



Umbrales de transformación en la transición de la literatura infantil a la juvenil: el símbolo del espejo

Sergio Arlandis^{1*} , Agustín Reyes-Torres² 

¹Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València, España {Sergio.Arlandis@uv.es}

²Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universitat de València, España {Agustin.Reyes@uv.es}

Recibido el 24 Enero 2018; revisado el 02 Febrero 2018; aceptado el 09 Febrero 2018; publicado el 15 Juliol 2018

DOI: 10.7821/naer.2018.7.275



RESUMEN

Este artículo se aproxima al estudio de la literatura infantil y juvenil como un umbral de transformación que permite a los lectores explorar la realidad que les rodea, imaginar otros mundos y entender otras perspectivas. Partiendo del desarrollo cognitivo del niño en cuatro fases —etapa de prelectura, etapa fantástica, etapa fantástico-realista y etapa estética— la lectura se convierte en un recurso para aunar fantasía y experiencia en las que el elemento del espejo es altamente sugerente y propenso a cientos de interpretaciones y aplicaciones como se puede observar en la trama de libros tan conocidos como Blancanieves de los hermanos Grimm, Alicia a través del espejo de Carroll, La historia interminable de Ende y Harry Potter y la piedra filosofal de Rowling. Como cabe esperar, a medida que se va pasando de una etapa a otra, el espejo va adquiriendo mayor complejidad simbólica y los jóvenes lectores se enfrentan tanto al descubrimiento de la noción del Yo y el Otro, como a la distinción entre lo que se denomina el Mundo Primario y el Mundo Secundario, la realidad y lo maravilloso.

PALABRAS CLAVE: UMBRAL, TRANSFORMACIÓN, LECTURA, FANTASÍA, ESPEJO

1 INTRODUCCIÓN

Bien es sabido que las raíces de buena parte de la literatura infantil y la literatura juvenil son el folklore popular. Sin embargo, estos relatos folklóricos (temas, personajes, aventuras, lecciones morales, etc.) no fueron pensados para los niños. De hecho, muchos de ellos precisaron de una revisión profunda de sus versiones para eliminar ese alto componente de violencia, crueldad y arrogancia que en un principio tenían y que eran características de la pedagogía del miedo de la época. Esa adaptación agudizó, sin duda, ese trasfondo moral didáctico de la cuentística folklórica, al menos la que hoy conocemos, llevándolo a cabo de muy diversos modos: sustitución del castigo por otras soluciones, la permutación de ciertos personajes (de sus características más aterradoras por unos rasgos más amables, etc.) y de sus correspondientes estereotipaciones. Como indica Colomer (1999), estas modificaciones

son relevantes porque se trata de imágenes, símbolos y mitos que los humanos hemos utilizado en el pasado y todavía lo hacemos como fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas. Pero no solo así, también podemos destacar la inclusión de *umbrales de transformación*, a través de los cuales el o los protagonistas (niños o no) confrontaban el mundo real y el imaginario o alternativo, haciendo con ello una lectura moral, contrastiva y comparativa entre los dos mundos, con sus limitaciones y posibilidades (Connell, 2000, p. 29).

Curiosamente estos umbrales comienzan a aparecer como fenómenos activos de la creación literaria en una concreta etapa formativa del niño, cuando su literacidad, sus hábitos lectores y su competencia literaria (aprender a pensar de manera crítica, gozar con los libros y valorarlos) le permiten personalizar la lectura y alcanzar su propia interpretación. Es una etapa de indecisión personal en el joven lector que también le lleva a analizar su mundo interior, pensar de manera crítica, disfrutar de las obras literarias y finalmente reconocer o apreciar su valor. Por ello, como sostiene Sipe (2008), la buena literatura infantil debe caracterizarse por ofrecer a sus lectores la “capacidad de imponer una nueva construcción narrativa sobre los hechos sociales a nuestra disposición” (p. 246). La lectura se convierte así en un medio para envisionar otras realidades y facilitar la construcción de nuevos significados, no repetirlos ni reproducirlos.

Al respecto, es necesario precisar una gradación en los niveles de adquisición de la lengua y su desarrollo cognitivo clasificados en: etapa de prelectura, etapa fantástica, etapa fantástico-realista y etapa estética (Kucer, 2009). Esto abarcaría desde los cuatro años en su primer nivel hasta los quince-dieciséis en su último. Aquí nos referiremos sobre todo a la “etapa fantástica” que a veces colinda, dependiendo de los grados de desarrollo de la competencia lectora del niño/a así como de las motivaciones que pueda tener para seguir su formación lectora, con esa otra fase “fantástico-realista”.

