



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„El huérfano en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón“**

verfasst von / submitted by

Nathalie Feldbacher

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 456 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium  
UF Geographie und Wirtschaftskunde  
UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Emanuela Hager



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich, Nathalie Feldbacher, erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich diese Diplomarbeit selbstständig angefertigt habe. Es wurden keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche gemäß den Richtlinien des wissenschaftlichen Arbeitens kenntlich gemacht.

Diese schriftliche Arbeit wurde noch an keiner Stelle vorgelegt.

## **Gleichheitsgrundsatz**

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit darauf verzichtet, geschlechtsspezifische Formulierungen zu verwenden. Ich möchte jedoch ausdrücklich festhalten, dass die bei Personen oder Figuren verwendete maskuline Form für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Wien, am

Unterschrift



## **Danksagung**

Ich möchte mich sehr herzlich bei ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Emanuela Hager für die Betreuung meiner Arbeit und die zahlreichen Denkanstöße bedanken. Ihre fortwährende Unterstützung während des Schreibprozesses war mir eine große Hilfe.

Ein großes Dankeschön gilt meinen Eltern, Stiefeltern und Schwiegereltern, Renate und Dr. Christoph Klimscha, Susanne und Franz Reiser sowie Regina und Dr. Peter Feldbacher für ihre große Unterstützung und die liebevolle Betreuung meines Sohnes. Ohne sie hätte ich diese Arbeit niemals fertig schreiben können.

Mein kleiner Sohn Leo gab mir auch in schwierigen Momenten die Kraft, weiterzuarbeiten und mein Ziel zu verfolgen.

Zu guter Letzt möchte ich meinem Mann Dr. Paul Feldbacher für seine große Geduld und die Unterstützung danken, die er mir über die Jahre entgegenbrachte. Sein Interesse an meiner Arbeit und unsere zahlreichen Diskussionen spornten mich immer wieder an.



## Índice

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introducción.....                                                              | 1  |
| 2. Metodología del análisis.....                                                  | 4  |
| 2.1. Descripción del método.....                                                  | 4  |
| 2.2. Procedimiento del análisis.....                                              | 6  |
| 3. Elección de la literatura básica y de los clásicos de la LIJ.....              | 8  |
| 3.1. Elección de la literatura básica.....                                        | 8  |
| 3.2. Elección de los clásicos de la LIJ.....                                      | 13 |
| 4. Conceptos y modelos.....                                                       | 16 |
| 4.1. Conceptos de LIJ.....                                                        | 16 |
| 4.2. Conceptos de literatura fantástica.....                                      | 18 |
| 4.3. El modelo del mundo fanástico de Nikolajeva.....                             | 20 |
| 4.4. El modelo actancial de Greimas.....                                          | 22 |
| 5. EL huérfano en la literatura juvenil.....                                      | 26 |
| 5.1. La importancia del huérfano en la LIJ.....                                   | 26 |
| 5.2. Vivir sin padres – características de Pippi Calzaslargas y Harry Potter..... | 28 |
| 5.2.1. Reacciones a la falta de los padres.....                                   | 28 |
| 5.2.2. El entorno social.....                                                     | 33 |
| 5.2.3. El huérfano como marginado.....                                            | 36 |
| 5.2.4. Autonomía y responsabilidad.....                                           | 40 |
| 5.2.5. Incorporación al mundo secundario fantástico.....                          | 45 |
| 6. El huérfano en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón.....                 | 48 |
| 6.1. Reacciones a la falta de los padres.....                                     | 49 |
| 6.1.1. Variaciones de la falta de los padres.....                                 | 49 |
| 6.1.2. Líneas de ruptura.....                                                     | 52 |
| 6.1.3. Vistas a los padres.....                                                   | 54 |
| 6.1.4. Necesidades básicas.....                                                   | 58 |
| 6.2. El entorno social.....                                                       | 62 |
| 6.2.1. El hogar del huérfano.....                                                 | 62 |



|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| 6.2.2 Personajes de referencia.....                            | 65  |
| 6.3. El huérfano como marginado de la sociedad.....            | 67  |
| 6.3.1. Niños fuera de la norma.....                            | 68  |
| 6.3.2. Los ayudantes del huérfano como figuras marginales..... | 71  |
| 6.4. Autonomía y responsabilidad.....                          | 75  |
| 6.4.1. La autonomía del huérfano.....                          | 75  |
| 6.4.2. La responsabilidad del huérfano.....                    | 79  |
| 7. Conclusión y perspectiva.....                               | 84  |
| 8. Bibliografía.....                                           | 90  |
| 8.1. Literatura básica.....                                    | 90  |
| 8.2. Literatura secundaria.....                                | 90  |
| 8.3. Páginas web.....                                          | 93  |
| 8.4. Ilustraciones.....                                        | 93  |
| 9. Apéndice.....                                               | 94  |
| 9.1. Deutsche Zusammenfassung.....                             | 94  |
| 9.2. Abstract.....                                             | 102 |



## 1. Introducción

Tanto en la literatura para adultos como en la literatura infantil y juvenil<sup>1</sup> el huérfano es un motivo importante, es figura de identificación, históricamente hace visible temas determinantes. Según Lexe (2003), todas las figuras de los clásicos de la LIJ actúan en una distancia local y emocional a sus personajes de referencia familiares.<sup>2</sup> Por consiguiente, tanto en la literatura juvenil como en los clásicos de la literatura un gran número de obras trata de huérfanos y cómo superan la vida.

Durante los últimos años han sido publicados numerosos libros juveniles, como por ejemplo la serie Harry Potter de J.K. Rowling, que han recibido, según Ewers (2000), cierta atención también en las ciencias culturales y literarias.<sup>3</sup> Como Harry Potter, también en los libros juveniles de Carlos Ruiz Zafón, los protagonistas jóvenes actúan en un ámbito sin padres, dependen de sí mismo, son huérfanos.

Estos libros juveniles de Ruiz Zafón en concreto son: *El Príncipe de la Niebla*<sup>4</sup>, *El Palacio de la Medianoche*<sup>5</sup>, *Las Luces de Septiembre*<sup>6</sup> y *Marina*<sup>7</sup>.

Cuando era joven, yo solía leer cualquier libro que me parecía interesante, sin prestar atención al género. De joven leía libros para adultos, me interesaban tanto las novelas históricas como las novelas policíacas. Hace muchos años, ya de adulta, empecé a leer libros juveniles, otra vez sin prestar atención al género. El mismo Carlos Ruiz Zafón, el autor de los libros investigados en este trabajo, escribe en el prefacio de su novela *El Príncipe de la Niebla*, que, de joven, él no leía literatura titulada juvenil, hoy su intención como autor es escribir obras para un público de trece a ochenta y tres años.<sup>8</sup> A lo largo de este trabajo se hablará con más detalle de este tema tan ambiguo como el de la literatura juvenil.

En la literatura juvenil la orfandad juega con frecuencia un tema central, en el que existen paralelismos entre los destinos de los protagonistas, que muchas veces viven sin padres por diferentes razones o en el transcurso de la historia fallecen. Tenía el deseo de investigar en este tema y analizar los libros juveniles de Ruiz Zafón, que hasta este momento en la ciencia literaria han recibido poca atención. La literatura secundaria sobre la LIJ se limita a dos análisis escritos por los autores Ruiz Tosa (2009) y Sáiz Ripoll (2004), que mencionan a las figuras huérfanas, pero no profundizan el tema. Además

---

<sup>1</sup> a continuación nombrado: LIJ

<sup>2</sup> véase Lexe (2003), p. 78

<sup>3</sup> véase Ewers (2000), p. 9

<sup>4</sup> véase Ruiz Zafón (2012<sup>20</sup>), a continuación citado: Ruiz Zafón 1

<sup>5</sup> véase Ruiz Zafón (2006), a continuación citado: Ruiz Zafón 2

<sup>6</sup> véase Ruiz Zafón (2013<sup>12</sup>), a continuación citado: Ruiz Zafón 3

<sup>7</sup> véase Ruiz Zafón (2007<sup>7</sup>), a continuación citado: Ruiz Zafón 4

<sup>8</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 8

existe un análisis lingüístico de locuciones de Ramos Nogueira (2016). Esta tesina quiere hacer una contribución a las investigaciones de estos autores.

El objetivo de este trabajo es encontrar estructuras y semejanzas concernientes al huérfano, que se repiten en la LIJ de Ruiz Zafón. La pregunta principal de la investigación es:

*¿Cómo influye la muerte de los padres en el desarrollo de los jóvenes huérfanos en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón?*

De ello resultan más preguntas subordinadas:

*¿Qué características definen al huérfano en la LIJ de Ruiz Zafón?*

*¿Cuándo tienen lugar las líneas de ruptura en las vidas de los protagonistas?*

*¿Quiénes son las nuevas personas de referencia?*

*¿Qué posición obtiene el huérfano dentro de su entorno social?*

*¿Cómo influye la ausencia de los padres en la autonomía y en la responsabilidad del huérfano?*

En el capítulo 2. en un primer paso se presenta la metodología del análisis, que es la hermeneútica. La hermeneútica trata tanto del entendimiento y la interpretación adecuado de un texto como la importancia de la influencia de la propia experiencia. Como base teórica funcionan las reflexiones de Rust (1981), Schutte (2005) y Becker (2007). En un segundo paso se describe el procedimiento del análisis según Schutte, que contiene de la lectura de la literatura primaria, la manera de leer un texto (es decir tener una idea del contenido y formar primeras hipótesis) y de la planificación del procedimiento del análisis. En esta parte se formula también las hipótesis de trabajo en cuanto a la LIJ de Ruiz Zafón.

En el capítulo 3. se presenta la literatura primaria usada en este trabajo. El capítulo 3.1. se ocupa de la literatura básica, es decir la LIJ de Ruiz Zafón, los temas, personajes, lugares de actuación y la presentación del autor. En 3.2. se presenta la elección de dos clásicos de la LIJ, *Pippi Calzaslargas* y la serie *Harry Potter*, que forman la base para el desarrollo de los criterios de investigación.

El capítulo 4. se dedica en un primer paso a la presentación de diferentes conceptos de LIJ según Fernández López (1996), Kaminski (1994), Ewers (2000) y también las reflexiones de Ruiz Zafón (2012<sup>20</sup>) sobre este tema. El próximo paso es la descripción de distintos conceptos de la literatura fantástica, primero con las teorías de Todorov (2013), segundo con Meißner (1989) y tercero con una crítica de Mohr (2012), que presenta una ampliación del concepto de Todorov. La tercera parte de este capítulo se ocupa del modelo del mundo fantástico de Nikolajeva, citado en Duttler (2007), que comprende la

diferenciación del mundo secundario en un mundo fantástico cerrado, abierto e implicado. En esta parte también se hace la categorización de la LIJ de Ruiz Zafón a los diferentes conceptos de Nikolajeva. La cuarta parte se ocupa del modelo actancial de Greimas (1971), que ayuda a entender las relaciones entre los personajes de las obras analizadas. En el capítulo 5. primero se investiga en el papel del huérfano en la LIJ. En la segunda parte de este capítulo se hace el análisis de las figuras clásicas Pippi Calzaslargas y Harry Potter en cuanto a sus características como huérfanos. En el capítulo 6. la parte principal de este trabajo, los conocimientos y categorías, que resultan del análisis de los clásicos en capítulo 5, serán aplicados a los protagonistas huérfanos en la LIJ de Ruiz Zafón. El capítulo 7. contiene la conclusión de los resultados, la contestación de las preguntas de investigación y la verificación o falsificación de las hipótesis. Por lo demás se darán en este punto ideas y propuestas para otros campos de investigación que resultan de este trabajo.

## 2. Metodología del análisis

### 2.1. Descripción del método

Antes de empezar con el análisis de los textos hay que fijar y presentar el método según el cual éste se realizará. El método aplicado en este trabajo es la hermenéutica.

Schutte (2005) define la interpretación como la escenificación de la propia experiencia de la lectura. Ello significa al principio que la interpretación tiene que ser considerada como una forma de relaciones lingüísticas. Por consiguiente la interpretación es una manera de lectura que actúa analíticamente, intenta presentar la experiencia de la lectura e interactuar con otros lectores. La interpretación tiene dos dimensiones: por un lado, el lector relaciona lo que entiende con la estructura del texto (y para el lector lo que entiende es la comprensión propia, entendida como la comprensión ajena); por otro lado, el mensaje del autor está relacionado con el interés actual del lector. Por consiguiente, la interpretación es subjetiva y tiene una referencia a la realidad específica, debido a la experiencia del lector. Para Schutte, la interpretación de la lectura y la comunicación crítica no funcionan sin una reflexión teórica y hermenéutica. Textos literarios pueden y necesitan ser interpretados siempre de nuevo en cuanto a un interés práctico que depende del discurso.<sup>9</sup>

Según Rust (1981), la hermenéutica es el arte de la interpretación, sus objetos de investigación son las obras humanas como la literatura, adelantos culturales y la historia. De estas obras se debería dar como resultado el sentido de la existencia cultural. La hermenéutica es un programa marco que intenta interpretar el sentido y averiguar preguntas más profundas. Es una estrategia del entendimiento a través de la especulación intersubjetiva.<sup>10</sup>

Para Becker (2007), la hermenéutica es la teoría del entendimiento de textos literarios y de su interpretación adecuada. Una interpretación adecuada deja entrever el significado propuesto del autor de un texto. Lo importante de la hermenéutica son la interpretación y la búsqueda del significado del texto. La práctica interpretatoria es la decodificación del mensaje del autor. Lo difícil de la teoría hermenéutica es el análisis literario. Becker considera la hermenéutica un constructo teórico y filosófico, existe una inexactitud metodológica. Además critica que no existe ningún instrumental analítico para una interpretación textual concreta.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> véase Schutte (2005), p. 14-15

<sup>10</sup> véase Rust (1981), p. 31

<sup>11</sup> véase Becker (2007), p. 21

A pesar de la crítica, para Becker la hermenéutica es la base sistemática de casi todos los procesos de entendimiento e interpretación. En cada interpretación tiene que haber elementos de la comprensión y del sentido de textos. Por consiguiente, la hermenéutica es la base teórica de la mayoría de los enfoques metódicos de la literatura, por lo menos de estos cuyo objetivo es la clásica o la moderna interpretación de textos. Eso al mismo tiempo significa que los enfoques de estructuralismo, de la teoría de sistemas y del deconstructivismo renuncian a principios hermenéuticos. Estos enfoques (post)estructuralistas refutan una reducción de textos literarios en el sentido y la denominación de su significado semántico.<sup>12</sup>

La teoría hermenéutica ve los textos como declaraciones lingüísticas, les atribuye una vida propia más allá de la intención del autor (por ejemplo, como resultado de un cambio histórico, que afecta también a textos literarios) y esta idea forma también un punto esencial de la estética de la recepción. Por consiguiente, el lenguaje mismo se convierte dentro del proceso de la interpretación en el medio interpretatorio y el objeto de la interpretación. La interpretación consiste de dos componentes: por un lado, el análisis gramatical y lingüístico; por otro lado, el análisis psicológico y de los personajes. Este doble sentido de la interpretación corresponde a la puntualización de la hermenéutica a los procesos de dos partes: la comprensión objetiva del objeto que hay que reconocer y el entendimiento subjetivo del sujeto que reconoce.<sup>13</sup>

Ambas partes forman un proceso de comprensión titulado círculo hermenéutico. En este círculo debe ser superada la diferencia hermenéutica, es decir, la separación de sujeto y objeto. Para comprender el concepto de círculo hermenéutico hay que entender tanto la vida propia del texto como entender y experimentar la intención del autor. Experimentar en la intención es participar también en la interpretación, es decir, el intérprete o lector participa en la construcción de mensajes. Por consiguiente, se construye una interacción recíproca del entendimiento (del autor como objeto) y la aportación del propio horizonte en el círculo hermenéutico, o sea, en una conversación (basada en la estructura de un círculo de entendimiento).<sup>14</sup>

Schutte da indicaciones básicas para la aplicación de la hermenéutica. En su opinión, en la perspectiva hermenéutica la obra literaria está caracterizada por la intención (posiblemente inconsciente) del autor.<sup>15</sup> El texto está entendido como discurso ajeno escrito y respuesta a una pregunta existencial. El interés de comprensión es el mensaje

---

<sup>12</sup> ibíd., p. 21-22

<sup>13</sup> ibíd., p. 22-23

<sup>14</sup> ibíd., p. 23

<sup>15</sup> véase Schutte (2005), p. 20

del autor. El procedimiento tiene lugar a través de ponerse en el pensamiento del autor, como análisis regulado (gramatical) y la subsiguiente interpretación creativa y psicológica.<sup>16</sup> Con vistas a la jurisprudencia y también al público político se ve que la discusión sobre la interpretación adecuada de textos es actual y tiene importancia social. Siempre hay un desacuerdo en la interpretación de textos y conceptos entre diferentes instituciones. Normalmente una parte subraya la racionalidad de la propia interpretación, mientras que la otra parte la rechaza. Lo mismo vale para la ciencia literaria, aunque según Schutte su importancia social es menor y por lo tanto la discusión es menos reñida.<sup>17</sup>

Schutte además presenta un procedimiento general del análisis de textos que puede ser aplicado también a la hermenéutica. Al comienzo del análisis está la elección del texto. La elección puede realizarse por un lado a base de la importancia histórica o literaria, por otro lado, a causa del efecto que produce al lector. La elección de un texto ya tiene carácter de interpretación, no es demostrable y tiene que ser disponible y corregible.<sup>18</sup> En la teoría hermenéutica la interpretación de textos literarios es históricamente y socialmente variable, no existe una validez intersubjetiva. Según Habermas en Schutte los textos literarios obtienen una cierta tozudez, que no corresponde ni con el sentido intencionado por el productor, ni con el sentido concebido por el receptor. Esta diferencia entre la intención y la comprensión es la diferencia hermenéutica. En consecuencia, un texto literario no tiene un significado único, sino varios.<sup>19</sup>

Según la opinión de la autora de este trabajo es importante indicar que también los aspectos aquí analizados son elegidos y interpretados de forma subjetiva.

