kästner).

Para acceder a otro mundo puede usarse un objeto mágico: un anillo u otra prenda, como los sombreros que permiten a los protagonistas de *La isla de los monstruos*, de A. Amstutz, cambiar de escenario a su antojo. Los sombreros tienen cierta «credibilidad mágica» gracias a las brujas, y a simple vista no parece que la tengan otras prendas, como los *zapatos* que permiten a Dorothy regresar de Oz. No obstante, tener puesto sólo un zapato es una de las circunstancias que se dan en todas las ocasiones en que Tom atraviesa la puerta que lo traslada a *El jardín de medianoche*, y ésta es la técnica utilizada por la niña de *Sólo un pie descalzo*, de A. M. Matute, para poder trasladarse a otros mundos<sup>3</sup>. Quizá podamos encontrar, si no explicaciones, sí coincidencias, en los ritos funerarios que proporcionaban al muerto los zapatos, el bordón y el alimento que usaría necesitaría para el viaje (Propp,

<sup>3</sup> No obstante, es evidente la relación de esta peculiaridad con el desamparo de la niña, paralelo al de los seres desechados con los que ella se identifica: las tazas con un asa rota, el caballo cojo que tiraba de la calesa, etc. Gabriela que encuentra, no obstante, otras puertas de acceso: el libro, el hueco en el roble es, como otros casos analizados, la hermana menor, la excluida, pero capaz, por ser «distinta», de «revivir las otras voces» (1983: 304). Véase, sobre este interesante texto de A. M. Matute, el trabajo presentado por M<sup>o</sup> V. Sotomayor al II Congreso de ANILLU, Alcalá de Henares, 2001 (en prensa). No hemos podido consultar el trabajo de J. García Padrino, incluido en su reciente libro *Así pasaron muchos años...*.



1946: 65-6); con los ritos de iniciación que hacían «tropezar» al neófito, condenándole un pie y descalzándolo del otro, al atravesar el umbral (Durand: 1979: 314) o que consistían en llevar sólo una sandalia, manera segura para pasar al otro mundo, rito que permitió a Gaignebet señalar vínculos entre Edipo, *Berthe aux pieds grands*—la reina de los cuentos—, mitos y cuentos de la mujer-serpiente o mujer-dragón y la singular cojera o pie (o zapato, por extensión: un pie «distinto» sólo podrá tener un zapato especial) de Blancaflor o Cenicienta.

Hemos olvidado conscientemente, en esta insuficiente aproximación a un tema tan complejo, los viajes realizados por los niños con la simple fuerza de su imaginación, o aquellos que ya, de entrada, se realizan en un mundo fantástico, donde no hay un verdadero lugar de paso, una puerta que separe un mundo de otro. Lo que sí parece evidente es que, incluso aunque algunos ritos hayan perdido ya su significado, nos quedan algunas atávicas sensaciones que hacen que miremos siempre, con alguna aprensión o especial interés, todo umbral que se presente ante nuestros ojos, por donde quizá algún día podamos acceder al mundo que aún nos está vedado.