Lo cierto es que la imprecisión a la hora de definir determinadas fronteras entre la literatura infantil y juvenil da pie a la especulación de los procesos del desarrollo de la competencia literaria y cognitiva entre los niños (Cuetos, 2005, pp. 43-44); y ante tal

*Por correo postal, dirigirse a:

Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura
Facultat de Magisteri, Universitat de València
Avenida de Tarongers, 4
46022 Valencia

indeterminación, responden también ciertos textos, que quedan atrapados en esos ciclos de transición; precisamente es ahí donde los cuentos folklóricos suelen encajarse, pues acompañan al niño hacia su etapa de madurez, por tanto, son también portales a través de los cuales comienza un intenso y fascinante rito de iniciación lectora y personal. Por eso, el surgimiento de esos *umbrales de transformación* se da, precisamente, en ese paso formativo— decisivo— del niño, entre los seis y los ocho años, que es también el paso del ciclo de Educación Infantil al de Educación Primaria. Es decir, los cuentos surgen y alcanzan un recurso destacado cuando su uso en el aula adquiere unas competencias formativas más determinantes en lo lingüístico y en lo cognitivo, sin olvidar su dimensión estética, ese sentido lúdico, divertido y creativo que, por ejemplo, tienen los cuentos populares folklóricos adaptados. Este es un elemento clave que proporciona a los estudiantes una experiencia positiva a través de la cual consiguen un aprendizaje significativo pues son ellos mismos quienes construye su propio aprendizaje convirtiéndose así en pensadores críticos (Reyes-Torres, 2014, pp. 42-43).

Sin embargo, en estos relatos enmarcados, como dijimos, en la frontera de su evolución como lectores, no solo existe una transformación psíquica del personaje y del niño/a, sino que se les hace igualmente testigos de su propia maduración, culminando la aventura con una “mayor fortaleza física y robustez” (Díaz, 2006, p. 80). Se produce así una transformación integral del niño-lector que busca, a modo de espejo (de ahí la recurrencia que aquí vamos a analizar), reconocerse en la lectura de otros que, como él, han iniciado un viaje iniciático hacia la construcción de su propia identidad, también con los riesgos que esto comporta: no saber discernir, exactamente, el paso fronterizo, el umbral.

En esta etapa el niño/a ya conoce la estructura básica de las narraciones (contexto, conflicto, clímax, desenlace) y, por tanto, el contraste de mundos, de realidades alternativas, complementarias, simultáneas o posibles, aunque los libros infantiles no hayan desarrollado exactamente el modelo canónico de la propia narración. Pero se debe tener bien presente que la natural eficacia educativa de estas narraciones estriba precisamente en el hecho de que a pesar de su dosis de imaginación responden a las necesidades últimas e íntimas del niño (Casanueva, 2003), que busca dar explicación a su propio paso existencial y vital hacia una estructura más compleja de su experiencia diaria, introduciendo ya conceptos tan complejos como *responsabilidad, comportamiento, contención emocional, solidaridad*, etc. (Gargallo, 2000, pp. 69-75). Al respecto, aunque existen ciertos patrones tradicionales a los cuales queremos remitirnos en el presente trabajo, la manera de combinar, desarrollar y compaginar estos conceptos es sumamente variada, pues la existencia de esos pasos fronterizos, altamente transformadores, entre mundos y personajes es, sin duda, uno de los mayores y más efectivos recursos educativos y creativos de toda la literatura infantil y la juvenil (Martos, 2011, pp. 6-7).

No pretendemos detenernos en tan profuso bosque terminológico y teórico, aunque sí vemos necesario determinar aquello que entendemos como literatura infantil y juvenil (Vieiro & Gómez, 2004, pp. 63-65), sobre todo porque nos servirá de marco, más o menos general, de nuestro punto de partida hasta llegar a concretar de qué modo el espejo es un símbolo altamente recurrente como umbral de transformación de los protagonistas y de la realidad que les envuelve.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Características principales de la literatura infantil y juvenil

Un primer elemento a tener en cuenta es que las obras destinadas a los niños, desde la visión del adulto, a veces pecan de ser excesivamente didácticas y moralizantes (Hunt, 2001), desoyendo quizá los gustos de su propio público potencial entre quienes el interés didáctico podría considerarse una sonora ausencia dentro de sus intereses más destacados. Partiendo de las teorías de Petrini (1958), Moreno (1998) estableció unas pautas generales que debían tener las obras de tal calibre: primero —y atendiendo al punto de vista del receptor— debían ser divertidas, apasionantes (capaces de cautivar al lector) y que fueran, dentro de una lógica, imaginables y creíbles, por muy ficcionales que estas pudieran ser o parecer (Nikolajeva, 2010, p. 146). En segundo lugar, desde el punto de vista del educador, debían resultar *verdaderas* en cualquiera de las dimensiones de espacio y tiempo en que se situara la obra (ya fuera un mundo mágico, atemporal, futuro, pasado, presente, o en una geografía de extraña o de reconocible índole); igualmente, debían resultar válidas moralmente y con una serenidad psicológica capaz de dar entrada a ciertas pasiones, pero que estas no fueran un argumento constituyente en sí de la historia. Y finalmente, desde el punto de vista del emisor, que tuviera claridad expositiva, con una lengua no inferior al estándar y, en la medida de lo posible y atendiendo a las edades de los lectores, con una estructura también acompañada de ilustraciones complementarias. No pensamos, pues, que reunir estas características nos dé, como resultado automático, una excelente obra infantil o juvenil (Wyse, Andrews, & Hoffman, 2010). Sin embargo, sí podría considerarse un buen punto de partida para determinar qué deben leer los niños y adolescentes y con qué textura deben tejerse sus textos, pues dichas características apenas apuntaban a lo temático, sino, sobre todo, a lo estructural y formal (Beck, 1998, pp. 11-31).