## 2.2. Procedimiento del análisis

En relación con la interpretación metódica hay tres formas de representación: la descripción, el análisis y la interpretación de un texto. La descripción de textos presenta observaciones, trabaja con los términos del lenguaje coloquial e intenta expresar lo leído con palabras propias. La descripción sirve para obtener una impresión general del texto y primeras hipótesis sobre la intención del autor. El análisis se ocupa de la explicación de la estructura, las relaciones entre la situación de comienzo, características y repercusiones de textos. La interpretación, en este trabajo está aplicada principalmente, en la presentación de un interés práctico de la obra a través de los resultados del

---

<sup>16</sup> *ibíd.*, p. 22-23

<sup>17</sup> *ibíd.*, p. 30

<sup>18</sup> *ibíd.*, p. 24

<sup>19</sup> *ibíd.*, p- 31-33

análisis.<sup>20</sup>

El proceso de la interpretación de este trabajo consiste en tres pasos, realizados según la descripción de Schutte. El autor constata que una interpretación no se realiza a través de cumplir el esquema estrictamente, sino que se orienta en el interés de comprensión.<sup>21</sup> No obstante, dicho proceso de interpretación representa puntos de referencia para la realización del análisis de la literatura primaria.

La primera fase de trabajo es la lectura de la literatura primaria, que según Schutte da una vista general del texto. Esta fase está caracterizada por el interés en el contenido del texto, ostentosas y aspectos estéticos. El lector piensa que él entiende el texto y el lenguaje ajeno, pero en realidad entiende su propio lenguaje y experiencia. Es importante que el lector aprenda a diferenciar su propio entendimiento del contexto del texto del entendimiento del autor.<sup>22</sup>

El próximo paso se ocupa de la manera de leer un texto. En ésta ya existe una idea (formada por conocimientos y opiniones propios) del contenido del texto. Es posible hacer declaraciones sobre el significado de la obra. Se forman primeras hipótesis, el lector así explica su comprensión y hace suposiciones sobre el significado del texto. Por consiguiente, puede realizarse la planificación del procedimiento del análisis, por ejemplo, a través de la elaboración de un programa de investigaciones. Los componentes de tal programa pueden ser ciertas observaciones, problemas relevantes del texto o experiencias propias tematizadas en el texto. Normalmente los objetivos de una interpretación metodológica son la definición de la función histórica y la valoración de la importancia actual de la obra, pero a menudo aspectos particulares de la obra se convierten en el centro de interés. Según Schutte es sensato investigar en las preguntas evidentes en lugar de efectuar un programa de investigación sistemático.<sup>23</sup>

En este contexto se han formado las siguientes hipótesis:

*La muerte de los padres causa diferentes reacciones en los protagonistas.*

*La pérdida de los padres no es necesariamente una línea de ruptura en la vida de los huérfanos.*

*Los huérfanos son marginados de la sociedad.*

*Los protagonistas huérfanos tienen más autonomía y responsabilidad que otros jóvenes.*

---

<sup>20</sup> ibíd., p. 40-41

<sup>21</sup> ibíd., p. 41

<sup>22</sup> ibíd., p. 41-42

<sup>23</sup> ibíd., p. 42

### 3. Elección de la literatura básica y de los clásicos de la LIJ

#### 3.1. Elección de la literatura básica

La elección de los textos originales se basa en el hecho de que los libros analizados en este trabajo están agrupados bajo el título de novelas “juveniles”<sup>24</sup> de Carlos Ruiz Zafón, quien además es el autor del libro *La sombra del viento*. De esa primera novela suya para adultos fueron vendidos más que 10 millones de ejemplares.<sup>25</sup>

Según Sáiz Ripoll (2004), la particularidad de *La Sombra del Viento* fue su gran éxito, el cual se logró gracias a una publicidad basada en el boca a boca. El autor Carlos Ruiz Zafón, que hoy vive en Los Ángeles, es de origen barcelonés. Allí están ambientados también numerosos de sus libros. Antes de dedicarse a la profesión de escritor, trabajó en el ámbito publicitario hasta que, según su propia declaración, se hartó de trabajar en este sector. Se dedicó a la literatura y, a principios de los años 90, publicó su primera novela titulada *El Príncipe de la Niebla*.<sup>26</sup> Esta novela “ganó, en 1993, el Premio Edebé en la categoría de literatura juvenil, aunque para él no hubo, al menos cuando empezó a escribir, una frontera clara entre literatura para adultos y literatura para jóvenes.”<sup>27</sup>

El mismo Ruiz Zafón no está convencido del concepto de la existencia de la literatura juvenil. Él, de joven, no solía leer literatura titulada juvenil, y tenía la misma idea de novelas tanto para jóvenes como para cualquier otro tipo de novela.<sup>28</sup>

En las páginas siguientes se da una visión general sobre contenido, personajes, lugares de actuación, temas y símbolos de los textos originales por orden cronológico, empezando con la primera novela publicada. En cuanto a la estructura de las novelas analizadas hay que añadir que el autor siempre, a principios de los libros, dirige unas palabras al lector en las que explica, por ejemplo, el contexto de la obra o simplemente le desea una feliz lectura.

*El Príncipe de la Niebla*, publicada en 1993, es la primera novela de Carlos Ruiz Zafón. Ante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial el joven Maximilian Carver huye en el año 1943 con su familia de una ciudad desconocida a un pequeño pueblo a orillas del océano Atlántico. Pero el nuevo hogar no le da seguridad a la familia. La casa fue construida en 1928 por el cirujano Dr. Fleischmann para su mujer y su hijo Jacob, que se ahogó en el mar a los siete años. El recuerdo de Jacob es omnipresente en la casa y

---

<sup>24</sup> Ruiz Zafón 1, p. 9

<sup>25</sup> véase [http://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416_850215.html)

<sup>26</sup> véase Sáiz Ripoll (2004), p. 8

<sup>27</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 8

<sup>28</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 7-8

cerca de esta hay un jardín de estatuas extrañas de piedra que cambian de postura.

Con su nuevo amigo Roland, que después de la muerte de sus padres vive con el viejo farero Victor Kray, Max bucea al barco naufragado llamado Orpheus. El barco se hundió en una tormenta en el 1918. Mientras los jóvenes están buceando cerca del barco, sienten la presencia de una silueta indefinida, una sombra, que intenta tirarles hacia abajo. Pronto Max y sus hermanas Irina y Alicia se dan cuenta de que en su nuevo hogar pasan cosas raras. También su amigo Roland está rodeado por un secreto, es en realidad Jacob, el hijo supuestamente muerto del Dr. Fleischmann. Poco a poco los jóvenes descubren la verdadera historia de la familia Fleischmann y su relación misteriosa con el príncipe de la niebla, Dr. Cain. Se descubre que Cain había pactado con Dr. Fleischmann, que a cambio de relacionarle con la mujer de sus sueños, Eva Gray, como contrapartida le cedería la vida de su primogénito. Al final de la historia *El Príncipe de la Niebla* es vencido, pero con él también Roland muere ahogado en el mar.

El libro se divide en dieciocho capítulos y un epílogo. Los temas de esta novela son la amistad, la muerte y el pacto con el diablo, que tiene como sacrificio para el cumplimiento de un deseo la vida de un hijo. Los lugares de actuación son la casa de la familia Carver, la que fue anteriormente de la familia Fleischmann, el faro de Victor Kray, la playa, el barco naufragado y el jardín de estatuas.

La segunda obra de Ruiz Zafón, *El Palacio de la Medianoche*, fue publicada en 1994. La parte principal está ambientada en Calcuta en el año 1932, pero empieza con un epílogo escrito años después por Ian. Es uno de los protagonistas y buen amigo de los personajes principales de la historia. La narración misma empieza en 1916, cuando el teniente Peake huye con dos bebés gemelos, Ben y Sheere, de la figura de Jawahal. La intención de Jawahal es matar a los niños, pero Peake puede protegerlos. Les lleva a casa de su abuela, Aryami Bosé. La única posibilidad para salvar las vidas de los niños es separarlos, así que lleva a Ben a un orfanato, mientras que ella sale de la ciudad con Sheere, en busca de un hogar seguro.

En 1932 los gemelos se encuentran por primera vez, es el tiempo de su decimosexto cumpleaños, y los horrores del pasado empiezan de nuevo. Ben y Sheere descubren que son los hijos de Chandra Chatterghee. Era un ingeniero fabuloso, que hace dieciseis años construyó la nueva estación de Calcuta, llamada Jheeter's Gate. El día de la inauguración un tren con cientos de huérfanos se había incendiado en los túneles de la estación y Ben tiene visiones de este tren con los niños gritando. Junto con sus amigos, los miembros de la Chowbar Society, Ben y Sheere intentan descubrir el misterio de Jheeter's Gate, el tren y también su origen. Al final, se comprueba que la figura de Jawahal, que desde su

nacimiento intenta matar a los gemelos, en realidad es su padre. Es un fantasma incorpóreo que puede recuperar la vida sólo matando a uno de sus hijos.

Temas importantes de esta historia son otra vez la amistad y la muerte. La amistad de los miembros de la Chowbar Society es tan fuerte que incluso se arriesgan a morir para ayudar a sus amigos. La muerte es un tema central desde el principio, cuando Jawahal quiere asesinar a sus propios hijos, hasta la vida de los amigos en el orfanato y el fallecimiento de Sheere al final de la historia. Los lugares de actuación son la casa de la abuela Aryami Bosé, el orfanato, el palacio de la medianoche (el lugar de encuentro secreto de la Chowbar Society), la casa de Chandra Chattergee y, por supuesto, la estación Jheeter's Gate.

La obra *Las Luces de Septiembre*, publicada en 1995, está ambientada en 1937 en un pueblo en la costa de Normandía. Después de la muerte del padre, la familia Sauvelle deja París para vivir en Bahía Azul. Allí la madre, Simone, empieza a trabajar en la residencia llamada Cravenmoore del fabricante de juguetes Lazarus Jann, quien vive sólo con su mujer enferma Alexandra y un gran número de máquinas. Irene, la decimocuarta hija de Simone, se enamora del joven pescador Ismael, mientras que su hermano Dorian se dedica a dibujar mapas, buscando la soledad.

Con el paso del tiempo Lazarus y Simone se acercan, lo que es la causa de ciertos problemas. Ismael le cuenta a Irene la historia de las luces de septiembre, que trata sobre una mujer enmascarada que en la noche del baile de máscaras tomó un velero y se fue hacia la mar. Nadie jamás supo que le pasó. Irene encuentra un diario que se supone que fue propiedad de la mujer enmascarada. Al mismo tiempo Hannah, la prima de Ismael y sirviente de Lazarus, muere bajo circunstancias misteriosas en el bosque de Cravenmoore. Después de su muerte pasan más sucesos raros, hasta que una misteriosa sombra secuestra a Simone. Ismael e Irene intentan salvarla y descubren el secreto de Lazarus Jann. Cuando era joven pactó con el misterioso Daniel Hoffmann, el fabricante de juguetes. Éste le ofreció la sucesión de su empresa a Lazarus y su liberación de su mayor temor, su sombra. A cambio ése tenía que regalarle su corazón. La sombra intenta matar a Simone, al igual que lo había hecho con Alexandra, la mujer de Lazarus, años atrás. Al final Irene, Simone e Ismael pueden salvarse, mientras que Lazarus y su sombra se queman en las llamas de Cravenmoore.

El libro empieza con una carta de Ismael, dirigida a Irene. La historia se divide en 13 capítulos y termina con una carta de Irene a Ismael, escrita en el año 1947. Temas de esta obra son sobre todo la importancia de la familia, tanto de manera positiva como negativa, la amistad, otra vez la muerte, el pacto con el diablo y, por supuesto, juguetes o

autómatas que sustituyen las relaciones entre humanos. Importantes lugares de actuación son la casa de la familia Sauvelle, la residencia de Cravenmoore y su bosque, la playa y la isla del faro.

*Marina*, la última de las novelas juveniles de Ruiz Zafón, fue publicada en 1999. El joven Óscar Draí vive en un internado en Barcelona a finales de los años setenta. Todos los días sale del internado en secreto para explorar las calles barcelonesas. Un día conoce por casualidad a la joven Marina Blau, que vive con su padre, el cual está gravemente enfermo, en una casa vieja. Los dos entablan amistad. Un día Marina le lleva a un viejo cementerio para mostrarle una mujer vieja que el mismo día de cada mes visita una tumba. Al investigar el misterio de la mujer los jóvenes descubren un invernadero lleno de títeres, del que Óscar lleva un libro con fotos de personas malformadas. Cuanto más llegan a saber de la mujer de la tumba, Eva Irinova, y su marido muerto Mijail Kolvenik, más se exponen al riesgo. Mijail Kolwenik no está muerto, se convirtió en un monstruo, creando figuras horribles de cadáveres que forman su ejército. Al final, Eva mata a Mijail, y ambos terminan quemados en un incendio. Meses después muere también Marina, no era su padre, sino ella la que estaba enferma, un hecho que había ocultado a Óscar. El libro termina cuando se arrojan las cenizas de Marina al mar.

*Marina* se divide en tres partes, un prólogo escrito por el protagonista Óscar, la parte principal que está compuesta de 28 capítulos, y un epílogo, escrito también por Óscar. *Marina* es el único de los libros analizados que está escrito en primera persona desde la perspectiva de Óscar, los demás libros están escritos en tercera persona. Los temas son otra vez sobre todo negativos, el libro trata de engañar a la muerte a través de la resucitación de cuerpos deformados o naturalmente, a causa de accidentes, o artificialmente, como las figuras horribles de Mijail Kolwenik y él mismo. Otro tema importante es la supuesta enfermedad de Germán, en realidad, la enfermedad de Marina. Por supuesto también en esta novela existen aspectos positivos, de los que sobre todo hay que mencionar la amistad entre Marina y Óscar. La familia está representada de manera contradictoria, por un lado está el padre cariñoso, Germán, y por otro lado los padres de Óscar que apenas tienen contacto con él, o Mijail, que incluso mata a su hija. Lugares de actuación importantes son el internado, la casa de los Blau, el cementerio, la canalización y el Liceo de Barcelona.