## BIBLIOGRAFÍA

A. Obras citadas de literatura infantil:

- AMSTUTZ, A. (1996) *La isla de los monstruos*. Barcelona: Montena, 2000 (Tom's Hat).
- AURA, A. (1993) *El otro lado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BROWNE, A. (1989) *El túnel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BUCHHOLZ, Q. (1997) *El coleccionista de momentos*. Salamanca: Lóguez.
- CABRÉ, J. (1980) *El extraño viaje que nadie se creyó*. Trad. M. Caballud. Barcelona: La Galera
- (*La història que en Roc Pons no coneixia*).
- CANO, C. (1999) *Columbeta, la isla libro*. Ils. M. Calatayud. Madrid: Anaya (Capgirell, l'illa llibre).
- CAÑIZO, J. A. del (1988) *Oposiciones a bruja y otros cuentos*. Ils. J. Serrano. Madrid: Anaya.
- ENDE, M. (1979) *La historia interminable*. Ils. R. Quadflieg, trad. M. Sáenz. Madrid: Alfaguara, 1982.
- ENDE, M. (1973) *Momo*. Trad. S. Constante. Madrid: Alfaguara, 1984<sup>15</sup>.
- GISBERT, J. (1990) *El guardián del olvido*. Ils. A. Ruano. Madrid: SM.
- HORMIGA, F. (1996) *La noche mágica*. Ils. R. Felipe. Madrid: Anaya.
- IONESCU, Á. (1988) *La otra ventana*. Ils. F. Delicado. Madrid: SM.
- KÄSTNER, E. (1931) *El 35 de mayo*. trad. P. Fernández Galiano. Madrid: Alfaguara, 1979.
- KISS, K. (1998) *¿Qué hace un cocodrilo por la noche?* Ils. de E. Urberuaga, trad. de P. Morán. Madrid: Kókinos.
- LIONNI, L. (1991) *El sueño de Matías*. Trad. E. Tusquets. Barcelona: Lumen, 1992.
- LLIMONA, M. (1979) *Chupete*. Barcelona: Hymnsa.
- MAHY, M. (1976) *La puerta en el aire*. Ils. R. Sàndez, trad. N. Fradera. Barcelona: La Galera, 1996.
- MATUTE, A. M. (1983) *Sólo un pie descalzo, en Todos los cuentos*. Barcelona: Lumen, 2000, pp. 253-321.
- MAYHEW, J. (1989) *El museo de Carlota*. Trad. E. Sevilla. Barcelona: Serres, 1996 (Katie's picture show).
- MEDINA, I. (1997) *Viaje fantástico por las Islas Canarias*. Ils. F. García. Madrid: Anaya.
- MOLIST, P. (2001) *Arena en los zapatos*. Ils. M. Espluga. Barcelona: Combel.
- PADILLA, I. (2000) *Las tormentas del mar embotellado*. Ils. A. Ochoa. Madrid: Espasa.
- PEARCE, P. (1958) *El jardín de medianoche*. Trad. A. Bermejo y F. Marco. Madrid: SM, 1999 (*Tom's Midnight Garden*).

- RODARI, G. (1995) *Los traspies de Alicia Paf.* Ils. M. Ginesta, trad. M. Merlino. Madrid: Anaya, 2001 (*Le favolette di Alice*).
  - ROWLING, J. K. (1977) *Harry Potter y la piedra filosofal.* Barcelona: Salamandra, 1999.
  - VIANA, M. (1999) *El misteri del quadre.* Ils. M. José del Amo. Madrid: Alfaguara.
- B. Otras referencias:
- BACHELARD, G. (1957) *La poética del espacio.* Trad. E. de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
  - DÍAZ ARMAS, J. (2000): «Introducción» a ABREU, A. (1692) *Vida de San Francisco.* La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
  - DURAND, G. (1979) *De la mitocrítica al mitoanálisis.* Trad. A. Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.
  - ELIADE, M. (1957) *Lo sagrado y lo profano.* Trad. L. Gil Fernández. Barcelona: Paidós, 1998.
  - (1964) *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado.* Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Cristiandad, 1974.
  - (2001) *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana.* Trad. M. Portillo, Barcelona: Kairós.
  - FRYE, N. (1976) *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance.* Trad. E. Simons. Caracas: Monte Ávila, 1980.
  - GAIGNEBET, C. (1974) *El carnaval. Ensayos de mitología popular.* Trad. J. A. Martínez Schrem. Barcelona: Alta Fulla, 1984.
  - GARRIDO, M. (1999) «Introducción» a CARROLL, L. (1865 y 1871) *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo.* Trad. R. Buckley. Madrid: Cátedra.
  - GENNEP, A. (1909) *Los ritos de paso.* Trad. J. Aranzadi, Madrid, Taurus, 1986.
  - HANI, J. (1992) *Mitos, ritos y símbolos.* Trad. F. Gutiérrez. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1999.
  - HARO RUIZ, J. (2001) «La aventura formativa del héroe en la narrativa juvenil actual» en RUZICKA
  - KENFEL, V.; C. VÁZQUEZ GARCÍA, y L. LORENZO GARCÍA (eds.) *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación.* Vigo: Universidade, pp. 361-71.
  - HELD, J. (1977) *Los niños y la literatura fantástica.* Trad. M. T. Brutocao y N. L. Fabiani. Barcelona: Paidós, 1981.
  - MONTES, G. (2001) *El corral de la infancia.* México: Fondo de Cultura Económica.
  - PROPP, V. (1946) *Las raíces históricas del cuento.* Trad. J. M. Arancibia. Madrid: Fundamentos, 19986.
  - SAVATER, F. (1976) *La infancia recuperada.* Madrid: Taurus.
  - THOMPSON, S. (1946) *El cuento folklórico.* Trad. A. Lemmo, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.
  - TURIN, A. (1995) *Los cuentos siguen contando... Algunas reflexiones sobre los estereotipos.* Trad. de A. Riviere, Madrid, Horas y horas.
  - VILAGELIÛ, J. (1993) «Las puertas de tránsito», *Rosebud*, III-IV, pp. 53-59.
  - VILLEGAS, J. (1978) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX.* Barcelona: Planeta.
  - ZIOLKOWSKI, T. (1977) *Imágenes desencantadas (una iconología literaria).* Trad. A. Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1980.