Por lo que, si en cierto modo el objetivo de la literatura infantil y juvenil es acompañar y acompasar esa transformación del joven lector, no extraña que el símbolo del espejo (y otros análogos como el agua o la luna) tenga cierta presencia y continuidad en sus textos más emblemáticos, pues constituye uno de los *umbrales de transformación* más recurrentes en la literatura universal. Si bien, resulta incuestionable su valor emblemático en este tipo de relatos.

2.2 De lo fantástico a lo maravilloso

Muchas son las teorías que han intentado determinar los orígenes de esta literatura infantil que tanto resorte ha encontrado en la ficción, en lo maravilloso y en la aventura, como modelos de transformación. Tal y como Propp, Méléntinski, Bremond, Lévi-Strauss o Bortolussi, entre tantos otros autores, han afirmado, el folklore, los cuentos de hadas y buena parte de la literatura popular de base oral han sido, sin duda, ejes fundamentales y fundacionales de lo que hoy llamamos literatura infantil y juvenil (Vogler, 1992, pp. 22-40). Hoy en día, dicha literatura ha evolucionado de este tipo de textos, destacándose como predominante en la actualidad la *aventura fantástica* en cuanto híbrido genérico, pues en él, como señala Sánchez (2009), se dan conjuntamente la experiencia de lo maravilloso por parte de la fantasía y la exploración del universo por parte de la aventura.

No podemos olvidar, sin embargo, que con *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871), Carroll ya había anticipado buena parte de los parámetros de esta fusión que Barrie acabó por definir y singularizar para el público netamente infantil y juvenil. Tengamos presente, pues, que fue en la primera mitad del siglo XX cuando la fantasía de aventuras se identificó más directamente con la literatura juvenil. Del mismo modo, algunas décadas después será cuando Todorov (1973) escriba su categorización en torno a lo fantástico y lo maravilloso cuyas teorías partían del acento emocional del lector y no tanto de la naturaleza del relato. Aquí solo las citaremos sucintamente, dejando abierta la puerta a futuros trabajos que ahonden teóricamente en esta dirección: lo *extraño puro*, lo *maravilloso puro*, lo *fantástico-extraño* y lo *fantástico-maravilloso*. Es en esta última variante donde principalmente encontramos la presencia del espejo como *objeto-sujeto-umbral* mágico, ya que a través de su mediación vamos de lo fantástico a lo maravilloso con una aceptación de lo mágico como única y exclusiva versión de los hechos. En este sentido, debemos recordar que ya en muchos relatos mitológicos se consideraban los umbrales físicos también como accesos a un mundo sobrehumano donde los héroes vivían experiencias insólitas y maravillosas, como ocurría por ejemplo con las limitrofes Columnas de Hércules, un símbolo que marcaba el mundo conocido de los marineros del Mediterráneo.

Para continuar, otros textos teórico-reflexivos al respecto firmados por el propio Ende, Nikolajeva, Jack, Eco y tantos otros, nos permiten concluir que lo fantástico es un universo diegético peculiar donde se transgreden las leyes naturales y donde los personajes tienen ocasión de *contemplarse* o al menos percibir los misterios relacionados con su propia existencia (Sánchez, 2009). A lo que habría que añadirle la definición de Matthews (2002) cuando afirmó que se trataba de un tipo de ficción que evoca lo maravilloso, el misterio o la magia: una intuición de la posibilidad que existe más allá del mundo ordinario, material y racionalmente predecible en que vivimos. Del mismo modo, podemos entender *maravilloso* como esa esencia de la fantasía, que alude a esos mundos, seres y objetos sobrenaturales, más allá del mundo ordinario. Asimismo, está ligado a una cualidad de sorpresa y asombro donde residiría la magia y lo imposible, tanto como lo inexplicable, y donde se alterarían las *leyes naturales* y, en especial, aquellas que afectasen al tiempo y al espacio, como propusieron teóricamente Nikolajeva (1988) y Jack (2004). Cabría ver, entonces, de qué modo lo fantástico y lo maravilloso adquieren forma en la literatura infantil y juvenil que aquí nos ocupa.

2.3 El encuentro entre el Mundo Primario y el Mundo Secundario

Fue Tolkien, en su paradigmático artículo titulado *Sobre los cuentos de hadas* (1994), quien, a la hora de delimitar lo maravilloso, la aventura y la fantasía en su conjunto, estableció la oposición, a nivel teórico, entre la dimensión de lo ordinario (compartida por el lector, protagonista y autor) y denominada *Mundo Primario*, frente a la dimensión fantástica, compartida por las criaturas (en su caso, hadas), denominada, desde entonces, *Mundo Secundario*, o lo que Propp llamó “reino lejano” en su libro *Las raíces históricas del cuento* (1997). Obviamente, de la relación que se establecía entre estos dos mundos, surgía implícitamente, de nuevo, el concepto de *viaje*, con lo que acababa enlazando con la aventura por un lado, y con lo formativo y moralizante por otro, pues como planteó más tarde Colomer (1999), “la fuerza educativa de la literatura radica, precisamente, en que ofrece la posibilidad de establecer una mirada distinta sobre el mundo, de

interrogarse sobre la sustancia de lo humano a partir de la creación de *mundos posibles*” (p. 16).