La autora Saiz Ripoll describe el punto común de las novelas: “Si hay algo que unifique sus novelas es el clima de misterio que rodea todas las historias.”<sup>29</sup> Este ambiente tenebroso normalmente se inicia ya a principios de las historias con la aparición de casas

---

<sup>29</sup> véase Sáiz Ripoll (2004), p. 8

abandonadas o misteriosas. Estas casas, como por ejemplo la casa de la familia Carver, el palacio de la medianoche, la casa de Chandra Chatterghee, la residencia Cravenmoore o la casa de Marina tienen una gran importancia en todas las novelas analizadas.

Un asunto central es la lucha del bien contra el mal. Häberlin (1960) define el término mal y diferencia entre mal y desgracia. Según Häberlin la desgracia está definida como un suceso que le ocurre a una persona, mientras que el mal es un acto o un hecho intencionado. El mal siempre es un acto de un sujeto o de un autor, cuando ocurre algo malo, está siempre atribuido al sujeto.<sup>30</sup> Cuando se intenta juzgar el mal, no se juzga un hecho en sí, sino la intención en la que se basa. Un acto está considerado como malo cuando es la expresión de esta intención y una tal intención está considerada mala aun cuando no está puesta en práctica. En este contexto se piensa en primer lugar en un sujeto humano, pero lo mismo vale para cualquier sujeto al que se le atribuye una intención. Pero ¿cuándo se experimenta el mal en una intención? Según Häberlin, una actitud está considerada mala cuando la intención en la que se basa es causar desgracia.<sup>31</sup>

Pero los temas y motivos de las novelas juveniles de Ruiz Zafón exceden de la temática del bien contra el mal. Según Ruiz Tosaus (1999), los motivos en la obra de Ruiz Zafón están estrechamente relacionados:

*La narrativa de Carlos Ruiz Zafón está estructurada, desde su primera novela, por una serie de temas, motivos, imágenes y estructuras que se repiten continuamente en todos sus libros. Su mundo literario apenas presenta divergencias desde su primera novela hasta la última [...].<sup>32</sup>*

Dichos temas y motivos son por ejemplo elementos de la narrativa gótica, que se pueden encontrar con el cementerio de Sarría en la novela *Marina*. Además el autor menciona una serie de objetos y fetiches, cuya mayoría presenta símbolos universales. Estos símbolos son por ejemplo: „El frasco de vidrio misterioso”<sup>33</sup> como “símbolo del espíritu”<sup>34</sup>, la sombra, el Doppelgänger o la estrella de seis puntas. Otros temas mencionados son el binarismo y la dualidad y el hecho de que las novelas de Ruiz Zafón se encuentran siempre entre dos divergencias; el fuego y el agua; ángeles y demonios; el mito de Frankenstein y diferentes referencias cinematográficas y culturales.<sup>35</sup>

Sáiz Ripoll compara el superventas *La Sombra del Viento* de Ruiz Zafón del año 1999 con

---

<sup>30</sup> véase Häberlin (1960), p. 5

<sup>31</sup> *ibíd.*, p. 7-9

<sup>32</sup> Ruiz Tosaus (1999), s.p.

<sup>33</sup> *ibíd.*, s.p.

<sup>34</sup> *ibíd.*, s.p.

<sup>35</sup> véase Ruiz Tosaus (1999), s.p.

las novelas escritas antes, y concluye:

*[...] a nosotros no nos parece que esta obra difiera en mucho de los planteamientos que encontramos en el resto de sus novelas [...].*<sup>36</sup>

En su trabajo, Sáiz Ripoll describe claves narrativas de la obra de Ruiz Zafón y se enseña la existencia de un cierto estilo y unos temas que se pueden identificar con su obra.<sup>37</sup> Identifica, entre unos temas que también menciona Ruiz Tosaus, otras influencias que recibió Ruiz Zafón y que llegan desde:

*[...] la novela gótica, como de la novela folletinesca o de la picaresca, o de la de aventuras y misterio, así como del cine de autores como Juan Marsé, Eduardo Mendoza o Pérez Reverte, aunque le imprima un sello especial.*<sup>38</sup>

Uno de los temas más destacantes y dominantes de los libros analizados es la orfandad, un gran número de niños y jóvenes está sin padres. En los textos de Ruiz Tosaus y de Sáiz Ripoll solamente se toca el tema orfandad, pero no es tematizado detalladamente.

### 3.2. Elección de los clásicos de la LIJ

Para analizar las características del huérfano literario en el capítulo 5, se elige dos libros del género de la LIJ fantástica: *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren y la serie *Harry Potter* de Joanne K. Rowling. La elección de estas obras se basa en la clasificación de Lexe, que investiga numerosos clásicos de la literatura infantil. Como clásicos se definen obras de la literatura infantil específica, que han sido leídas por varias generaciones, en diferentes lugares y en diversos medios; y cuyo status como clásicos es internacional.<sup>39</sup>

Según Lexe, los clásicos de la LIJ están definidos por ciertas características externas e internas del texto.<sup>40</sup> Características externas son la distribución, la recepción y la referencia entre los medios. Los clásicos de la LIJ tienen un amplio grado de popularidad, sus figuras forman parte de la cultura cotidiana. Los conocimientos de los clásicos de la LIJ (que llegan hasta la integración de los elementos a la comunicación diaria) no comprenden solamente los conocimientos de los textos, sino de figuras concretas y momentos del argumento, modelos e ideas básicos de las obras. El primer contacto con estas figuras y momentos del argumento se celebra a través de recuentos o adaptaciones. Los clásicos de la LIJ además obtienen un fuerte aspecto sentimental. La obra que pasa de una generación a la otra, no solamente es lectura infantil, sino que transmite una cierta

---

<sup>36</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 8

<sup>37</sup> véase Sáiz Ripoll (2004), p. 8

<sup>38</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 8

<sup>39</sup> véase Lexe (2003), p. 35

<sup>40</sup> ibíd., p. 38

idea de infancia.<sup>41</sup> Decisivo para el estatus como clásico es el tratamiento activo con el original mediante la recepción activa de la materia bajo diferentes criterios estéticos. Ejemplos para tal tratamiento activo pueden ser: la variación de la historia por el cambio del género o poner figuras clásicas en una nueva relación narrativa.<sup>42</sup> La referencia entre los medios se refiere tanto a la intertextualidad (por ejemplo: referencias literarias a clásicos o a diálogos, la mención de clásicos o sus figuras; alusiones a momentos concretos del argumento)<sup>43</sup> como a la integración ilustradora de figuras de los clásicos de la literatura infantil a la literatura infantil contemporánea.<sup>44</sup>

Características internas que manifiestan el estatus de un clásico son, por un lado, la forma de narración, que puede resultar de una narración espontánea<sup>45</sup> o tener carácter de “Äventiure”<sup>46</sup>, es decir una narración en estaciones que tiene como meta diversas pruebas separadas. Por otro lado, las figuras de los clásicos de la literatura infantil tienen gran importancia. Las obras están caracterizadas por una figura infantil central que a lo largo de la historia encuentra a una multitud de otras figuras. La figura central es personaje de identificación, figura líder y también la constante (en las numerosas aventuras) para el niño que lee o escucha la historia.<sup>47</sup> Además, estas figuras clásicas centrales están caracterizadas como marginados.<sup>48</sup> El estatus de los protagonistas como niños fuera de la norma será discutido extensamente en los capítulos 5.2.3. y 6.3.

Para Lexe, los ocho libros que analiza detalladamente son los más presentes tanto en cuanto a la recepción de los clásicos de la literatura infantil, como en el discurso de esta. *Pippi Calzaslargas* es una de estas obras que ya forma parte de los clásicos.<sup>49</sup>

En el año 2003, Harry Potter todavía no era un clásico de la literatura infantil, pero según Lexe, ya entonces era probable que lo llegará a ser. La longevidad de los clásicos indica la necesidad de preferir lo familiar y lo acreditado en lugar del indeterminado nuevo.<sup>50</sup> La serie Harry Potter tiene un carácter narrativo, aunque la figura no desciende de una narración espontánea sino que se encuentra en el centro de un universo complejo y imaginativo. La importancia de los elementos nunca se limita a la situación, sino que siempre están incluidos en la conexión total. El rasgo distintivo del protagonista está marcado llamativamente con la cicatriz en la frente. Harry es una figura que ofrece

---

<sup>41</sup> ibíd., p. 40-41

<sup>42</sup> ibíd., p. 42-43

<sup>43</sup> ibíd., p. 46-47

<sup>44</sup> ibíd., p. 59

<sup>45</sup> ibíd., p. 70

<sup>46</sup> Lexe (2003), p. 72

<sup>47</sup> véase Lexe (2003), p. 73-74

<sup>48</sup> ibíd., p. 76

<sup>49</sup> ibíd., p. 35-36

<sup>50</sup> ibíd., p. 195

posibilidades de identificación: se siente como si hubiera nacido en el lugar falso, sufre bajo tratos injustos de sus profesores y se pelea durante largos espacios de tiempo con sus amigos.<sup>51</sup>

La autora escribe que entonces todavía faltaba la distancia histórica para un manejo activo<sup>52</sup>, pero el proceso de la referencia entre los medios había empezado recientemente.<sup>53</sup> Entretanto, el manejo activo con el original y la referencia entre los medios está practicado a gran escala. Existen incontables trabajos de la ciencia literaria que se ocupan con temas, motivos y efectos de la serie, para mencionar algunos elementos investigados. La entrada del título en la biblioteca de la universidad de Viena en día 14 de diciembre de 2018 da como resultado más que 11.000 libros.<sup>54</sup>

Según Lauer (2013), la serie fue traducida a 73 lenguajes y plasmada cinematográficamente en ocho películas. Los caracteres y la historia aparecen en películas, en juguetes, parques de atracciones, juegos de ordenador y fanficción.<sup>55</sup> En la estación de trenes Kings Cross existe un andén 9¾ y en algunos lugares incluso es posible jugar al Quidditch. Harry Potter forma parte de la cultura popular.<sup>56</sup>

La referencia entre los medios además comprende tanto la adaptación cinematográfica en las películas como la continuación de elementos y figuras del original en las nuevas obras de Joanne K. Rowling, como por ejemplo *The Tales of Beedle the Bard* o *Harry Potter and the Cursed Child*, que también está representado como obra de teatro.<sup>57</sup> Según Manz (2009), obra y su portada ha influido en numerosos libros infantiles. La creación de portada y título frecuentemente se orientan en la serie Harry Potter, para mostrar a los compradores potenciales la cercanía a la serie.<sup>58</sup>

En conclusión, los criterios internos y externos del texto son cumplidos, por consiguiente Harry Potter hoy en día puede ser clasificado un clásico de la literatura infantil.

---

<sup>51</sup> ibíd., p. 177

<sup>52</sup> ibíd., p. 176

<sup>53</sup> ibíd., p. 195

<sup>54</sup> véase [https://usearch.univie.ac.at/primo\\_library/libweb/action/search.do?fn=search&ct=search&initialSearch=true&mode=Basic&tab=default\\_tab&indx=1&dum=true&srt=rank&vid=UWI&frbg=&tb=t&v1%28freeText0%29=harry+potter&scp.scps=scope%3A%28UWI\\_alma%29%2Cscope%3A%28UWI\\_R\\_PHAIIDRA%29%2Cscope%3A%28UWI\\_O\\_metalib%29%2Cscope%3A%28UWI\\_almanz%29%2Cprimo\\_central\\_multiple\\_fe](https://usearch.univie.ac.at/primo_library/libweb/action/search.do?fn=search&ct=search&initialSearch=true&mode=Basic&tab=default_tab&indx=1&dum=true&srt=rank&vid=UWI&frbg=&tb=t&v1%28freeText0%29=harry+potter&scp.scps=scope%3A%28UWI_alma%29%2Cscope%3A%28UWI_R_PHAIIDRA%29%2Cscope%3A%28UWI_O_metalib%29%2Cscope%3A%28UWI_almanz%29%2Cprimo_central_multiple_fe)

<sup>55</sup> véase Lauer (2013), p. 362

<sup>56</sup> ibíd., p. 379

<sup>57</sup> véase: <https://www.harrypottertheplay.com/uk/>

<sup>58</sup> véase Manz (2009), p. 65

## 4. Conceptos y modelos

En este capítulo se presenta una primera introducción al género de la literatura infantil fantástica y se tratará de indagar en la pregunta de la pertenencia de los libros a éste. Además se dedica al modelo del mundo fantástico de Nikolajeva y el concepto de los dos mundos en la literatura fantástica. La última parte trata del modelo actancial de Greimas, que se usará para aclarar ciertas relaciones entre diferentes actores de las obras.

### 4.1. Conceptos de LIJ

Es difícil dar una definición homogénea de la LIJ, por consiguiente se presenta diferentes conceptos del término. Según Fernández López (1996), el problema “del análisis de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) es la indefinición del campo. Se hace necesario un acercamiento al tema que nos permita obtener una visión de conjunto del mismo antes de iniciar un estudio más concreto.”<sup>59</sup> Para Fernández López, la LIJ está situada todavía fuera del centro cultural, desde hace pocos años los estudios específicos están presentes también en el ámbito universitario.<sup>60</sup>

Kaminski (1994) describe la literatura juvenil y la lectura juvenil como aquellos textos para personas jóvenes, que ya no leen literatura infantil, pero que tampoco quieren leer literatura de adultos. En esta descripción la literatura juvenil tiene una función de apego, es literatura de transición para personas entre once o doce y de quince a dieciséis años.<sup>61</sup>

Parte de esta literatura la forman, según Kaminski, principalmente textos narrativos, dramáticos y líricos que expresan la imaginación y la sensibilidad de los jóvenes. Una gran importancia tiene la así llamada literatura de adolescencia. Estos libros narran por regla general el abandono del personaje principal por parte de la sociedad establecida. El antihéroe quiere liberarse de la determinación por fuerzas ajenas, son oponentes de la primera generación. Muchas veces los textos se basan en un concepto del mundo dicotómico. Por un lado, existe el mundo laboral y empresarial funcional; por otro lado, está la vida desenvuelta de los jóvenes. Partes esenciales de la literatura juvenil, tanto antigua como contemporánea, son el rechazo, la huida y la acusación.<sup>62</sup>

El enfoque de Ewers no se basa en criterios del contenido, sino se concentra en la decisión del destinatario (los jóvenes) y en la opinión de autoridades competentes e instituciones que clasifican la literatura juvenil adecuada. Según Ewers, cuanto más uno

---

<sup>59</sup> Fernández López (1996), p. 19

<sup>60</sup> véase Fernández López (1996), p. 19

<sup>61</sup> véase Kaminski (1994), p. 105

<sup>62</sup> ibíd., p. 105

se dedica al estudio del género de la LIJ, más fallan las definiciones, aunque parecieran plausibles al principio. Por eso, el autor basa sus reflexiones en la carencia de una definición universal y definitiva y no tiene sentido buscarla. La LIJ no es un género homogéneo, ni limitado claramente, sino que existen diferentes campos culturales, que, aunque coincidan parcialmente, tienen diferentes bordes.<sup>63</sup> En opinión de Ewers, ya no se debería buscar una definición universal de la LIJ, porque no es un corpus de textos delimitado claramente, sino que coexisten varios corpus de texto con diferentes campos de investigación que se solapan parcialmente.<sup>64</sup>

Se puede decir que el campo de la LIJ no está definido claramente y la misma situación existe en cuanto a la clasificación de los libros de Carlos Ruiz Zafón. Este trabajo investiga en sus primeras novelas, *El Príncipe de la Niebla*, *El Palacio de la Medianoche*, *Las Luces de Septiembre* y *Marina*. Al principio de muchas de sus novelas, Ruiz Zafón dirige algunas palabras a sus lectores en las que explica, por ejemplo, su propia relación en cuanto a libros juveniles.