# NARRATIVA JUVENIL CONTEMPORÁNEA: DOS NOVELAS DE MARTÍNEZ DE PISÓN

---

ANTONIO MORENO VERDULLA  
Universidad de Cádiz

---

José Carril, un joven narrador creado por Martínez de Pisón, cuenta a otros jóvenes las aventuras propias y de terceros en momentos históricos de trascendencia.

La narrativa juvenil parece estar de suerte pues celebrados (y premiados) autores contemporáneos de las letras hispánicas ya por invitación, ya por casualidad, ya por vocación, se han dedicado a ella. De las últimas incorporaciones, citaré sólo cuatro ejemplos: Care Santos, Espido Freire, Lorenzo Silva e Ignacio Martínez de Pisón.

La primera, con tres novelas juveniles en las librerías, rechazó el calificativo "juvenil" como "un invento editorial"<sup>1</sup>, no así los otros. La afirmación de Care Santos parece basada en la moda editorial de calificar como juveniles las novelas de jóvenes protagonistas y adolescentes, o las publicadas por autores jóvenes. La segunda, reconoció a EFE que en su adolescencia "no tuvimos referentes juveniles y teníamos que inventarnos historias, pero todos querían ser los protagonistas, de modo que, como yo tenía cierta capacidad de observar y contar el mundo que me rodeaba, no me quedó más remedio que ponerme a escribirlas" y que "si antes no creía en la literatura juvenil por sí misma ahora pienso que puede ayudar".<sup>2</sup> Resulta un tanto

extraña la reacción de esta autora en cuanto a la consideración de la narrativa juvenil, en el momento de publicar su primer libro para jóvenes. Quizás indique que su recorrido como lectora juvenil -siempre diferente para cada lector- no ha abarcado, fuera de los clásicos, otras novelas juveniles de menor consideración pero de no menos efectividad a la hora de crear los referentes literarios necesarios para los jóvenes.

Pero, en palabras de M<sup>o</sup> Teresa Barbadillo, lo importante es que "los jóvenes, como los niños y como los adultos, aprecian las obras que vale la pena conocer y la exigencia, en todos los casos ha de ser de calidad".<sup>3</sup> Dejamos para otro momento el debate sobre la existencia de la novela juvenil como género independiente o subgénero alentado por las editoriales, no sin declarar abiertamente, una vez más, nuestra posición a favor de la narrativa juvenil, finalizando con la descripción que hace de nuestro momento el autor Fernando Lalana, quien, al preguntársele por lo mejor y lo peor del panorama responde:

---

<sup>1</sup> BARBADILLO DE LA FUENTE, M<sup>o</sup> T. (2000): "Las novelas juveniles de Care Santos", *Didáctica (Lengua y Literatura)*12, p.56.

<sup>2</sup> Cfr. <http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul3177.htm>, 17/04/2001.

<sup>3</sup> BARBADILLO DE LA FUENTE, M<sup>o</sup> T. art.cit., p.56.

*Quizá lo mejor y lo peor sean la misma cosa: la enorme cantidad de títulos que se publican constantemente. Nuevas colecciones, nuevas editoriales, viejas editoriales que se incorporan a este sector, miles de originales propios, miles de originales traducidos... en definitiva, un lío morrocotudo. La abundancia de oferta, que sería siempre deseable, acaba suponiendo un problema, pues impide a mucha gente encontrar lo bueno en un mar de mediocridad, resultando imposible -incluso para los estudiosos del sector- estar al tanto ni siquiera de una parte significativa de las novedades que se publican. (...) Con una población infantil en clara recesión, las ventas totales se han estancado y la venta media por título se ha venido abajo. En estas condiciones, la incorporación de nuevos escritores profesionales a este campo se ha detenido, por imposible. Si esto sigue así, el sector se colapsará en un plazo no muy largo.*<sup>4</sup>

Y en esta confusión en la que los autores temen reconocer la obra juvenil, por miedo a que se les encasille o infravalore, y los editores buscan con afán desmedido obras que entregar al mercado de los jóvenes lectores, pocos son los autores que se atreven abiertamente no sólo a dedicar una parte de su obra a los jóvenes - cuando lo hacen, se justifican con necesidades económicas -, sino a mantener con ellos un debate abierto, como es el caso de Lorenzo Silva, quien parece ajeno a todos esos temores y justificaciones.