De este modo, la sorpresa y el asombro ante lo maravilloso se daba cuando un personaje humano o una criatura humanizada atravesaban los límites de fantasía, provocando un encuentro entre sendos mundos. Si bien entre ellos haya lugar para lo maravilloso, es preciso observar que conjuntamente todavía deben conformar un *mundo posible*, ya que la fe del lector no procede de una actitud ante el relato sino de la veracidad sugerida por el propio relato. Sin ese asombro (que es fruto de la confrontación) no existiría, en consecuencia, un relato de fantasía, por lo que debía darse una progresiva transformación interior y exterior en el protagonista así como una transgresión de la delimitación de los dos mundos. Y es ahí donde el espejo, como umbral, iba a tener, quizá, uno de sus significados más antiguos y recurrentes en la literatura, pues provocaba una colisión de experiencias (por ejemplo, lo habitual contra lo insólito) que, además de introducir lo fantástico en la historia, dotaba al género de su atractivo característicamente misterioso peculiar, porque, como afirmó Lanes (1972, p. 93), el término fantasía se reservó a aquellos relatos donde los reinos mágicos podían existir, pero los personajes debían encontrar el medio de trasladarse hasta ellos. Era necesario, pues, un nexo que cohesionara realidad y deseo.

Como posteriormente apuntó Nikolajeva (1988), existen hasta tres modos de relacionarse entre estos dos mundos: por un lado, el *abierto*, es decir, aquel en el que coexisten ambos, pues están conectados a través de un umbral mágico, quedando muy marcado por el regreso del protagonista al ámbito ordinario una vez realizada la aventura en el marco extraordinario (temporal y/o espacial); por otro lado, el *cerrado*, donde el protagonista afrontaría la llamada a la aventura dentro de un mundo ordinario que nada tiene que ver con la cotidianeidad del propio lector y donde el elemento mágico vendría a través de la intermediación de magos y hechiceros, sumidos en un conflicto constante entre el bien y el mal, tan necesarios en los primeros esquemas cognitivos del ser humano y su fijación por los esquemas binarios. Y finalmente, los *implicados*, donde el mundo secundario no aparece en el relato y nunca es visitado, pero se entromete en el primario a través de objetos o personajes mágicos en sí.

3 DISCUSIÓN. EL SÍMBOLO DEL ESPEJO

Como veremos, el símbolo del espejo es altamente sugerente y propenso a cientos de interpretaciones y aplicaciones. En la literatura infantil y juvenil conforme vamos pasando de una etapa a otra, el espejo va adquiriendo, como es lógico, mayor complejidad simbólica. Por ejemplo, en la etapa de prelectura (de cuatro a seis años), este apenas sirve como objeto, ya que tan solo refleja al yo (al sujeto) en sus avatares cotidianos (lavarse la cara y los dientes, peinarse, reconocerse y dar cumplida visión de sí mismo). En esta etapa el espejo carece de magia y las ilustraciones dominan casi en su totalidad. Al tratarse de una etapa en la que todavía no se ha desarrollado la conciencia temporal propiamente y se está en una fase de descubrimiento del yo mismo como sujeto, el espejo no nos traslada a ningún lugar inexplorado (*mundo secundario*), ya que el hallazgo se concentra en el propio cuerpo como mundo u horizonte incluso a nivel externo, sin introspección. Frente a la mirada altamente transformadora del niño en estas edades, no merece la pena concentrar lo maravilloso en un punto, pues todo lo que le rodea tiene una porción de sorpresa. El espejo no se reserva el misterio de nuestro propio reflejo ni se abre como umbral; tampoco supone un peligro ni una amenaza que pueda atrapar nuestra alma, pues no se tiene conciencia de ella.

En consecuencia, tampoco existen los personajes malditos que no pueden verse reflejados en él, tales como vampiros o demonios.

Esto no ocurre, en cambio, en la denominada etapa fantástica, de seis a ocho años, en la que se despierta un interés por lo maravilloso dentro de ese camino personal transitorio hacia el pensamiento lógico. Tal y como sintetiza Gómez del Manzano (1987), según el niño comienza a leer, da un primer paso de “realismo intelectual” que generalmente se prolonga en magia. En esta etapa el espejo sigue manteniendo su función primordial de reflejar no solo las responsabilidades del yo consigo mismo y también con los “otros”. Por ejemplo, en la saga *El pequeño vampiro* de la autora alemana Sommer-Bodenburg (2005), donde dos niños (Anton, el niño humano) y Rüdiger, un joven vampiro (véase que aquí sí entran ya este tipo de personajes) establecen una relación de amistad, con visitas paralelas a sus mundos respectivos. Pero, como sabemos, Rüdiger, entre otras cosas, no es capaz de reflejarse, aunque esto no se da bajo la dramática tensión de carecer de alma propia: se trata de un joven que tiene una serie de cualidades que, en el mundo primario, resultan extraordinarias, pero también limitadas, por lo que la confrontación de mundos estriba en esa posibilidad/imposibilidad de ir adaptándose a los medios de la realidad así como una reflexión en torno a las posibilidades propios de adaptación de cada cual.

El niño, pues, ya tiene conciencia de la diferencia, de la dificultad, del esfuerzo, pero también del riesgo, del peligro. En este caso, Anton y Rüdiger han comenzado un camino de aprendizaje y les une el umbral de la amistad. Quizá porque ya, de por sí, uno de los protagonistas no puede ser un reflejo, Anton no ansía ser vampiro sino aceptarle tal y como es. De este modo, la realidad reflejada en el texto no solo es mágica, sino también peligrosa y hay que saber hacer frente a tales riesgos dentro de la aventura. Ese cruce de los *umbrales de transformación* implica, pues, una toma de conciencia educativa, formativa, que nos conduce a nuestras experiencias (aventuras) de las que, necesariamente, regresaremos más preparados, ya que el riesgo no implica aún la muerte (como final sin retorno), sino el fracaso de regresar sin éxito de la experiencia vivida.