Elegí estos libros porque el mismo Ruiz Zafón los denomina como libros juveniles: “*El Príncipe de la Niebla* es la primera de una serie de novelas juveniles, junto con *El Palacio de la Medianoche*, *Las Luces de Septiembre* y *Marina*, que escribí años antes de la publicación de *La Sombra del Viento*.”<sup>65</sup>

Ruiz Zafón cuenta que cuando quería publicar su primera novela, *El Príncipe de la Niebla*, no tenía un editor y por eso participó en un concurso de literatura juvenil, que al final ganó. Por consecuencia, al escribir su primera obra, no tuvo la intención de escribir un libro juvenil, pero fue titulada así debido al concurso en el que participó.<sup>66</sup>

Él, de joven, no leía novelas juveniles, porque para él éstas eran las mismas que para cualquier otro tipo de lector. Para él, “los lectores jóvenes son, acaso, más espabilados y perspicaces que sus mayores, y que si algo tienen son pocos miramientos y menos prejuicios.”<sup>67</sup>

Para Ruiz Zafón, la novela *El Príncipe de la Niebla* no es un libro juvenil, sino una novela que, como dice, a él le hubiera gustado leer con trece o catorce años, pero también como adulto o anciano.<sup>68</sup> A principios de *El Palacio de la Medianoche* el autor subraya otra vez que

---

<sup>63</sup> véase Ewers (2000), p. 15

<sup>64</sup> ibíd., p. 24-25

<sup>65</sup> Ruiz Zafón 1, p. 9

<sup>66</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 7

<sup>67</sup> Ruiz Zafón 1, p. 8

<sup>68</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 8

*[...] nunca he sabido muy bien qué significa eso de 'novela juvenil'. Lo único que sé es que cuando las escribí yo era bastante más joven de lo que soy ahora y que mi idea al publicarlas era que, si había hecho mi trabajo correctamente, debían interesar a lectores jóvenes entre los nueve y los noventa años.*<sup>69</sup>

Así Ruiz Zafón confirma la declaración de Ewers, según la que hay que dejar de buscar una definición universal de la LIJ, porque el campo es demasiado variado y tanto los jóvenes como los adultos leen textos determinados o no determinados a ellos.<sup>70</sup>

La pertenencia de las obras de Ruiz Zafón al género de los libros juveniles no es totalmente clara, ni siquiera el mismo autor los clasifica así.

#### 4.2. Conceptos de literatura fantástica

Aparte del análisis de la literatura juvenil es importante prestar atención también al género de la literatura fantástica.

Según Pfennig (2013), historias que tratan de seres extraños, brujas, magos, mágica y figuras parecidos al hombre son muy populares en la LIJ actual. Libros como la colección *Harry Potter* de J.K. Rowling, que han encabezado las listas de los libros más vendidos, enseñan el interés fuerte y todavía creciente en el género fantástico en la LIJ. Pero el libro que lleva a los jóvenes lectores al mundo fantástico no fue invitado con *Harry Potter*<sup>71</sup>, aunque el género literario mágico-fantástico ha experimentado una cierta revalorización.<sup>72</sup>

Según Baroková (2011), como fundador de la literatura fantástica es considerado E.T.A. Hoffmann. Lewis Carroll, un autor inglés, escribió en 1865 el cuento *Alicia en el País de las Maravillas* en el que la protagonista tiene una serie de experiencias extrañas, que al final de la historia son interpretadas como un sueño. También la obra *Peter Pan*, que trata de un niño que no quiere hacerse adulto, escrito en 1906 por James Berrie, forma parte de la literatura fantástica. Otros autores importantes de la literatura fantástica son por ejemplo Astrid Lindgren y Michael Ende.<sup>73</sup>

Pero ¿cómo se puede definir la literatura fantástica? Según el modelo de Todorov (2013), en un mundo que parece familiar, en el que no existen ni diablo ni vampiros, hay un suceso que no se puede explicar con las leyes de este mundo. La persona que se da cuenta de estos sucesos tiene que decidirse por una de las dos opciones: o bien se trata de una

---

<sup>69</sup> Ruiz Zafón 2, p. 7-8

<sup>70</sup> véase Ewers (2000), p. 24-25

<sup>71</sup> véase Pfennig (2013), p. 9

<sup>72</sup> ibíd., p. 52

<sup>73</sup> véase Baroková (2011), p. 48

alucinación que no cambia las reglas de la realidad o bien el suceso tuvo lugar y se convierte en un componente de la realidad con leyes desconocidas. Lo fantástico está situado en este momento de duda, en el que uno todavía no sabe que decidir, o una u otra de las dos posibilidades.<sup>74</sup>

La teoría de Todorov puede ser visualizada de la manera siguiente:

|                         |                                         |                                                  |                                         |                         |
|-------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------|-------------------------|
| <b>Lo<br/>tenebroso</b> | <b>Lo<br/>fantástico-<br/>tenebroso</b> | <b>Lo fantástico,<br/>el momento de<br/>duda</b> | <b>Lo<br/>fantástico-<br/>milagroso</b> | <b>Lo<br/>milagroso</b> |
|-------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------|-------------------------|

*Ilustración 1 - 'La teoría de Todorov', creación de la autora de la tesina, véase: Todorov (2013), p. 55-61 y 70*

Existe el género de lo tenebroso y de lo milagroso, entre ellos está lo fantástico. Entre éstos existen géneros subordinarios, lo fantástico-tenebroso y lo fantástico-milagroso. Lo tenebroso: las leyes de la realidad quedan intactas, hay una explicación de los fenómenos sobrenaturales con las leyes existentes, pero son chocantes. Lo milagroso: hay que aceptar nuevas leyes para explicar los fenómenos sobrenaturales, los elementos sobrenaturales no causan reacciones, ni en los protagonistas, ni en los lectores. Lo milagroso aparece por ejemplo en los cuentos de hadas. Lo fantástico: está situado entre lo fantástico- tenebroso y lo fantástico-milagroso. Esta situación puede evaporarse en cada momento, en cuanto el lector o el protagonista se haya decidido por una de las dos posibilidades. Lo fantástico-tenebroso: sucesos que durante toda la historia parecen tenebrosos, son explicados racionalmente al final de la historia.<sup>75</sup> Lo fantástico-milagroso: estas historias se presentan como fantásticas y terminan con la aceptación de lo sobrenatural.<sup>76</sup>

En cuanto a los libros de Ruiz Zafón, tanto los protagonistas, como los lectores, se enfrentan con sucesos que no tienen explicaciones. Al principio buscan respuestas racionales, tratan de encontrarles un sentido lógico. Según el modelo de Todorov al principio no aceptan los sucesos como reales y piensan que tienen alucianaciones, luego los hechos inexplicables se convierten en elementos de la realidad y por consiguiente fantástico-tenebrosos, porque algunos fenómenos se explican racionalmente. No obstante la mayor parte pertenece a la categoría fantástica-milagrosa porque no hay ninguna explicación, los lectores y los protagonistas tienen que aceptar varios fenómenos sobrenaturales e inexplicables.

Según Meißner (1989), el concepto de Todorov es el que más influye en la definición de

<sup>74</sup> véase Todorov (2013), p. 34

<sup>75</sup> ibíd., p. 55-61

<sup>76</sup> ibíd., p. 70

la literatura fantástica. Su descripción de lo fantástico, este momento de indecisión que separa lo tenebroso de lo milagroso, causa ciertos problemas, porque pocas obras aguantan la indecisión hasta el final de la historia. Por eso Todorov añade a la literatura fantástica también obras en las que la indecisión forma solamente parte y en las que a lo largo de la historia los sucesos son explicados racionalmente o en las que se celebra el paso al mundo inexplicable, como en los cuentos de hadas. Esa decisión de Todorov según Meißner es necesaria porque apenas hay ejemplos de textos en la historia de la literatura que corresponden con su definición de principio a fin.<sup>77</sup>

Según Mohr (2012), la definición de Todorov excluye más textos que incluye en la literatura fantástica. En su tesis doctoral la autora presenta diferentes definiciones de la literatura fantástica de los filólogos franceses Louis Vax, Roger Caillois y Georgens Jacquemin, cuyas interpretaciones de lo fantástico son más amplias. Distinguen entre lo fantástico y lo milagroso, éste último describe lo sobrenatural en cuentos de hadas. Lo fantástico entra en contacto con el mundo real y así destruye la seguridad del concepto del mundo lógico. Lo fantástico no da la oportunidad de un final feliz en una historia, está conectado inseparablemente con el miedo humano de lo incontrolable e inexplicable, invitan al lector a horrorizarse.<sup>78</sup>

#### 4.3. El modelo del mundo fantástico de Nikolajeva

Según Pfennig, sumergir en un espacio secundario lleno de magia es característico para la literatura infantil fantástica actual. Conceptos literarios del espacio y motivos que se repiten tienen una cierta importancia porque amplían la realidad que se puede experimentar. Los lectores pueden probarse sin riesgo en el espacio que les ofrece la literatura y llegar a saber situaciones desconocidas. En estos dos mundos se pueden practicar aptitudes importantes, además existen espacios de creación adicionales.<sup>79</sup>

El modelo de Maria Nikolajeva en su trabajo *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, citado en Duttler (2007), postula que la existencia de un mundo primario y un mundo secundario es una característica del género fantástico. Frente al mundo primario está un mundo secundario que está caracterizado por elementos mágicos<sup>80</sup>, que son, según Rank (2012): la existencia de magia, la vulneración de leyes naturales y el sentido del milagro inexplicable.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> véase Meißner (1989), p. 10-11

<sup>78</sup> véase Mohr (2012), p. 17-18

<sup>79</sup> véase Pfennig (2013), p. 11

<sup>80</sup> véase Duttler (2007), p. 40-41

<sup>81</sup> véase Rank (2012), p. 175

El mundo secundario está subdividido en un mundo fantástico cerrado, abierto e implicado. Dependiendo de la correlación entre los dos mundos, Nikolajeva define los términos como sigue: El mundo cerrado describe un mundo secundario cerrado en sí mismo, sin contacto al mundo primario. Un ejemplo para tal mundo sería la obra *El Señor de los Anillos*, cuyo argumento tiene lugar en un continente inventado donde existen figuras, motivos y sucesos no realísticos. El mundo primario no aparece, pero sirve como base preceptiva. No hay ninguna posibilidad de intercambio entre los mundos, porque el texto entero se celebra en un plano.<sup>82</sup>

El mundo abierto es un mundo fantástico propio que es separado del mundo primario en cuanto a espacio y tiempo. Existe un contacto con el mundo primario cotidiano-realístico, ambos mundos aparecen en el cuento. Ejemplos para el mundo abierto son las obras *Alicia en el País de las Maravillas* y *Harry Potter*.<sup>83</sup>

La tercera forma es el mundo implicado, donde el argumento tiene lugar en el mundo primario, con la apariencia de distintos elementos del mundo secundario fantástico, en forma de figuras mágicas o objetos inexplicables. El mundo secundario no aparece explícitamente.<sup>84</sup>

El mundo secundario mágico-fantástico está opuesto a la realidad de los jóvenes o bien la excede. Está caracterizado por figuras mágicas y sucesos misteriosos. La fascinación de este mundo secundario se basa en el hecho de que todas las cosas que no pueden suceder en el mundo real allí son posibles. Seres misteriosos que poseen fuerzas mágicas ayudan a los protagonistas del mundo primario. La entrada al mundo secundario puede celebrarse de manera diferente, frecuentemente existen esclusas (por ejemplo armarios) que abren el camino hacia otro mundo.<sup>85</sup>

El viaje como motivo en la literatura infantil fantástica tiene un carácter educativo y contribuye al análisis de lo desconocido y al desarrollo de la propia identidad. Frecuentemente, detrás del motivo del viaje se esconde la obligación de un acto grandioso, como lo encontramos por ejemplo en la figura de Bastian en la obra de Michael Ende y en la figura de Harry Potter, como veremos en el próximo capítulo. Los protagonistas siempre están haciendo un viaje en sí mismos, tanto en el mundo ficticio-fantástico como cuando el ficticio entra en su realidad. A causa de las experiencias y pruebas que superan, los protagonistas experimentan un desarrollo interno. Antihéroes se convierten en héroes infantiles. En este contexto, el motivo del viaje es un proceso de

---

<sup>82</sup> véase Duttler (2007), p. 41-42

<sup>83</sup> ibíd., p. 42

<sup>84</sup> ibíd., p. 42

<sup>85</sup> véase Pfennig (2013), p. 59-60

descubrimiento de uno mismo y además de alienación de los padres.<sup>86</sup>

Las obras de la LIJ de Ruiz Zafón, que se analizan en este trabajo, todas pertenecen a la categoría del mundo fantástico implicado, porque el argumento nunca deja el mundo primario realístico, pero pasan sucesos inexplicables fantásticos en la realidad de los protagonistas. Las obras tienen en común que al principio de las historias, aparecen sucesos extraños, pero los protagonistas no están seguros si se trata de trucos de la mente o si están durmiente, en concreto parecen sueños. En la obra *El Príncipe de la Niebla*, el primer elemento fantástico aparece en el jardín de las estatuas, donde después de que Max haya entrado, las estatuas cambian la postura.<sup>87</sup> En *El Palacio de la Medianoche* la primera apariencia de elementos fantásticos sucede cuando Ben por la noche ve un tren de fuego lleno de niños atrapados, que le parece una alucinación.<sup>88</sup> En *Las Luces de Septiembre*, el primer suceso fantástico ocurre cuando Hannah libera a la sombra de su vaso de cristal.<sup>89</sup> Se puede decir que ya antes, cuando la familia Sauvelle entra a la casa de Lazarus, los automatistas u las otras criaturas<sup>90</sup> parecen bastante surreales, pero los eventos inexplicables y fantásticos tienen su comienzo con la aparición de la sombra. En *Marina*, el comienzo de la parte fantástica de la historia es cuando Óscar y Marina están en el invernadero y las figuras monstruosas de Kolvenik empiezan a moverse y les atacan.<sup>91</sup> Los elementos fantásticos en la LIJ de Zafón siempre tienen un momento inicial, pero al principio son muy sutiles y se hacen más y más concretos en el transcurso de las historias, pero el argumento nunca deja el mundo primario realístico. Las historias además tienen en común que al final siempre hay una lucha o confrontación grande, donde los elementos y figuras fantásticos aparecen de forma concreta y física. Ya no hay ninguna duda en su existencia, se pasa por el momento de duda que define Todorov como la característica de la literatura fantástica.

#### 4.4. El modelo actancial de Greimas

El modelo actancial de Algirdas J. Greimas (1971) es una evolución de las obras *Morfología del cuento* de V. Propp y *Les 200000 Situations dramatiques* de E. Souriau.<sup>92</sup> Propp examina las relaciones recíprocas y el modo de la existencia compartida de los actantes de un microuniverso y el significado general de la actividad de los actantes.<sup>93</sup>

---

<sup>86</sup> ibíd., p. 61

<sup>87</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 38-39

<sup>88</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 108-109

<sup>89</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 84

<sup>90</sup> ibíd., p. 30

<sup>91</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 112-113

<sup>92</sup> véase Greimas (1971), p. 159-161

<sup>93</sup> ibíd., p. 157

Según Schreiber (2013), Greimas indica a la diferencia entre los términos sintácticos del actante y el actor. Los actores son figuras que están situadas al nivel de una narración concreta. Según su función y su ámbito de acciones, los actores son clasificados y agrupados en diferentes clases, llamados actantes. Los actantes están en un nivel superior que las diferentes narraciones individuales.<sup>94</sup> Por consiguiente, un solo actor puede ser la acumulación de dos actantes.<sup>95</sup> Para describir la organización de un microuniverso, un número limitado de términos de actantes es suficiente. La primera categoría actancial, definida por Greimas, es la categoría 'sujeto' versus 'objeto'.<sup>96</sup> El sujeto está caracterizado por su deseo de conseguir un objeto. Este objeto no solamente puede ser un objeto concreto, sino también un objetivo, como por ejemplo la resolución de un asesinato.<sup>97</sup>

Según Ruiz Tosaus, "todas las novelas del escritor balcelonés giran en torno a una investigación, al descubrimiento de un enigma principal."<sup>98</sup>

En la LIJ de Ruiz Zafón, estos sujetos quieren conseguir los siguientes objetos: Roland, que trata de solucionar el misterio sobre el barco hundido y el jardín de estatuas; los gemelos Ben y Sheere, cuyo objetivo es averiguar por qué la figura Jawahal tiene el deseo de matarlos; Alicia e Ismael, que quieren llegar a saber las circunstancias de la muerte de Hannah, más adelante en la historia intentan salvar a Simone Sauvelle de la sombra; Marina y Óscar, cuyo propósito es solucionar el secreto de Mijail Kolvenik y el símbolo de la mariposa negra.