Coinciden Lorenzo Silva y Martínez de Pisón en tener publicadas tres novelas juveniles, pero se diferencian en la perspectiva histórica: mientras que Lorenzo Silva en sus novelas (*Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia*, 1997, *El cazador del desierto*, 1998, y *La lluvia de París*, 2000) sitúa la acción en época actual, en cambio,

Martínez de Pisón ha preferido para dos de sus obras juveniles la perspectiva histórica.

Y es que lo que sí es evidente en las obras dedicadas a la juventud, ya lo sean por sus autores o por sus editores, es la vuelta a algunos subgéneros narrativos como la novela histórica de aventuras, que aunque no es exclusivo de la literatura para jóvenes, está entre los más celebrados por estos lectores.

En las últimas décadas del siglo XX hemos vivido un momento en el que las novelas de anticipación científica y ambientación futurista, que tanto éxito tuvieron en décadas precedentes, parecen haber ido decayendo a la vez que se recuperaban, conviviendo junto a las de ambiente realista o las de mensaje ecológico, las narraciones históricas. Quizás la narrativa fantástica, que ha desarrollado mundos paralelos que rememoran épocas pasadas incluso en el futuro, haya tenido también algo que ver en este nuevo resurgir del gusto por la novela histórica

En 1998, en el panorama que acabo de describir, apareció *El viaje americano*, cuyo protagonista, José Carril, nos desvela sin más detalles que ha vivido el desastre de la Guerra de África:

*...había abandonado el pueblo de mis padres para servir en el ejército luchando contra Abdelkrim...*<sup>5</sup>

y que conoce otras historias relacionadas con la Guerra Civil:

*...pero tal vez algún día hable de lo que hizo Luis Cañete unos años después, durante nuestra guerra civil, y de la gente que murió por su culpa.*<sup>6</sup>

La primera es la referencia que sitúa en el tiempo a la segunda entrega, en el orden de publicación, *Una guerra africana*, aparecida en febrero de 2000. Y la segunda puede hacer referencia a la novela que cierre una trilogía clara-

<sup>4</sup> "España: Seis creadores opinan. Fernando Lalana", *Cuatrogatos*, 3, julio-septiembre 2000. Revista electrónica, <http://www.cuatrogatos.org/3encuestaFernandoLalana.html>.

<sup>5</sup> MARTÍNEZ DE PISÓN, I (1998): *El viaje americano*. Madrid: SM, pág. 6.

<sup>6</sup> *Ib.*, pág. 148.

mente proyectada. Posiblemente, no falte demasiado para que ese tercer relato aparezca, aunque el autor reconoce el esfuerzo de documentación y planificación que le supone la narrativa histórica juvenil y su deseo de reproducir ambientes, personajes o hechos seriamente ilustrados que convivan con su mundo de la ficción. Esta última entrega de las aventuras de José Carril, como también sugería su autor en el momento de la publicación de *Una guerra africana*, contará un momento histórico importante para España, pero visto igualmente desde fuera, desde un escenario diferente al suelo patrio, durante otra situación cercana a la guerra y vivida por los españoles que no se encontraban en ese momento en España, muy posiblemente en otro país europeo. Será otro escenario atractivo para personajes ya conocidos en las dos anteriores, otra ocasión para el amor y la aventura.

Estas novelas de Ignacio Martínez de Pisón son novelas de aire clásico en la literatura juvenil: personaje joven aventurero, narrador, testigo imparcial de los hechos y que no se describe a sí mismo, de manera que puede ser un poco como cualquiera que lo lea. Novelas de estilo desenfadado, apasionante y cautivador desde el principio hasta el fin. Novelas breves si se comparan, por ejemplo, con la asombrosa extensión de las fantásticas entregas de Harry Potter (y lo que aún es más asombroso, sin que eso le haya perjudicado); o quizás novelas históricas en su justa medida para el lector joven. Novelas de clímax ascendente y rápido desenlace. Novelas muy bien estructuradas (sin que sobre o sin que falte nada). Novelas que podrían definirse, las dos, de una forma común, pues en las dos intervienen los mismos elementos y quizás podrían resumirse con una sola frase: "de cómo el espíritu aventurero y el amor apasionado de la juventud, conducen a una historia sentimental misteriosa de trasfondo histórico". Si bien es verdad, la medida con que se mezclan los ingredientes en ambas es bien diferente y, si se me permite, la mayor experien-