Dentro de esta franja de desarrollo del niño, se ubican el cuento o la adaptación de *Blancanieves* realizada por los hermanos Grimm. Aquí, como todos sabemos, el espejo no es un umbral, sino un oráculo que, por extraño que parezca, dentro de ese *Mundo secundario*, a nadie sorprende que, como objeto, hable. Seguramente porque se trata de un sujeto, con voz en algunos casos, cuya influencia sí resultará notoria en la transformación y evolución del personaje. Quizá en *Blancanieves* tengamos la primera gran manifestación del espejo ya no solo como lámina que reproduce las imágenes, sino como aquel que también las puede contener y absorber (Cirlot, 2008). Esa dotación mágica lo convierte en directo partícipe de la historia, de la trama e, incluso, responsable, en buena parte, de la transformación de la misma, ya que los espejos, en esta etapa, no se representan como simples objetos neutros a través de los que se obtiene una mera información objetiva; se prestan, en cambio, con gran facilidad a servir activamente a los agentes de la desorientación. Como nos recuerdan Chevalier y Gheerbrant (1999), el origen de esto podría estar en la *Sabiduría del Gran Espejo* del budismo tibetano, que era capaz de mostrar la más sórdida realidad que existe detrás de la apariencia transitoria. Por eso no puede mentir a la reina sobre la belleza de la joven princesa, pero tampoco sobre su peligro o amenaza, ya que el gran espejo muestra la inconsistencia de nuestras obsesiones, esas que deforman la realidad en beneficio de nuestros intereses y egoísmos. Y es que en la tradición folklórica, que sirvió de base a los Grimm, se mostraba un espejo más espectral y no tan reflectante,

incluso bajo una forma traslúcida que, al ser convocada, aparecía de entre las sombras. Sin embargo, en su adaptación infantil el espejo, mucho más afable en su aspecto, es convocado con la magia de las palabras “espejito, espejito mágico” o “Dime, espejo mágico”, de cuyo fondo (que ya de por sí es un enigma) emerge un rostro neutro, humanizado (y esto Disney lo patentó de manera ejemplar) ¿se trata de una manifestación del mundo de los *no vivos*? ¿es el mundo de las almas donde la verdad no deja lugar a la mentira y el ser humano se enfrenta a su auténtica realidad? Deja entrever al niño que existen misterios también que no comprendemos y que condicionan muchas veces nuestras acciones. Unos le llaman *destino* y eso es, a fin de cuentas, lo que matiza el objetivo de la aventura: cumplir cada uno con el suyo.

Del mismo modo, todo lo apuntado también lo podemos extraer de la *Odisea*, donde Ulises lucha contra su propio destino, ese que viene marcado por los dioses. De nuevo, encontramos el *viaje*, la transformación y el cruce del umbral anclados en las más hondas raíces de nuestra cultura occidental y como gran metáfora de los procesos de formación del ser humano hacia su madurez. Recordemos, entonces, que Ulises lucha desafortunadamente contra la imposición de unas limitaciones, unos deseos y condiciones que transmutan al yo de manera exterior e interior, del mismo modo que los personajes, habitualmente jóvenes, como dijimos quedan definidos por su capacidad de asombro, su deseo de escapismo, su predisposición a lo maravilloso y su afán explorador. Sin embargo, todo esto termina cuando el niño deja de serlo, cuando, precisamente, su sentido de la contemplación cede ante el deseo pragmático de poseer el *mundo primario*. En este momento, la magia corre peligro de desaparecer y, con ella, la posibilidad de atravesar de nuevo el umbral.

Comienza a remarcarse ya en esta etapa del niño su escisión simbólica, que irá poco a poco adquiriendo forma y determinación: ya existe el *Mundo primario* frente al *secundario* y la interferencia entre ambos puede generar caos, desorden o, en cambio, una nueva visión de la realidad, más enriquecida en matices, donde existe un lugar para el fracaso, la contradicción y el sinsentido. Y es aquí donde podemos hacer también referencia al mejor ejemplo al respecto de ese *nonsense*: el libro de Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*, porque aúna el viaje al otro lado, con el reverso de la realidad en toda su complejidad. Recordemos que Alicia, seis meses después de su aventura inicial en el *País de las Maravillas*, tiene un sueño, en la época otoñal; ya no se trata de una caída, sino del cruce de un umbral que genera expectativas a la joven Alicia en su afán por conocer la complejidad y la anomalía de lo reflejado de tal modo que parece decirnos que, en verdad, dependiendo de cómo se mire la realidad que nos rodea y de cómo se imagine, esta tiene un aspecto más o menos maravilloso o cambiante, donde la fantasía adquiere un sentido transformador muy activo. Porque todo movimiento lleva su reverso, su contrapartida y su consecuencia, como también ocurre, curiosamente, en el ajedrez, juego sobre el que se basa la propia historia y aventura de Alicia en esta novela.