La segunda categoría actancial en el modelo de Greimas es la categoría 'destinador' versus 'destinatario'.<sup>99</sup> El destinador tiene dos significados. Por un lado, es la instancia que le da al sujeto la orden de conseguir el objeto. Por otro lado, es la fuerza que le posibilita al sujeto alcanzar el objeto. El destinatario es la instancia que se beneficia de la consecución del objetivo y lo recibe como receptor.<sup>100</sup> En los cuentos populares rusos los campos de acción del destinatario y del sujeto están fundidos completamente. Hasta este punto las dos categorías actanciales presentadas forman un modelo simple que está centrado en el objeto. Este objeto al mismo tiempo es el objeto de deseo y de comunicación.<sup>101</sup>

Los destinadores en la LIJ de Ruiz Zafón son: Victor Kray, que tiene conocimientos sobre

---

<sup>94</sup> véase Schreiber (2013), p. 41

<sup>95</sup> véase Greimas (1971), p. 162

<sup>96</sup> ibíd., p. 161

<sup>97</sup> véase Schreiber (2013), p. 41

<sup>98</sup> Ruiz Tosaus (2009): s.p.

<sup>99</sup> véase Greimas (1971), p. 162

<sup>100</sup> véase Schreiber (2013), p. 42

<sup>101</sup> véase Greimas (1971), p. 163

el naufragio y las esculturas y les cuenta la historia a Roland, Max y Alicia; Mr. Carter, que le manda a Ben a visitar a Aryami Bosé, Aryami Bosé es la que les da a los jóvenes las informaciones que necesitan para empezar su búsqueda; Hannah, cuya muerte es el comienzo de los sucesos misteriosos y al mismo tiempo la causa de las investigaciones de Irene e Ismael; Ewa Irinowa, que le enseña a Óscar la pista hacía Mijail Kolvenik. Estas figuras son las que desencadenan las historias y que dan informaciones a los sujetos y sus ayudantes.

Los destinatarios son: Dr. Cain, porque él es la figura que saca provecho de las investigaciones de los amigos como Alicia es su medida de presión para la vida de Roland; en *El Palacio de la Medianoche* no está claro quién es el destinatario, porque Sheere muere, sacrificándose por su hermano y sus amigos, Ben pierde a su hermana, Jawahal no consigue su objetivo; Irene e Ismael, porque al final la sombra está destruida y la familia de Irene ha sobrevivido; Ewa Irinowa, que está reunida con su marido y puede morir con él.

La tercera categoría actancial es la categoría 'ayudante' versus 'oponente', que describe dos tipos diferentes de funciones. El ayudante comprende las funciones que traen ayuda, porque obran en el sentido del objeto deseado o facilitan la comunicación. El oponente, por otra parte, causa dificultades al oponerse a la realización del deseo o a la comunicación del objeto. Estos actantes tienen un carácter secundario, actúan al lado de las figuras principales y representan las fuerzas buenas y malas en el mundo.<sup>102</sup>

Según Kosslowsik-Klee, los ayudantes de los huérfanos (los que les ayudan en la vida y les dan orientación) frecuentemente son ayudantes no familiares.<sup>103</sup> Estas figuras, que representan las fuerzas buenas de la historia, en el caso de la LIJ de Ruiz Zafón, pueden ser personas de referencia o de la familia (Dorian), amigos (Max, Alicia, los amigos de Ben) o personas que aparecen al borde de la historia (Víctor Florián, Luis Claret). Además existen figuras que no pueden ser clasificadas claramente. En algunos casos, figuras clasificadas como destinadores también operan como ayudantes: Victor Cray, Mr. Carter, Aryami Bosé y Ewa Irinowa. Ellos tienen también una función de apoyo en el desarrollo de las obras. Otra figura de doble sentido es Lazarus Jann, que en principio es un carácter positivo, pero su sombra, la parte oscura y mala de su personalidad, se ha desprendido de él. También Lahawaj Chandra Chatterghee en general está presentado como una figura positiva, pero su alma tiene una parte mala que amanaza a Ben y Sheere, que es la figura Jawahal.

---

<sup>102</sup> ibíd., p. 164-165

<sup>103</sup> véase Kosslowski-Klee (1995), p. 4

Los oponentes son las fuerzas o figuras que se oponen a la realización del objetivo o del deseo: Dr. Cain y su séquito, que quieren matar a Roland para cumplir un viejo pacto; Jawahal, que necesita la vida de sus propios hijos para resucitar; la sombra de Lazarus Jann, que no permite que éste se enamore de Simone; Mijail Kolvenik, que crea criaturas superficiales, compuestas de muertos, metal, madera y otros materiales, para vencer a la muerte. (Según Tabbert (2006), la figura Kolvenik recuerda de los temas del humano artificial y la superación de la mortalidad, que aparecen en *Frankenstein or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley, publicada por primera vez en 1918.<sup>104</sup>)

La reunión de las categorías presentadas da como resultado el modelado actancial mítico de Greimas:

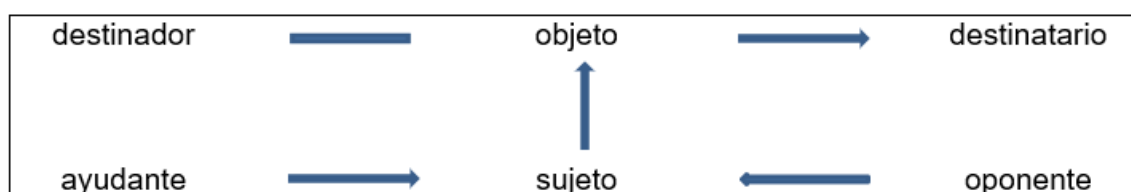


Ilustración 2 - 'El modelo actancial de Greimas', creación de la autora de la tesina, véase: Greimas (1971), p. 165

Resumiendo el modelo de Greimas, se puede decir que el sujeto anhela el objeto, el objeto está situado como medio de comunicación entre destinador y destinatario. El sujeto con su deseo está influido por el ayudante y el oponente.<sup>105</sup>

El modelo de los actantes será retomado en el transcurso para indicar a relaciones entre los personajes de las obras analizadas.

<sup>104</sup> véase Tabbert (2006), p. 9

<sup>105</sup> véase Greimas (1971), p. 165

## 5. El huérfano en la literatura juvenil

Este capítulo trata de la importancia de la figura del huérfano en la literatura y sobre todo en los clásicos de la literatura infantil. El término huérfano comprende en este contexto los protagonistas jóvenes que han perdido a la madre, el padre, ambos padres o que actúan independientemente sin sus padres.

Con referencia a Lexe, se ha elegido dos clásicos de la literatura infantil, cuyos protagonistas son huérfanos, Pipi Calzaslargas y Harry Potter, para analizar sus características. Este análisis será la base para el discurso en la parte principal.

### 5.1. La importancia del huérfano en la LIJ

Según Lexe (2005), los textos de la LIJ, cuyos argumentos pasan de lo trivial y son más exigentes, están establecidos en las líneas de ruptura de biografías infantiles. Normalmente el horizonte de experiencias de jóvenes es el fondo familiar, por consiguiente sirve para hacer visible estas experiencias de crisis. Por eso el motivo de la falta de los padres (junto con el motivo del secreto sobre constelaciones familiares) es uno de los más populares de la historia de literatura infantil.<sup>106</sup>

Según Kosslowski-Klee (1995), que investiga en su trabajo la representación del huérfano en la literatura narrativa de la segunda mitad del siglo 19, el huérfano es un motivo apropiado para ilustrar ciertos temas importantes del siglo 19. El motivo sirve para la personificación y la ejemplificación de la situación del mundo o de una sociedad.<sup>107</sup> En esta parte es importante indicar al hecho que esta tesina no es un trabajo que responde a preguntas políticas, por eso a continuación no se investigará explícitamente en el contexto histórico, sino en la interpretación de la importancia de la figura del huérfano para los textos.

Para Kosslowski-Klee, el motivo del huérfano cumple la demanda de la presentación de un héroe, que todavía exigen los lectores. El héroe en este contexto es una figura que representa puro humanitarismo y que demuestra, a través de sus acciones, la preparación para el bien. El héroe también ofrece un gran potencial de identificación para el lector.<sup>108</sup>

La investigación en el huérfano es sensato, porque es el sujeto por antonomasia caracterizado por la pérdida de orientación, tanto familiar como social y frecuentemente también espacial. El huérfano une tres aspectos centrales. En primer lugar, ya la edad joven para los protagonistas significa una amenaza y un desamparo que pone en peligro

---

<sup>106</sup> véase Lexe (2005), p. 31-32

<sup>107</sup> véase Kosslowski-Klee (1995), p. 2

<sup>108</sup> ibíd., p. 2-3

la subsistencia. En segundo lugar, las apariencias de crisis pueden ser mostrados no solamente en figuras literarias, sino explícitamente en sus impactos en los miembros de la sociedad más frágiles. En tercer lugar, la pérdida de los padres para el huérfano significa estar sin hogar y sin dirección. Por eso, según Kossowski-Klee, del huérfano se exige más esfuerzo para desarrollar su autorrealización. El huérfano depende de sí mismo y tiene que mostrar si es susceptible de desarrollo y de integrarse en la sociedad. Este aspecto al mismo tiempo significa un desafío especial para la sociedad. Para el huérfano la familia no puede ser la instancia que le allana el camino hacia la sociedad. La orfandad perjudica tanto en cuanto a la situación económica como por la pérdida del educador.<sup>109</sup> Huérfanos son un grupo marginal de la sociedad en muchos aspectos<sup>110</sup>, y los que le ayudan en la vida y le dan orientación son ayudantes sobre todo no familiares. Estas figuras ayudantes frecuentemente también son individuos marginales.<sup>111</sup>

Según Kossowski-Klee, el motivo del huérfano es decidido hacia un fin, por eso organiza los textos en cuanto a la estructura y el contenido. El huérfano lleva en sí mismo el germen para un argumento y al mismo tiempo la condición previa para una solución temática. Debido a su carácter estructural el motivo influye a otros elementos de texto como figuras o motivos, crea contextos entre diferentes direcciones de acción y se producen variadas posibilidades de desarrollo y de solución.<sup>112</sup>

Lexe investiga en diferentes motivos de los clásicos de la literatura infantil y postula que la creación de un clásico está relacionada con la existencia permanente de un imagen ejemplar de niñez.<sup>113</sup>

Un motivo importante, entre otros (que son: la prueba en un ambiente desconocido, la cercanía hacia la naturaleza y el motivo del rechazo), es la ausencia de los padres en diferentes maneras. Todas las figuras infantiles de los clásicos de la LIJ actúan en una distancia local y emocional a sus personajes de referencia familiares. Algunos de ellos están sin padres desde el principio, ya sea porque son seres fantásticos o por la situación familiar, en la que falta un progenitor.<sup>114</sup>

El huérfano, según Lexe, es el cliché más exitoso de la literatura infantil, es un objeto de empatía, representante de procesos de rechazo y figura de proyección de experiencias de abandono.<sup>115</sup> La experiencia de ser abandonado caracteriza a la mayoría de los

---

<sup>109</sup> ibíd., p. 3-4

<sup>110</sup> ibíd., p. 9

<sup>111</sup> ibíd., p. 3-4

<sup>112</sup> ibíd., p. 7-8

<sup>113</sup> véase Lexe (2003), p. 12

<sup>114</sup> ibíd., p. 78

<sup>115</sup> ibíd., p. 78-79

clásicos de la literatura infantil, como por ejemplo en *El Maravilloso Mago de Oz*, donde no se sabe nada de los padres de la protagonista, o en *El Libro de la Selva*, donde Mowgli pierde a sus padres huyendo del tigre. Y también la figura Pipi Calzaslargas es huérfana de madre. Su vida está caracterizada, por un lado, por gran independencia, (como, por cierto, también la vida de Peter Pan) donde puede vivir según sus propias reglas, y por otro lado, también por la soledad.<sup>116</sup>

## 5.2. Vivir sin padres – características de Pippi Calzaslargas y Harry Potter

Según Wülfing (2006), para niños y jóvenes, perder la madre o el padre, o incluso ambos, siempre fue una experiencia terrible. En una edad en la que todavía no pueden vivir independientemente, necesitan el amor y la protección de los padres. El cuidado paterno normalmente es difícil de reemplazar por otra persona. La separación de los padres es una experiencia conmovedora que puede destruir la confianza en el mundo. La visión y los valores del huérfano cambian por completo, y como es dependiente de los adultos, sin que hubiera tenido participación en esta decisión, está desamparado en esta situación. Tras las pérdidas, los niños dependen de las decisiones de los parientes o de instituciones. Les asignan otras personas de referencia y lentamente tienen que aprender a confiar en éstas. El tema de muchos libros es superar esta situación.<sup>117</sup>

### 5.2.1. Reacciones a la falta de los padres

Lexé postula que la literatura se ocupa en cierto sentido siempre con fracturas y conflictos. Por eso los textos literarios de la LIJ se establecen en líneas de ruptura de biografías infantiles. En la vida (el horizonte) infantil, la familia es donde experiencias de crisis se manifiestan. La pérdida y falta de los padres, que es una ruptura extrema en la historia familiar, es uno de los motivos de la historia de la LIJ y se extiende por ella como un hilo (el otro motivo es el del misterio en la constelación familiar).<sup>118</sup>

Según Schertler (2011), la muerte de los padres es un suceso que afecta a cada uno tarde o temprano. Esta pérdida siempre es un hito considerable en la vida, independientemente de si sucede en la niñez, juventud o en edad adulta. Llevar luto por los padres causa incluso en la edad adulta sentimientos de soledad que pueden ser angustiosos. La muerte de los padres significa la pérdida de una parte del pasado y de respaldo, para el niño (aunque ya no es niño en cuanto a la edad) empieza el camino a la autonomía definitiva y una fase

---

<sup>116</sup> ibíd., p. 80-81

<sup>117</sup> véase Wülfing (1986), p. 168-169

<sup>118</sup> véase Lexé (2005): p. 31-32

de la vida completamente nueva. El desprendimiento de los padres es, a través de la muerte de ellos, irreparable. La muerte de los padres también es la pérdida de un ideal o modelo, que puede ser tanto negativo como positivo. Los padres enseñan a sus hijos cómo se puede superar, o no, los desafíos de la vida. Este papel falta después de su muerte.<sup>119</sup>

Todas las figuras infantiles clásicas de la LIJ actúan en el transcurso de los cuentos en una distancia local y emocional a sus personajes de referencia de la familia. Algunos de ellos dependen de sí mismos desde el principio. Lexe distingue en el motivo de la falta de los padres entre tres posibilidades: orfandad, la actuación en un ambiente sin padres y el origen desconocido. La orfandad puede ser causada porque los protagonistas son seres fantásticos o a causa de la estructura de la familia fijada (como por ejemplo la muerte de uno de los padres).<sup>120</sup>

El personaje Pippi Calzaslargas aparece en la vida de los hermanos Thomas y Annika sin que nadie conociera su origen. A diferencia de otras figuras de la LIJ moderna, Pippi sí tiene una historia anterior. Su biografía se basa en una forma de orfandad que afirma la existencia de padres. Esta existencia paternal le da raíces.<sup>121</sup> Pippi en todo caso es huérfana de madre, su padre cayó por la borda de su barco y aparece en los tomos siguientes.<sup>122</sup> No tiene memoria de la madre, por consiguiente no la puede echar de menos:

*Hubo un tiempo en que Pippi tenía un padre al que quería mucho. También, naturalmente, había tenido una madre, perode esto hacía ya mucho. La madre murió cuando Pippi era aún una niñita que se pasaba el día acostada en su cuna y lloraba de tal modo que nadie se podía acercar a ella. Pippi creía que su madre vivía ahora allá arriba, en un lugar del cielo, y que miraba hacia abajo, por un agujero que había en él, para ver a su hijita. Pippi solía saludar con la mano a su madre y decirle: 'No te preocupes por mí, que yo sé cuidarme solita.'*

123

En esta declaración ya se enseña la gran libertad y fuerza de Pippi. Lexe añade que esta forma de independendencia está relacionada con la gran soledad, como muestra su intento ingenuo de exagerar legendariamente el destino de los padres.<sup>124</sup>

*Pippi no había olvidado a su padre. Éste había sido capitán de barco y había*

---

<sup>119</sup> véase Schertler (2011), p. 165-166

<sup>120</sup> véase Lexe (2003), p. 78-83

<sup>121</sup> ibíd., p. 83

<sup>122</sup> ibíd., p. 80

<sup>123</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 8

<sup>124</sup> véase Lexe (2003), p. 80-81

*recorrido todos los mares. Pippi había navegado con su padre hasta el día en que él se cayó al agua durante una tempestad y desapareció. Pero Pippi estaba completamente segura de que el día menos pensado reaparecería, pues no podía creer que se hubiera ahogado. Estaba convencida de que había empezado a nadar y que había conseguido llegar a una isla desconocida, en la que había caníbales ‘a montones’, los cuales le habían nombrado rey, por lo que se pasaba el día con una corona de oro en la cabeza.*<sup>125</sup>

Según Nölling-Schweers (1997), para sus amigos Pippi es la compañera de juego ideal, ya que siempre está de buen humor, independiende y también una protectora responsable. No obstante, su carácter tiene una parte tranquila, profunda y triste. Como todos los niños, también Pippi quiere ser querida por los demás. Por consiguiente no hay nadie que sea más depresiva que ella, cuando de nuevo no ha logrado comportarse como una dama. Cada vez se pone triste, disculpándose<sup>126</sup>:

*‘¿Yo me he portado mal?’ dijo Pippi, extrañada. ‘Pues no me he dado cuenta’ añadió tristemente. Nadie podía ponerse tan trágico como se ponía Pippi cuando tenía algún pesar. Permaneció en silencio unos instantes y luego dijo con voz trémula: ‘Comprenda usted que cuando una tiene por madre un ángel y por padre un rey de caníbales, y se ha pasado la vida navegando, no puede saber cómo debe portarse en el colegio [...]’.*<sup>127</sup>

En suma, Pippi tiene dos caras: por un lado, es una niña normal que le gusta jugar y comer dulces, que inventa historias de fantasía y también puede estar triste. Esta cara es la que les da a los jóvenes lectores la posibilidad de identificarse con ella. Por otro lado, es la heroína invencible que pone el mundo patas arriba.<sup>128</sup> La soledad de Pippi no es tan obvia como los sentimientos de pérdida y ansiedad que tiene Harry Potter, como veremos a continuación.

A principios de la historia, el joven Harry Potter no tiene raíces como Pippi, que tiene conocimientos sobre sus padres. El status social de Harry está definido por el motivo del origen desconocido. En el mundo primario realista la verdad sobre su identidad está oculta. Harry tiene una existencia subprivilegiada y determinada por su familia adoptiva.<sup>129</sup>

*Los Dursley hablaban a menudo sobre Harry de aquella manera, como si no estuviera allí, o más bien como si pensaran que era tan tonto que no podía*

---

<sup>125</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 8

<sup>126</sup> véase Nölling-Schweers (1997), p. 71-72

<sup>127</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 50

<sup>128</sup> véase Nölling-Schweers (1997), p. 74

<sup>129</sup> véase Lexe (2003), p. 179

*entenderlos, algo así como un gusano.*<sup>130</sup>

Harry perdió a sus padres a una edad muy temprana. En contraposición a su primo Dudley, Harry crece sin protección, en un entorno sin cariño<sup>131</sup>, está tratado como “un perro que se hubiera revolcado en estiércol.”<sup>132</sup>

Para Ansón Balmaseda (2008), Harry es “en esencia un niño abandonado, cuyos necesidades afectivas básicas no han sido nunca satisfechas.”<sup>133</sup>

Para explicar el término de las necesidades básicas, en este lugar se presenta brevemente la teoría de Abraham Maslow (2008). En su teoría sobre la motivación humana, Maslow define ciertas necesidades que explican las acciones y motivaciones del ser humano. Las necesidades en general se distinguen en diferentes categorías: las necesidades fisiológicas (por ejemplo el hambre, la sed)<sup>134</sup>, necesidades de seguridad (por ejemplo estabilidad, protección, la falta de miedo)<sup>135</sup>, la necesidad de pertenencia y amor (por ejemplo de relaciones cariñosas con otras personas, un lugar dentro de un grupo o una familia)<sup>136</sup>, necesidades de hacerse respetar (por ejemplo ser respetado dentro de la sociedad, tener autoestima)<sup>137</sup>, necesidades de autorrealización (el deseo de realizar sus talentos y posibilidades)<sup>138</sup>, la ansia de saber y comprender (por ejemplo la curiosidad, el aprendizaje, hacer experimentos)<sup>139</sup> y necesidades estéticas (por ejemplo de orden, simetría y estructura).<sup>140</sup> Según Maslow, las necesidades fisiológicas son las más poderosas de todas. Es imposible, identificar y mencionar todas las necesidades básicas fisiológicas, porque son subjetivos. La motivación principal en la vida de una persona que carece de todo de manera extrema, sería la satisfacción de dichas necesidades fisiológicas. Por consiguiente, una persona que no tiene ni comida, seguridad, amor y estimación, estaría ávido sobre todo de alimentos en lugar de otras necesidades. Todas las habilidades (la inteligencia, la memoria, las costumbres) que no son provechosos para este fin, quedan latentes o pierden importancia. Cuando el organismo del ser humano está dominado por una cierta necesidad, se puede cambiar toda la perspectiva para el futuro. Por consiguiente, cuando una persona sufre de hambre

---

<sup>130</sup> véase: Rowling (2000<sup>14</sup>): p. 15, en: [http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book\\_h/Harry\\_Potter\\_y\\_la\\_Piedra\\_Filosofal\\_01.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book_h/Harry_Potter_y_la_Piedra_Filosofal_01.pdf), a continuación citado: Rowling 1

<sup>131</sup> véase Spinner (2002), p. 85

<sup>132</sup> Rowling (2000<sup>10</sup>), p. 4, En: [http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book\\_h/Harry\\_Potter\\_y\\_La\\_Camara\\_Secreta\\_02.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book_h/Harry_Potter_y_La_Camara_Secreta_02.pdf), a continuación citado: Rowling 2

<sup>133</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>134</sup> véase Maslow (2008), p. 62-63

<sup>135</sup> *ibíd.*, p. 66

<sup>136</sup> *ibíd.*, p. 70

<sup>137</sup> *ibíd.*, p. 72

<sup>138</sup> *ibíd.*, p. 73-74

<sup>139</sup> *ibíd.*, p. 75-76

<sup>140</sup> *ibíd.*, p. 79

de manera extrema, el lugar de sus sueños sería donde hay suficiente comida. Temas como la libertad, el amor y la filosofía no tienen importancia porque no llenan el estómago. Cuando las necesidades fisiológicas están satisfechas, aparecen objetivos más sociales.<sup>141</sup>

Spinner (2002) averigua en este contexto la relación entre la comida y la falta de los padres.<sup>142</sup> Según Rudtke (2014), la comida es un tema omnipresente para el ser humano, tiene un significado social y está conectado estrechamente con emociones y diferentes acontecimientos. Por un lado la ingestión de alimentos puede unir, por otro lado sirve como medio de diferenciación y clasificación. Se pueden analizar tanto aspectos estéticos, como al revés: el rechazo, la escasez. Por consiguiente no sorprende que la comida y la bebida aparecen también en la literatura en variados aspectos.<sup>143</sup>

En la obra *Oliver Twist* de Charles Dickens (1955), el motivo del hambre está conectada explícitamente con la falta de los padres y el orfanato. El hambre es un tema importante para el protagonista y sobre todo la expresión de esta necesidad en el mundo de *Oliver Twist* está castigado con violencia y reclusión.<sup>144</sup> Los jóvenes sí reciben comida, pero nunca es suficiente, así que ya se desarrollan pensamientos canivales. El pedir más comida es motivo para que lo arrojen del orfanato.<sup>145</sup>

A través de la experiencia del hambre que sufre Harry, se enseña que el motivo de la comida, o sea del hambre, no solamente es un elemento del argumento, sino metafórico por la falta de los padres, sobre todo de la madre. Harry carece de la sustentadora, no solamente para la ingestión física de alimentos, sino también le falta la alimentación mental que se necesita para una vida digna: amor, reconocimiento y cariño.<sup>146</sup> Esta declaración está apoyada también por Maslow, que constata que la falta de amor causa repercusiones patógenas.<sup>147</sup> Una persona cuyas necesidades están satisfechas completamente, ya no mostraría el afán de respeto, amor y seguridad, por mencionar algunos ejemplos.<sup>148</sup>

Con la mudanza de los Dursley hacia Hogwarts, Harry descubre paso a paso el modelo del mundo fantástico de Nikolajeva: su biografía, la identidad y las circunstancias de la muerte de sus padres y que no le han dejado sin recursos. Por primera vez los ve en el

---

<sup>141</sup> ibíd., p. 63-65

<sup>142</sup> véase Spinner (2002), p. 85

<sup>143</sup> véase Rudtke (2014), p. 7-8

<sup>144</sup> véase Dickens (1955), p. 8

<sup>145</sup> ibíd., p. 11-12

<sup>146</sup> véase Spinner (2002), p. 85

<sup>147</sup> véase Maslow (2008), p. 86

<sup>148</sup> ibíd., p. 85

espejo Oesed<sup>149</sup>, que según Dumbledore:

*Nos muestra ni más ni menos que el más profundo y desesperado deseo de nuestro corazón. Para ti, que nunca conociste a tu familia, verlos rodeándote.*<sup>150</sup>

El espejo sirve como estrategia para sentirse como parte de una familia que nunca ha tenido. Según Spinner, en el espejo ve su máximo desiderátum: su madre. A ella le agradece su vida, no solamente porque le dió a luz, sino también porque se sacrificó por él cuando Voldemort quería matar al pequeño Harry. Debido al cariño maternal Harry sobrevivió. La gloria que disfruta en el mundo mágico se basa en este acto, que también es la esencia del triunfo sobre el mal.<sup>151</sup>

En Hogwarts, Harry se puede acercar a sus padres, pero no es posible volver a tenerlos, tiene que aceptar el hecho de que están muertos.<sup>152</sup> Sus padres no están con él, pero Harry toma su herencia mundana e ideológica. Ésta se refiere a ciertos talentos que había heredado de su padre, como por ejemplo en el juego *quidditch*. Además recibe la capa invisible y el mapa del merodeador que enseña el paradero de cada persona en Hogwarts. Estos objetos, propiedades de su padre, le sirven como apoyo paternal indirecto.<sup>153</sup> Harry glorifica a sus padres y sobre todo a su padre, ellos son su modelo.<sup>154</sup>

Las reacciones de los personajes Pippi y Harry en cuanto a la ausencia o muerte de sus padres se distinguen en muchos aspectos. Ambos idealizan y exageran las figuras de sus padres, que, según Lexe, es un símbolo para un sentimiento de soledad. En el caso de Pippi, los sentimientos de soledad y la tristeza sí están visibles, pero más entre líneas. La falta de sus padres y su vida soltera sí influyen en Pippi, pero para ella es una situación normal que no intenta cambiar. El luto y la falta de cariño en el caso de Harry son obvios y tematizados explícitamente.

### 5.2.2. El entorno social

Según Bodenwinkler (2012), el término huérfano tiene distintas dimensiones. Por un lado, el huérfano es un niño que ha perdido a la madre, al padre o a ambos. Por otro lado, existen huérfanos sociales cuya orfandad está causada por circunstancias sociales (por ejemplo cuando a los padres les falta el dinero para mantener a sus niños). El huérfano

---

<sup>149</sup> véase Lexe (2003), p. 178

<sup>150</sup> Rowling 1, p. 148

<sup>151</sup> véase Spinner (2002), p. 88

<sup>152</sup> ibíd., p. 90

<sup>153</sup> véase Lexe (2003), p. 178

<sup>154</sup> ibíd., p. 180

tiene varias posibilidades de seguir con su vida, aunque normalmente no tiene el derecho de decir por sí mismo. Puede vivir con parientes, con una familia tutelar, en un orfanato o en la calle como mendigo. Otro tipo de orfandad es el huérfano mental, que describe a los niños cuyos padres no se ocupan de ellos. Al contrario existen también niños que no necesitan a los padres (un ejemplo para tal niño es Pipi Calzaslargas) o expósitos, cuyos padres son ilocalizables. En la LIJ existen todas las versiones, aunque la del mendigo es decreciente. El huérfano prototípico en los cuentos de hadas ha perdido uno o ambos padres y vive en una familia donde la madrastra obtiene una posición clave. Normalmente la madrastra es una figura mala que quiere dañar al huérfano. En la literatura, la familia adoptiva en general tiene una connotación negativa, existen pocos o ningunos esfuerzos de ofrecerle una vida ordenada al huérfano. En la relación con éste predominan ignorancia, violencia y la falta de amor.<sup>155</sup>

Pippi Calzaslargas, esta figura fuerte con mucha imaginación, vive a solas en su casa, Vilekulla, rompiendo una regla fundamental en el orden, porque todos los niños tienen que tener una persona que les reprenda y les mande al colegio para estudiar. A ella no le hace falta ni el cuidado ni la protección de los adultos, pero desconoce como se tienen que comportar los niños en una sociedad. No conoce convenios sociales, como por ejemplo el significado del término hogar infantil. Estas convenciones sociales las usa para resolver situaciones inconvenientes.<sup>156</sup>

A la demanda de mandarle a un hogar infantil reacciona con inocencia:

*‘¡Pero si yo vivo ya en un hogar infantil!’ dijo Pippi. ‘¡Ah!, ¿sí?’ exclamó uno de los policías. ‘¿Qué hogar infantil es ése?’ ‘Éste’ dijo Pippi con orgullo. ‘Yo soy una niña y éste es mi hogar. No vive en él ninguna persona mayor; por tanto, esto es un hogar infantil.’<sup>157</sup>*

Harry no tiene que vivir en un hogar infantil, ya que tiene una familia adoptiva. Esta familia no le quiere ni le muestra cariño, sino el lector se encuentra con la madrastra mala. Los Dursley son el ejemplo clásico de la familia adoptiva que menciona Bodenwinkler arriba: Harry no experimenta amor, sus tíos ignoran su necesidad de conocer sus raíces y su primo Dursley no solamente pega a Harry, sino que también impide que tenga amigos:

*En el colegio, Harry no tenía amigos. Todos sabían que el grupo de Dudley odiaba a aquel extraño Harry Potter, [...] y a nadie le gustaba estar en contra de la banda de Dudley.<sup>158</sup>*

---

<sup>155</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>156</sup> véase Lexé (2003), p. 138-139

<sup>157</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 33

<sup>158</sup> Rowling 1: p. 21

Según Spinner, el colegio de internos, es decir Hogwarts, adonde se traslada Harry, es un lugar ejemplar de la falta de los padres. Pero para Harry, este camino en cierto sentido es uno que le lleva hacia sus padres o sea a sus orígenes.<sup>159</sup> En Hogwarts Harry, que en su familia adoptiva fue tratado como si no fuera nadie y no tiene autoestima, encuentra aprobación y la conexión con sus verdaderos padres.<sup>160</sup>

Allí conoce a diferentes personajes que también conocieron a sus padres. Ciertas relaciones ya están fijadas debido a sus padres. El guardabosques Hagrid era un amigo de James y Lily Potter y le cuida de manera extraordinaria a Harry<sup>161</sup>, a quien le ha salvado antaño de las ruinas de la casa paterna.<sup>162</sup> Un aspecto negativo en cuanto a las relaciones fijadas es el profesor Snape, que contagia su antipatía contra James Potter a Harry sin reflexionar.<sup>163</sup> Spinner declara que en Hogwarts otra vez la comida tiene un papel importante: las escenas de comidas ostensivas son lo contrario de la vida con los Dursley, simbolizan que en el internado Harry encuentra todo lo que necesita para vivir.<sup>164</sup> En Hogwarts Harry conoce a su padrastro Sirius, que toma la responsabilidad para Harry en lugar de sus padres.<sup>165</sup> Sirius mismo huyó de su casa paternal a los 16 años y “es acogido como ‘un segundo hijo’ en el hogar de James Potter, su compañero de la escuela y amigo íntimo.”<sup>166</sup> El destino de los amigos quedará conectado para siempre<sup>167</sup> y se extiende también a su relación con Harry, a quien Sirius ofrece un hogar, le quiere y protege. La pérdida de Sirius es para Harry una muerte más entre las otras personas queridas que fallecieron.<sup>168</sup> Su muerte tiene un sentido más profundo en cuanto a la autonomía de Harry. Sobre este aspecto se hablará en la próxima parte. Aquí es suficiente saber que con el fallecimiento de Sirius, Harry de nuevo queda sin relaciones familiares.