C. Perellón en: Cervantes, Miguel de; (Adap. Aguirre Bellver, J.): *Aventuras de Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edaf, 1970.



cia del autor en *Una guerra africana* o la gravedad de los hechos narrados, frente a la aparente frivolidad de los que motivan la primera entrega, confieren a la segunda una fuerza narrativa notablemente mayor.

## EL AUTOR

*Pisón es el escritor con menos ego (visible) que jamás he conocido, y así se lo digo, incluso con cierta preocupación aunque sea un inespereado lujo para un editor. Una anomalía en el paisaje.*<sup>7</sup>

Ignacio Martínez de Pisón, aunque reside en Barcelona, nació en Zaragoza en 1960, y es padre de un hijo, aún demasiado pequeño para servirle de crítico. Licenciado en filologías hispánica e italiana, su gran afición como narrador es el cuento -y ha publicado varios libros de relatos: *Alguien te observa en secreto* (1985), *Antofagasta* (1987), *El fin de los buenos tiempos* (1994) y *Foto de familia* (1998)-, no obstante reconoce que en España parece necesario escribir novelas para ser tenido en cuenta.

El éxito se le presentó desde su primer libro, aunque la fama la consiguiera con *Carreteras secundarias* (1996), de la que hizo también el guión cinematográfico. Su primera novela juvenil fue *El tesoro de los hermanos Bravo* (Alba Editorial, 1996) recientemente aumentada con tres capítulos y publicada con el nuevo nombre de *Los hermanos Bravo* (SM, *Gran Angular*, 2001). Fuera del entorno juvenil, otras novelas suyas son: *La ternura del dragón* (1984), *Nuevo plano de la ciudad secreta* (1992), y *María bonita* (2001).

*Martínez de Pisón jamás molesta: no reclama nada ni hace declaraciones llamativas ni se inmuta con su suerte en el parnaso de las letras españolas. Vive la literatura como una pasión constante pero tranquila, y ha escogido un camino, una poética ceñida, un rigor cristalino, y*

*en ellos se enseñorea con pulcritud. Chéjov, Julio Ramón Ribeyro, Monterroso o Natalia Ginzburg son algunos de sus maestros, también Dickens y los cuentos clásicos, como se detecta en esta novela que bien podría ser una trasposición del esquema general con bruja y hada madrina. La depuración expresiva a la que tiende es admirable, va mucho más allá de las fronteras del cine (...) se asienta en la pura elocuencia, en el oficio de contar lo imprescindible.*<sup>8</sup>

## LOS ARGUMENTOS

Cronológicamente, es *Una guerra africana*, la segunda novela entregada a la imprenta, el primer relato de José Carril. Estamos en 1921 y la sociedad española se resiente del famoso "Desastre de Annual", escenario de una crudelísima y totalmente inútil guerra que contó más de 15.000 muertes y atroces manifestaciones en uno y otro lado del conflicto, que, aún hoy, son ocultadas por vergonzosas y que aquí reaparecen exactamente al hilo de la narración. De José Carril, el narrador, sabemos poco: que, huyendo del hambre y de la miseria, ha dejado a sus padres y su pueblo y se ha alistado en el ejército que combate en África. Allí conocerá el amor de una joven marroquí. Paralelamente, desde la perspectiva del que vive la situación en primera línea, nos cuenta la historia del sargento Medrano, un anarquista metido a militar, y de Aurora anarquista convencida que llega a Melilla con la idea de provocar un atentado en contra del ejército español, pero que termina siendo amante del coronel Villablín. El conflicto entre estos tres personajes es el eje central del relato que concluye de forma inesperada cuando Aurora y Medrano son descubiertos por Villablín.

En la primera entrega, *El viaje americano*, nos encontramos a José Carril una vez pasada su primera aventura en África, aunque sin apenas

<sup>7</sup> HERRALDE, J (2001): "Un manuscrito con un desconocido", *ABC Cultural*, marzo.

<sup>8</sup> CASTRO, A. (2000): "Aquel verano de Estoril", *ABC Cultural*, octubre.