En la obra de Carroll, es la joven el elemento extraño en ese ámbito del reverso y es ella, igualmente, la que debe adecuarse a las nuevas normas que lo rigen ¿podría decirse que la realidad representada es aquella que nos encontramos una vez superada la infancia y sus modelos ideales? No en vano Alicia Lidell, la joven a quien Carroll dedicó sus libros, por aquel entonces ya tenía veinte años y eso suponía un cambio drástico en sus obligaciones como mujer de la época. Pero además, Carroll iba a ir más allá al cuestionarse: ¿y si existiera una lógica inversa más allá de nuestro propio ensimismamiento? Eco (2012) en su obra *De los espejos y otros ensayos* afirma que este

refleja la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda donde está la izquierda. Es el observador (ingenuo hasta cuando hace de físico) quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que está dentro del espejo y, al contemplarse, advierte que lleva, pongamos, el reloj en la muñeca derecha. Pero el hecho es que lo llevaría si él, el observador, fuera quien está dentro del espejo. En cambio quien evita comportarse como Alicia y no penetra en el espejo, no sufre esta ilusión (p. 15).

No olvidemos que la necesidad de saber y de experimentar lleva al ser humano a abandonar su propia casa familiar y a adentrarse (o afrontar) en la aventura existencial, tanto de un modo metafórico como real, donde el niño (en su progresivo paso formativo) busca mundos paralelos, exactos al modelo que abandona entre los que se encuentra el propio ser, ese yo que necesitará completarse en el “otro”. Del mismo modo— y en base a esta lógica— existe la creencia supersticiosa de que si un espejo se rompe sobrevienen siete años de desgracia, siendo este número la referencia simbólica del ciclo temporal cumplido, es decir, sin retorno, sin fondo, pues quedó rota la puerta de regreso. Y es esa misma curiosidad y esa iniciativa arriesgada la que lleva a Alicia a afirmar:

Es completamente igual a nuestro salón, solo que con todas las cosas dispuestas a la inversa... [...]

¡Ay gatito, qué bonito sería si pudiéramos penetrar en la casa del espejo! ¡Estoy segura que ha de tener la mar de cosas bellas! *Juguemos* a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡Pero ¿cómo? ¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante. [...]

Saltaba con ligereza dentro del cuadro del espejo [...] porque aquí no habrá quien me regañe por acercarme demasiado al fuego. ¡Ay qué gracioso va a ser cuando me vean a través del espejo y no puedan alcanzarme! (*A través del Espejo*. Traducción de Manuel Garrido).

El fragmento en cuestión revela buena parte del significado simbólico del espejo y su operante transformación: del estado sólido al fluido, del mundo objetivo al subjetivo, de lo cotidiano a lo extraordinario, del sueño a la ensoñación, del reflejo sin más al hallazgo de nuevos espacios y personajes, de la infancia a la adolescencia. Exige una dualidad de forma o, mejor aún, su desdoblamiento, igual que la literatura, en sí, autoriza a la ficción (ese reverso de la realidad) a legitimarse constantemente, tal vez por-

que la propia literatura, sea cual sea, ha sido la precursora poética de estos mundos paralelos y misteriosos del enigma existencial del desdoblamiento, con sus reconocimientos, sus extrañezas, sus fantasmagorías, etc. Por tanto, tampoco extraña que el espejo dé igualmente el reflejo de la inteligencia creadora, capaz de crear y de transformar el silencio en palabra y de ahí a la creación; pero la pregunta es... ¿a su *imagen y semejanza* como propone el pasaje bíblico del *Génesis*? Si así fuera, la fantasía, la magia o lo maravilloso estribarían en el interior del propio yo, solo que en su otra vertiente: en el sueño. Este tema es, curiosamente, predominante en muchos autores como Borges, Cortázar, Hoffmann, Unamuno, Machado, etc., y llevado al ámbito infantil y juvenil como una celebración de la misma aventura como un acto creativo y cognitivo, pues no deja de ser una etapa edificante de su formación como ser humano.

Esta fase, en cambio, se daría en la tercera etapa formativa: aquella que denominamos fantástico-realista (hasta los doce años), y donde más claramente van a chocar el *mundo primario* y el *secundario* pues, como apunta Moreno (1998, p. 36), el niño exige respuestas a sus preguntas y las soluciones ahora deben ser lógicas y asentadas en la realidad estando a las puertas de la adolescencia. Entran en conflicto sus obligaciones con sus deseos y lo perturbadoras que estas ilusiones o espejismos pueden llegar a ser, pues son especulaciones (recordemos, espejo viene de *speculum*) engañosas, quizá reflejos de una luz que no vemos, de ahí su naturaleza nocturna u oscura y lunar. Lo comprobamos, por ejemplo, en *La historia interminable*, de Michael Ende, pues Bastian, cada vez que quiere volver a sumergirse en su aventura secreta bajo la forma de Atreyu (su *alter ego* literario que se enfrenta a la oscuridad que precisamente se está apoderando de ese *Mundo secundario*) habla ante el espejo, se convoca a sí mismo, a su creatividad: por eso el futuro de Fantasía depende de la creencia y la lectura de los niños. De igual modo, en la misma novela, el joven guerrero debe cruzar la Puerta del espejo, que tiene forma (no por casualidad) de media luna y que atraviesa el mundo oscuro y conduce hasta Uluyaya, su destino final. Semejante caso ocurre con Sarah en la película *Dentro del Laberinto*, dirigida por Jim Henson en 1986, quien convoca a los goblins realizando, de un modo un tanto inconsciente, un hechizo ante el espejo, como siguiendo un ritual de convocación en plena noche. Finalmente, tampoco olvidemos esa leyenda urbana, de base paranormal, que dice que al pronunciar el nombre de una chica (existen muchas variantes al respecto), frente a un espejo, esta se aparece para arrebatarle, precisamente, tu propia alma o a veces concederte el deseo que buscas en su versión menos aterradora.