Para Günther (2006), Molly Weasley, la madre de Ron, personifica la madre por antonomasia. Ella es la que le coge cariño a Harry e intenta darle el amor, que no ha tenido debido a la muerte violenta de su madre. Sin embargo no puede sustituir a la madre muerta, con lo cual se entiende, cuánto deteriorada es la vida de Harry por el asesinato.<sup>169</sup> También Spinner denomina Molly Weasley como la madre sustitutiva de Harry, prestando atención sobre todo en el motivo de la comida. Molly se preocupa del bienestar físico de

---

<sup>159</sup> véase Spinner (2002), p. 90

<sup>160</sup> *ibíd.*, p. 92

<sup>161</sup> véase Lexe (2003), p. 178

<sup>162</sup> véase Günther (2006), p. 344

<sup>163</sup> véase Lexe (2003), p. 178

<sup>164</sup> véase Spinner (2002), p. 86

<sup>165</sup> véase Lexe (2003), p. 179

<sup>166</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 65

<sup>167</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 65

<sup>168</sup> *ibíd.*, p. 67

<sup>169</sup> véase Günther (2006), p. 347

Harry, colmándole con su comida favorita.<sup>170</sup>

Mientras que Pippi vive independientemente en su casa, no mostrando el deseo de trasladarse a un lugar quizás más adecuado para una niña, Harry no está feliz con su situación social. Para la mayoría de los jóvenes, el colegio de internos es un lugar de distancia a los padres. Para él, Hogwarts es su verdadero hogar, el lugar, donde siente la cercanía de sus padres y su pasado, encontrando verdaderos amigos.

### 5.2.3. El huérfano como marginado

Según Büker y Kammler (2003), lo extraño y el encuentro con desconocidos son experiencias básicas para el desarrollo del ser humano.<sup>171</sup> La representación literaria del desconocido es tan viejo como la literatura misma.<sup>172</sup> El desconocido frecuentemente se manifiesta en figuras que están estigmatizadas y marginadas de la mayoría o se expulsan a propósito debido a sus diferencias sociales. Dentro del motivo del marginado literario se distingue entre dos tipos: marginados positivos y existenciales. El primero retoma la ansia de los lectores jóvenes de pasar fronteras y abrir nuevos caminos. Pippi Calzaslargas es un ejemplo para este tipo. El segundo sirve tanto como medio de identificación para recipientes marginales como una posibilidad de proyección para el desconocido subconsciente en sí mismo. La asimilación del marginado o un acto heroico frecuentemente son soluciones que ofrece la LIJ para integrar al marginado al grupo de referencia social.<sup>173</sup>

Según Bodenwinkler, el huérfano obtiene una posición marginal, ya que la relación con su familia está cortada, lo que es equiparado con la ruptura con la sociedad. Por consiguiente, el huérfano siempre es diferente (aun cuando exista la posibilidad de mejorar su situación a través de la integración en la sociedad), porque siempre es especial en comparación con niños que tienen una familia.<sup>174</sup>

Para Lexe, los jóvenes protagonistas de los clásicos de la LIJ están relacionados por su caracterización como niños que están fuera de la norma. Esta alteración puede referirse tanto al aspecto físico como a las circunstancias de la vida. En conexión con las circunstancias de la vida se puede mencionar el entorno lamentable, en el que viven muchos personajes principales de los clásicos de la literatura infantil.<sup>175</sup>

---

<sup>170</sup> véase Spinner (2002), p. 85

<sup>171</sup> véase Büker, Kammler (2003), p. 7

<sup>172</sup> *ibíd.*, p. 12

<sup>173</sup> *ibíd.*, p. 15

<sup>174</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 26-27

<sup>175</sup> véase Lexe (2003), p. 76

En la vida de los Dursley, la familia adoptiva de Harry, no hay sitio para anormalidades. Para ellos, todo tiene que estar ordenado hasta el último detalle.<sup>176</sup>

*El señor y la señora Dursley, que vivían en el número 4 de Privet Drive, estaban orgullosos de decir que eran muy normales, afortunadamente. Eran las últimas personas que se esperaba encontrar relacionadas con algo extraño o misterioso, porque no estaban para tales tonterías.*<sup>177</sup>

Según Günther, a partir de aquí nada sigue siendo normal. Pasan sucesos inexplicables en una atmósfera irreal.<sup>178</sup> La tía Petunia se avergüenza de su hermana muerta Lily y sus parientes sospechosos.<sup>179</sup> En su opinión, su hermana era “una monstrosidad”<sup>180</sup> y “anormal”<sup>181</sup>. Por consiguiente, el huérfano Harry, que le fue cargado cuando era todavía un bebé, también es un perturbador en su vida.<sup>182</sup>

Como muchas figuras de los clásicos de la literatura infantil, también Harry Potter es un ser con defectos: huérfano, flaco, viviendo como un ceniciento masculino debajo de la escalera. Su soledad, que se manifiesta en su estatus de huérfano, destaca aún más delante de su familia adoptiva. Mientras que Harry está tratado como algo asqueroso, su primo está mimado emocionalmente y financieramente.<sup>183</sup>

*Tal vez tenía algo que ver con eso de vivir en una oscura alacena, pero Harry había sido siempre flaco y muy bajo para su edad. Además, parecía más pequeño y enjuto de lo que realmente era, porque toda la ropa que llevaba eran prendas viejas de Dudley, y su primo era cuatro veces más grande que él. Harry tenía un rostro delgado, rodillas huesudas, pelo negro y ojos de color verde brillante. Llevaba gafas redondas siempre pegadas con cinta adhesiva, consecuencia de todas las veces que Dudley le había pegado en la nariz.*<sup>184</sup>

Según Kossowski-Klee, los huérfanos son un grupo marginal en la sociedad en múltiples aspectos: están caracterizados por la pérdida de la orientación familiar, social y a menudo también de la orientación espacial. Para el huérfano ya la niñez está caracterizada por amenaza y desorientación.<sup>185</sup> Son marginados a causa de las condiciones bajo las que viven: al margen de la sociedad, a menudo son criados por un sólo progenitor o sin

---

<sup>176</sup> véase Günther (2006), p. 345

<sup>177</sup> Rowling 1: p. 2

<sup>178</sup> véase Günther (2006), p. 342

<sup>179</sup> ibíd., p. 345

<sup>180</sup> Rowling 1, p. 37

<sup>181</sup> ibíd., p. 37

<sup>182</sup> véase Günther (2006), p. 345

<sup>183</sup> véase Lexe (2003), p. 177

<sup>184</sup> Rowling 1, p. 14

<sup>185</sup> véase Kossowski-Klee (1995), p. 9

padres.<sup>186</sup> El huérfano tiene que afrontar la vida a solas, en su camino futuro puede comprobar si es susceptible de desarrollo y puede integrarse a la sociedad.<sup>187</sup>

Personajes principales infantiles tienen un traje específico que queda en la memoria y subraya la posición marginal de los protagonistas y su característica de niños fuera de la norma. Este tipo raro tiene un aspecto torpe e incluso ridículo.<sup>188</sup> Pensando en Pippi Calzaslargas, estas particularidades son muy llamativas:

*Su cabello tenía exactamente el color de las zanahorias y estaba recogido en dos trenzas que se levantaban en su cabeza, tiesas como palos. La nariz parecía una diminuta patata y estaba sembrada de pecas. Su boca era grande y tenía los dientes blancos, de niña sana. Su vestido era verdaderamente singular. Ella misma se lo había confeccionado. Al parecer, había sido azul, pero, al no tener bastante tela de este color, Pippi añadió aquí y allá trozos rojos. En sus piernas, largas y delgadas, llevaba un par de medias no menos largas, una negra y otra de color marrón. Calzaba unos zapatos negros que eran exactamente el doble de grandes que sus pies.*<sup>189</sup>

Para Hoff (2013), en muchos aspectos se comporta diferente que su amiga Annika, Pippi no es en absoluto una niña clásica. Tampoco es un chico femenino, sino que supera, consciente de sí misma y con naturalidad, los modelos de conducta atribuidos a los sexos. Su aspecto exterior se opone a modelos típicos para chicas y chicos: sus trenzas extraordinarias indican a un peinado de niña, mientras que su traje hecho por ella misma no corresponde al estilo de ropa para una niña de nueve años en los años cincuenta. Además le encanta disfrazarse y tomar diferentes papeles, como el payaso, el pirata, una señora fina o un caballero. Con los papeles mencionados se sustrae la asignación patente a un sexo. Pippi es única e inconformista de todos modos, se opone a los modelos de conducta de manera anárquica y se permite a sí misma y a sus amigos todas las cosas que les prohíben los padres y las reglas de comportamiento. Cuando exagera con su imaginación o miente, sus amigos Thomas y Annika intervienen. Pero aparte de esta afición a la exageración, Pippi tiene principios éticos que defiende sin condiciones.<sup>190</sup>

Kossowski-Klee postula que también los que acompañan al huérfano en su vida, en primer lugar, no son ayudantes de la familia, sino figuras marginales en sí mismas.<sup>191</sup>

Los amigos respectivamente ayudantes de Pippi, Thomas y Annika, son figuras de

---

<sup>186</sup> véase Lexe (2003), p. 77

<sup>187</sup> véase Kossowski-Klee (1995), p. 3

<sup>188</sup> véase Lexe (2003), p. 76-77

<sup>189</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 11

<sup>190</sup> véase Hoff (2013), p. 56

<sup>191</sup> véase Kossowski-Klee (1995), p. 3-4

contraste, que “Además de guapos, eran buenos, educados y obedientes.”<sup>192</sup> La figura Pippi es la que parece diferente y extraña.<sup>193</sup> Pippi consigue que Thomas y Annika descubran la niñez más allá de los reglamentos y medidas de precaución de los adultos.<sup>194</sup> Así los amigos mutuamente se enseñan las peculiaridades de su mundo. Pippi está invitada a casa de los hermanos y así tiene la posibilidad de participar temporalmente en la vida familiar. Pero debido a su autonomía, que deriva de las circunstancias de su orfandad, no puede integrarse a la familia. No puede desarrollar sentimientos de solidaridad, ella sigue siendo una extraña en su mundo.<sup>195</sup> Un ejemplo para su comportamiento se ha mencionado en el capítulo 5.2.1., donde Pippi, que normalmente no va al colegio, no sabe cómo tiene que comportarse.

En el mundo real de la familia Dursley, donde Harry no conoce la realidad sobre su origen y vive una vida subprivilegiada y determinada por fuera, es un marginado. En el colegio de la gente no mágica no tiene amigos porque las represiones que padece de su primo le mantienen a distancia de los demás.<sup>196</sup> Es emocionalmente descuidado cuando se da cuenta de su verdadera identidad. Pero la omnipotencia infantil que recibe<sup>197</sup> ya que sobrevivió la maldición que mató a sus padres le da un status especial también en el mundo mágico. En Hogwarts, Harry encuentra verdaderos amigos, pero con la elección de sus amigos, que al mismo tiempo son sus ayudantes, manifiesta su status de marginado. Ron Weasley proviene de una familia de magos de varias cabezas. Su situación financiera precaria hace posible una creatividad en ciertas partes de la vida que se opone al mundo de los magos de<sup>198</sup> “sangre limpia”<sup>199</sup>. Hermione es la única bruja de una familia normal, en el mundo mágico tiene que afrontar ataques filofascistas<sup>200</sup> que la denominan “Sangre sucia”<sup>201</sup>.

También su padrastro Sirius es un marginado en varias dimensiones. Dejó a su familia de “rancia aboleño”<sup>202</sup> a una edad adolescente, su nombre entonces fue quitado del árbol genealógico de la familia Black. Luego fue encerrado en la prisión Azkaban siendo inocente<sup>203</sup>, donde comenzó “un deterioro físico y psicológico que el personaje no

---

<sup>192</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 10

<sup>193</sup> véase Lexe (2003), p. 76-77

<sup>194</sup> *ibíd.*, p. 140

<sup>195</sup> *ibíd.*, p. 83

<sup>196</sup> *ibíd.*, p. 177

<sup>197</sup> *ibíd.*, p. 175

<sup>198</sup> *ibíd.*, p. 177-178

<sup>199</sup> Rowling 2, p. 82

<sup>200</sup> véase Lexe (2003), p. 177

<sup>201</sup> Rowling 2, p. 82

<sup>202</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 65

<sup>203</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 65-66

conseguirá superar”<sup>204</sup> hasta su muerte. Sirius se convierte en un fugitivo y es asesinado sin haber sido capaz de probar su inocencia.<sup>205</sup>

En conclusión, se puede decir que Harry y Pippi definitivamente son figuras con características diferentes y tienen una posición marginal dentro de sus entornos. Pippi es diferente porque quiere serlo, prefiere ser independiente y vivir a solas en lugar de tener a alguien que la protega y también decida por ella. Harry por otro lado es un marginado en el mundo no mágico, es un niño no querido por su familia adoptiva, siempre ha sido diferente a causa de su ascendencia mágica. Tampoco tiene amigos en el mundo de los muggles, ya que su primo no lo permite. En el mundo magico Harry también tiene una posición marginal, ya que es el personaje que sobrevivió la maldición de Voldemort.

En cuanto a los ayudantes del huérfano hay que concluir, con referencia a Kossowski-Klee, que los amigos de Pippi no son marginados, sino más bien sus elementos de unión a la sociedad, mientras que los amigos y confidentes de Harry sí son marginados o, en el caso de Sirius, incluso un proscrito.