Harry Potter, en *La piedra filosofal* (2014), se encuentra con el espejo Oesed, cuya particularidad primera es poseer un nombre, frente a la cantidad de espejos anónimos que pueblan estos libros. Curiosamente, antes de encontrarse con el propio espejo, Ron, su inseparable amigo, le está enseñando, a Harry, a jugar al ajedrez mágico ¿simple coincidencia teniendo en cuenta su disposición reversible y simétrica sobre el tablero? No lo creemos. Encuentra la sala con Oesed, lee el joven protagonista su inscripción (que está al revés, pero dice *No muestro tu rostro, sino el deseo de tu corazón*). Y su sorpresa no iba a hacerse de esperar al mirarse: “no solo se había visto en el espejo, sino que había mucha gente detrás de él” (p. 178). Curiosamente esto se daba en un niño que, hasta este momento, si algo le caracterizaba era la soledad. Surge, entonces, el temor al engaño o a la caída (luciferina o no, por lo que tiene de espejismo, delirio o tentación). Entonces, y desde su desconocimiento real, Harry ve a sus padres cerca de él por primera vez y junto a ellos otros familiares, recreando, sin duda, ese momento que— dicen— suele sucederse cuando una persona

está falleciendo y cree ver, en su estado de ensoñación, a sus seres queridos en torno suyo. El espejo es, por tanto, también un umbral del lado de la vida desde otra perspectiva. Y ante ello, la explicación lógica del maestro Dumbledore cuando afirma:

Nos muestra ni más ni menos que el más profundo y desesperado deseo de nuestro corazón. Para ti, que nunca conociste a tu familia es verlos rodeándote. Ronald Weasley, que siempre ha sido sobrepasado por sus hermanos, se ve solo y el mejor de todos ellos. Sin embargo, este espejo no nos dará conocimiento o verdad. Hay hombres que se han consumido ante esto, fascinados por lo que han visto. O han enloquecido, al no saber si lo que muestra es real o siquiera posible. (*La piedra filosofal*, 2014)

El espejo ya no te puede llevar tan solo al mundo de la fantasía y de la diversión o el juego sino que puede atraparte en su ilusión, como ya lo había advertido Platón, y absorber tu vida hasta secarla y encerrarla plegada sobre su propio dolor, como el que atenaza la esperanza de Cecilia, la protagonista de la novela *El enigma y el espejo* de Jostein Gaarder. Y esto produce temor e inquietud en aquel que ya sabe que la propia existencia está marcada por los instantes, por la experiencia, por la ilusión, pero no por la ensoñación deslimitada que entorpece nuestra progresiva transformación interior y no nos posibilita progresar como seres humanos ¿lectura en clave didáctica pero sin serlo explícitamente? Tal vez sí y quizá ahí radique parte de la atracción de este tipo de relatos para los más jóvenes.

El espejo, efectivamente, puede atrapar tu alma, como ocurre recurrentemente en el cine de terror (y aquí son innumerables los ejemplos), donde lo sobrenatural invade, mediante el reflejo, la realidad con su oscuro plan y su verdad más agónica y espectral. Quizá también porque el adulto se contempla a sí mismo como un viaje sin retorno y quizá también porque sabe que tras ese reflejo hay muchos reversos ocultos, silenciados, que pueden revelarse o revelarnos el auténtico rostro de quienes somos (o seremos) en realidad. No nos extraña que en la tradición popular y folklórica, aquella que apuntamos como el origen de la literatura infantil y juvenil, en las casas donde hay un difunto, se tapen los espejos con pañuelos y sábanas por miedo a que se queden sus reflejos inertes en ellos. Y es aquí, igualmente, donde la maldición (por no hablar de la predeterminación oracular) de Narciso cobra de nuevo forma y nos advierte, ya desde los relatos míticos, del peligro que conllevan ciertas apariencias y actitudes ante ellas. Y es que el niño debe perseguir un sueño para hacerlo realidad (su sueño) pero no una ensoñación, un espejismo, que le llevará hacia el vacío y en desengaño: tal podría ser la lectura en clave educativa de buena parte de toda la literatura folklórica adaptada al público infantil y juvenil.

4 CONCLUSIÓN

Por tanto, el símbolo del espejo ha ido variando su representación en esta literatura dependiendo de las etapas formativas que cruza y el desarrollo cognitivo de los niños sobre todo en aquellos cuentos donde predomina la estructura de la *fantasía de aventuras* marcada por la confrontación y complementación de dos mundos: desde ser un mero objeto decorativo, que muestra la realidad como descubrimiento del yo, hasta su activa participación a la hora de ordenarla y transformarla para, finalmente, debatirla. Una unión de dos mundos que entran en contacto a través de su

cambiante superficie y lo hace a través, igualmente, de la palabra capaz de romper las formas de lo cotidiano; de ahí que, como rasgo común, espejo y palabra se asocien en la mayoría de estos libros. Tan solo el miedo y la conciencia de la muerte, así como la entrada de otros valores como la pasión o la frustración, por ejemplo, dotan al propio espejo de una forma más enigmática, más sorpresiva y misteriosa; también más peligrosa y sombría, porque si necesitamos que exista la luz para poder vernos en él, también es verdad que puede llevarnos a la más profunda de las sombras, donde existe una muerte aún mayor que la física: aquel olvidarse de la vida al que aludía Dumbledore y que también nos recuerda el propio Carroll, quien pregunta en su capítulo final aquel lapidario “¿quién lo soñó?”. A veces, regresar al lado del orden es el paso más difícil de dar, pues ya no lo hacemos tal y como éramos: regresamos, pues, con una mirada nueva, esa que nos da la experiencia de haber atravesado la piel del espejo, los límites del lenguaje, ese tiempo maravilloso que se abre hacia una verdad que nos devuelve una imagen más profunda de lo que somos o podemos ser. Quizá al final sea cierto que un buen libro es, realmente, un espejo que nos reclama a la lectura, a que lo abramos, a que crucemos su umbral y que nos saque de nuestro particular mundo ordinario para hacernos también recordar cómo mirábamos por primera vez el mundo y lo hicimos parte de nosotros mismos.

REFERENCIAS

- Beck, I. L. (1998). Understanding Beginning Reading: A Journey Through Teaching and Research. In J. Osborn & F. Lehr (Eds.), *Literacy for all* (pp 11-31). London/New York: Te Guilford Press.
- Carroll, L. (2009). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Oxford: Oxford University Press.
- Casanueva, M. (2003). *Relaciones entre Folklore y Literatura Infantil*. Claves Interpretativas. Salamanca: Globalia Ediciones Antheta.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1997). *Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books.
- Cirlot, J. E. (2008). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Colomer, T. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Connell, J. M. (2000). Aesthetic Experiences in the School Curriculum: Assessing the Value of Rosenblatt's Transactional Theory. *Journal of Aesthetic Education*, 34 (1), 27-35. doi:10.2307/3333652
- Cuetos, F. (2005). *Psicología de la lectura*. Madrid: Cisspraxis.
- Díaz Armas, J. (2006). Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración. In *Personajes y temáticas en la Literatura Juvenil* (PP. 73-98). Madrid: Aulas de Verano. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.
- Gargallo, B. (2000). *Procedimientos. Estrategias de aprendizaje. Su naturaleza, enseñanza y evaluación*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Gómez del Manzano, M. (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX: incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea.
- Hunt, P. (2001). *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Jack, S. (2004). *Writing the Fantasy Film. Heroes and Journeys in Alternate Realities*. New York: Michael Wiese Productions, Studio City.
- Kucer, S. B. (2009). *Dimensions of Literacy. A Conceptual Base for Teaching Reading and Writing in School Settings*. London/New York: Routledge.
- Lanes, S. (1972). *Down the Rabbit Hole. Adventures and Misadventures in the Realm of Children's Literature*. New York: Atheneum.
- Martos Núñez, E. (2011). Los entornos constructivistas de aprendizaje (ECA) y la educación literaria. *Puertas a la lectura*, 23, 4-13.
- Matthews, R. (2002). *Fantasy. The liberation of Imagination*. Londres: Routledge.
- Moreno, A. (1998). *Literatura infantil. Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Nikolajeva, M. (1988). *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International. doi:10.1080/0305764X.2010.481258
- Nikolajeva, M. (2010). Literacy, Competence and Meaning-making: A Human Sciences Approach. *Cambridge Journal of Education*, 40(2), 145-159.
- Petrini, E. (1958). *Estudio crítico de la literatura infantil*. Madrid: Rialp.
- Propp, V. (1997). *The Historical Roots of Fairy-tales*. Bellingham: Western Washington University.

- Reyes-Torres, A. (2014). Literacy Education: The First Step towards Literary Competence. En A. Reyes-Torres, L. Villacañas & B. Soler (Eds.), *Thinking Through Children's Literature in the Classroom* (pp. 42-52). Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York: Scholastic Press.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). *Fantasia de aventuras. Claves creativas en novela y cine*. Madrid: Ariel.
- Sipe, L. R. (2008). *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. New York: Routledge.
- Sommer-Bodenburg, A. (2005). *The Little Vampire*. London: Andersen Press.
- Todorov, T. (1973). *The fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press.
- Tolkien, J.R. R. (1994). Sobre los cuentos de hadas. In *Árbol y Hoja* (pp. 13-100). Barcelona: Minotauro.
- Vieiro, P. & Gómez, I. (2004). *Psicología de la lectura*. Madrid: Prentice Hall.
- Vogler, Ch. (1992). *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Michael Wiese Productions: Studio City.
- Wyse, D., Andrews, R. & Hoffman J. (2010). *The Routledge International Handbook of English, Language and Literacy Teaching*. London/New York: Routledge.

Con el fin de llegar a un mayor número de lectores, NAER ofrece traducciones al español de sus artículos originales en inglés. Este artículo en español no es la versión original del mismo, sino únicamente su traducción. Si quiere citar este artículo, por favor, consulte el artículo original en inglés y utilice la paginación del mismo en sus citas. Gracias.