#### 5.2.4. Autonomía y responsabilidad

La infancia, según Wexberg (2007), es un espacio autónomo donde los niños están entre sus semejantes. En este grupo de la misma edad establecen reglas sociales, experimentan aventuras y resuelven problemas. Un gran número de libros infantiles está dedicado a esta característica de autonomía infantil. Los lugares de actuación son difíciles de controlar por los adultos.<sup>206</sup>

Nikolajeva (2002) postula que en cuanto al papel del héroe del niño literario en la literatura fantástica, la ausencia de los padres tiene gran importancia:

*The most important condition is the physical dislocation and the removal, temporary or permanent, of parental protection, allowing the child protagonist to have the freedom to explore the world and test the boundaries of independence.*<sup>207</sup>

Según Bodenwinkler, desde los años 50 del siglo pasado ha aumentado la autonomía del huérfano a causa de ciertos cambios sociales. Los huérfanos todavía tienen que valerse por sí mismo porque les falta el hogar paterno, pero en la LIJ aparecen cada vez más figuras huérfanas para las que la falta de los padres no es un obstáculo, sino una

---

<sup>204</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 65

<sup>205</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 65

<sup>206</sup> véase Wexberg (2007), p. 176

<sup>207</sup> Nikolajeva (2002), p. 129

posibilidad de desarrollar su identidad infantil. Pero también más temprano el huérfano tenía (pensando en las figuras Pipi Calzaslargas o Peter Pan), debido a su posición marginal, una gran autonomía, porque vivía solo, en un contexto tanto realista como fantástico. En los cuentos de hadas la ausencia de los padres venía acompañada con el miedo de estar solo, en los cuentos más modernos el huérfano está liberado justamente por la orfandad. Como depende de sí mismo, puede sumergirse en el mundo secundario milagroso.<sup>208</sup>

Según Hoff (2011), en todos los libros que Astrid Lindgren publicó a partir de 1945 hasta su muerte, está en el centro de atención la libertad del niño. Esta libertad no puede ser molestada ni por presión paternal, escolar u otros factores. La crítica en las autoridades se dibuja en su libro *Pippi Calzaslargas*, que es su obra más famosa y más traducida. Como se ha mencionado arriba, Pipi no se comporta conforme a las reglas establecidas y rechaza toda autoridad. Es una figura que contradice todas las reglas que valen para una niña de nueve años (y, a pesar de eso, es una figura de identificación para sus amigos). Los valores que Pippi transmite están por un lado en contradicción con la reglas de una educación burguesa, por otro lado aboga por la amistad, responsabilidad, empatía y justicia.<sup>209</sup>

La figura Pipi Calzaslargas obtiene una posición especial en cuanto al papel de la familia. Vive independiente de su familia y según sus propias reglas, ella misma es la que se reprende. Así toma el papel de los padres y reduce al absurdo la responsabilidad recíproca que normalmente existe entre padres y hijos.<sup>210</sup> Es una anarquista infantil, que no tiene que vivir las reglas de comportamiento de los adultos para tener poder. Para ella no es necesario madurar para poder decidir por sí sola.<sup>211</sup>

*No tenía padre ni madre, lo cual era una ventaja, pues así nadie la mandaba a la cama precisamente cuando más se estaba divirtiendo, ni la obligaba a tomar aceite de hígado de bacalao cuando le apetecían los caramelos de menta.*<sup>212</sup>

Nölling-Schweers expone que Pippi es el primer *enfant terrible* femenino en el libro infantil, es completamente libre. Esta libertad está basada en dos factores. Primero, Pippi tiene una maleta llena de oro, una fuente de satisfacción para todos los deseos. Segundo, Pippi tiene fuerzas físicas sobrenaturales, que le permiten ayudar a otros niños o a animales cuando les amenazan peligro o injusticias.<sup>213</sup>

---

<sup>208</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 27-28

<sup>209</sup> véase Hoff (2011), p. 68-69

<sup>210</sup> véase Lexe (2003), p. 81

<sup>211</sup> *ibíd.*, p. 141

<sup>212</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 7

<sup>213</sup> véase Nölling-Schweers (1997), p. 71

Hoff postula que Pippi atraviesa los modelos típicos asignados a su sexo en cada relación. Su fuerza, su autonomía tanto económica como social, muestran más semejanzas con papeles tradicionales masculinos. Pippi es más fuerte y valiente que los personajes masculinos en su entorno.<sup>214</sup>

Para Spinner en el motivo de la falta de los padres está incluido un tema central en el desarrollo del niño a adulto. El proceso de desprenderse de los padres incluye la superación de la experiencia de que en la vida no existe la protección absoluta. Ser una persona significa volver al proceso del desconocimiento una y otra vez y ser independiente. Spinner indica por consiguiente a un contexto que se encuentra en numerosas historias de aventura: el camino hacia la gloria y acciones propias solamente son posibles cuando se realiza el desprendimiento de la madre. Eso significa que el camino hacia la separación tiene que ser arriesgado a costa de la madre. En la historia de Harry Potter la falta de los padres es la condición previa para la gloria. Ser huérfano es una situación ambivalente: la pérdida de los padres es el requisito para la libertad del desarrollo individual.<sup>215</sup>

Para desarrollar su propia personalidad, Harry tiene que desprenderse de su padre. El joven empieza a identificarse más y más con la figura de su padre. Su padrastro Sirius, que toma la responsabilidad para Harry en lugar de sus padres, incluso ve a Harry como una sustitución de James.<sup>216</sup> Ansón Balmaseda declara que a Sirius le “gustaría que fuese James y recuperar así el tiempo perdido, la juventud perdida, al amigo perdido.”<sup>217</sup> Harry por su parte idealiza a su padre y a Sirius, piensa que eran unos héroes.<sup>218</sup> Para desarrollar su propia identidad es necesario primero una irritación de la imagen ideal del padre. Harry entonces ve una memoria de su profesor Severus Snape<sup>219</sup>, donde descubre otro imagen de James y Sirius: “dos burdos abusones de los que él mismo podría haber sido víctima.”<sup>220</sup> El segundo factor importante en el camino hacia el desprendimiento es la muerte de Sirius. Rowling misma ha explicado frecuentemente que la muerte de Sirius era necesario para que Harry pudiera avanzar.<sup>221</sup> La muerte de Sirius por consiguiente se basa en la incompatibilidad de la identidad de James que Sirius une fuertemente con la de Harry y el proceso de desprendimiento de los padres que experimenta Harry.<sup>222</sup>

---

<sup>214</sup> véase Hoff (2013), p. 56

<sup>215</sup> véase Spinner (2002), p. 87-88

<sup>216</sup> véase Lexe (2003), p. 179

<sup>217</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>218</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 66

<sup>219</sup> véase Lexe (2003), p. 179

<sup>220</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 66

<sup>221</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>222</sup> véase Lexe (2003), p. 180

Mientras Harry tiene que independizarse de los adultos en su vida, nadie de los adultos en el entorno de Pippi puede ejercer una influencia sobre ella. Los adultos, sobre todo los del tipo hostil hacia los niños, se sienten y comportan superiores, pero solamente mientras Pippi se lo permite. En realidad, ella es la que mueve los hilos y dirige. La dominación por los adultos, que es parte de la vida diaria de la experiencia de muchos niños, no vale para Pippi. En su mundo ella es el elemento que gobierna, mientras que los adultos en mayor parte son figuras ridículas que no hay que tener en cuenta o cómo máximo tratarlos con indulgencia.<sup>223</sup> Como Harry, también Pippi glorifica a sus padres, lo que Lexe interpreta como un símbolo para un sentimiento de soledad. En contradicción con Harry, Pippi no tiene que experimentar una irritación de esta imagen idealizada de sus padres para poder desarrollar su identidad.

Pippi ya es independiente, tanto cuando está sola como cuando aparece su padre, cuya superioridad mental y física disminuye paso a paso cuando aparece en el segundo tomo.<sup>224</sup>

Como se ha mencionado arriba en esta parte del trabajo, una de las causas de la independencia de Pippi es su gran fuerza física. Pero no es solamente debido a sus fuerzas que Pippi se siente abogada por otros. Según Nölling-Schweers, Pippi tiene un sentido de responsabilidad muy marcado y un instinto protector. Estas características son apreciadas tanto por sus amigos como por sus padres. Además tiene un carácter muy práctico<sup>225</sup>, toma en su casa el papel de ama de casa con todas sus responsabilidades. Pippi hace los mismos trabajos que en casa de sus amigos lleva a cabo su madre. Por supuesto Pippi también en su papel de ama de casa sigue sus propias reglas y no lava los platos sucios sino los pone en una caja.<sup>226</sup>

En 5.2.1. se ha mencionado que para el huérfano significa más esfuerzo para llegar a la autodeterminación propia porque con la muerte de los padres el huérfano está sin hogar y dirección.<sup>227</sup> Esta declaración vale para ambas figuras, pero en diferentes aspectos.

Harry tiene que independizarse de la imagen idealizada que tiene de sus padres y lograr la superación de la muerte de su padrastro. Aunque para él este proceso está acompañado por el luto<sup>228</sup>, es necesario para que Harry pueda “aceptar su propio destino”<sup>229</sup>, que es la aceptación de la muerte.<sup>230</sup> Según Härle (1999), citado en Lexe, el

---

<sup>223</sup> véase Nölling-Schweers (1997), p. 76-77

<sup>224</sup> véase Hoff (2013), p. 59

<sup>225</sup> véase Nölling-Schweers (1997), p. 71

<sup>226</sup> véase Hoff (2013), p. 56

<sup>227</sup> véase Kossowski-Klee (1995), p. 3

<sup>228</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>229</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>230</sup> véase Ansón Balmaseda (2008), p. 67

huérfano en numerosos cuentos y mitos aparece como un niño especial. Este niño en la mayoría de las veces (pensando en la religión en las figuras de Moisés y Jesús) tiene una tarea de salvación y redención. Esta tarea frecuentemente va acompañada con el motivo del sacrificio y la inmolación.<sup>231</sup> Desde el principio de la historia, a Harry le atestaron que se convertiría en un mago poderoso, como un polo opuesto a Voldemort. Su tarea es la liberación final del mundo de este mago oscuro.<sup>232</sup> Según Günther, en cuanto a este aspecto Harry no actúa autónomamente, sino que está sujeto a una determinabilidad fatal. Aunque Dumbledore le asegura que puede elegir si quiere luchar o no, Harry sabe que no tiene libre voluntad.<sup>233</sup> Harry es un personaje totalmente determinado por fuerzas ajenas, al principio por los Dursley, luego por las leyes y obligaciones de Hogwarts y sobre todo por Dumbledore y por supuesto por la amenaza de Voldemort. Harry sí es valiente, pero casi nunca por iniciativa propia. Es un héroe, pero un héroe pasivo, cuando actúa es casi siempre por reacción.<sup>234</sup> Harry consigue su destino, “se interna voluntariamente en el bosque donde va a ser asesinado”<sup>235</sup>. Esta contradicción se clarifica cuando se examina la actitud de Harry en cuanto a la lucha contra Voldemort: él pudo elegir si entra en la arena arrastrado o con la cabeza alta.<sup>236</sup> Es decir que Harry toma su responsabilidad y cumple su destino. No está completamente claro hasta que punto este acto es voluntario. Según Lexé (2007), la esencia del heroísmo de Pippi Calzaslargas no se funda en la superación de enemigos poderosos, sino en su autonomía infantil, su desconocimiento inocente y en el rechazo de conventios sociales. Como protagonista no se tiene que enfrentarse a un o una oponente, sino encarna el niño paradigmático como figura de contraste a una predestinación de la existencia infantil, que hacen los adultos. No solamente recibe el marco de actuación adecuado (el jardín descuidado, Vilekulla, la ausencia de los padres que ve como suerte, la exención de la enseñanza obligatoria etcetera), sino también puede reducir al absurdo los intentos ordenados de intervención o incluso intrusión.<sup>237</sup>

Pippi por su parte está caracterizada por la responsabilidad que toma tanto por sí misma y sus problemas, como por los demás en su entorno. Su independencia está presentada como algo cotidiano para ella misma, pero no para las figuras sobre todo adultas. Pippi no tiene que hacer un esfuerzo para llegar a su autodeterminación, su tarea es su defensa contra la detención de instituciones como la policía, como se ha mencionado en el capítulo

---

<sup>231</sup> véase Lexé (2003), p. 79

<sup>232</sup> *ibíd.*, p. 186-187

<sup>233</sup> véase Günther (2006), p. 366-367

<sup>234</sup> *ibíd.*, p. 355

<sup>235</sup> Ansón Balmaseda (2008), p. 67

<sup>236</sup> véase Günther (2006), p. 367

<sup>237</sup> véase Lexé (2007), p. 124

5.2.1. Referiéndose a Greimas, Pippi es el sujeto, su objetivo es la conservación de su libertad.

#### 5.2.5. Incorporación al mundo secundario fantástico

El viaje al mundo ficticio está conectado en la literatura infantil actual frecuentemente con la ausencia de los padres. Se enseña la tendencia, que el desarrollo de los protagonistas o sea los procesos de descubrimiento de uno mismo o de la identidad solamente es posible sin los padres.<sup>238</sup>

Esta declaración coincide con los resultados del capítulo sobre la autonomía y la autodeterminación del huérfano. Pero ¿es ineludible la ausencia de los padres para que el joven protagonista pueda entrar al mundo secundario fantástico?

Primero es necesario situar las obras *Pippi Calzaslargas* y *Harry Potter* en el esquema de Nikolajeva. En el primer caso, el contramundo es un componente integral del mundo primario. La casa Villekulla está al borde de un pueblo pequeño y se distingue de las demás casas, pero es accesible. El mundo de Pippi está integrado en el mundo de Thomas y Annika. Ellos no tienen que dejar al primario para pasar su tiempo en casa de Pippi. Por consiguiente, de hecho no tiene lugar un viaje en el sentido literal que hace visible el contraste entre los dos mundos. Tampoco se celebra el paso hacia un mundo secundario, que puede estructurar las particularidades del mundo secundario y la resultante irritación o posibilidad de desarrollo.<sup>239</sup> Por consiguiente, se puede clasificar a la obra *Pippi Calzaslargas* como correspondiente al mundo implicado (según el modelo de Nikolajeva), ya que en un mundo primario realístico aparecen sucesos inexplicables<sup>240</sup> como la fuerza sobrenatural de Pippi. Pippi vive como la personificación de la irritación fantástica en el mundo de Thomas y Annika.<sup>241</sup>

*Hacía muchos años que su padre había comprado la casita del huerto para vivir en ella con Pippi cuando fuera viejo y ya no pudiese navegar. Pero tuvo la desgracia de caerse al mar. Y entonces Pippi, que esperaba su regreso, se fue sin pérdida de tiempo a Villekulla, [...].<sup>242</sup>*

La ausencia de los padres en el caso de Pippi es condición previa para la entera historia. Mirando otra vez el esquema de Nikolajeva, la serie *Harry Potter* corresponde al concepto

---

<sup>238</sup> véase Pfennig (2013), p. 62

<sup>239</sup> véase Lexe (2003), p. 86-87

<sup>240</sup> véase Duttler (2007), p. 42

<sup>241</sup> véase Lexe (2003), p. 91

<sup>242</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 8-9

del mundo abierto.<sup>243</sup>

Lexé constata que el mundo mágico en Harry Potter no solamente está integrado en el mundo no mágico, sino que se juega con la incapacidad de los muggles de darse cuenta de la magia. En la obra no está concebido un mundo de contraste. El mundo secundario por un lado sirve como mundo fantástico donde valen las propias condiciones. Por otro lado es un mundo donde que existen requisitos llenos de humor, pero en muchos aspectos la vida cotidiana es igual que en nuestro mundo. Ejemplos para tales hechos son la rutina escolar (que es igual a la rutina en escuelas de élite ingleses) o los mecanismos de la prensa sensacionalista que representa Rita Skeeter.<sup>244</sup> Este aspecto corresponde con la declaración de Pfennig, que el mundo mágico-fantástico también obedece ciertas reglas y un orden. Mirando el aspecto individual de los personajes, es decir que la ausencia de los padres no da como resultado una falta de autoridad. La autoridad la obtienen otras figuras y el reglamento del mundo secundario.<sup>245</sup>

En el primer tomo la autora Rowling establece un ritual del paso del mundo primario al mundo secundario, que comprende el patio trasero del pub en el callejón Diagon o el andén 9<sup>3/4</sup> en la estación de trenes. La transición al mundo mágico está caracterizado además por un momento de enmascararse: en el tren los estudiantes se quitan la ropa de calle y se ponen su uniforme y la capa.

Referiéndose a la posibilidad de incorporarse al mundo fantástico, en el caso de Harry la ausencia de los padres, o mejor dicho de la familia adoptiva, no es una ventaja.

*Pero tío Vernon no iba a rendirse sin luchar. ‘¿No le hemos dicho que no irá?’ dijo con desagrado. ‘Irá a la escuela secundaria Stonewall y nos dará las gracias por ello.’ [...] ‘Si él quiere ir, un gran muggle como usted no lo detendrá’ gruñó Hagrid. ‘¡Detener al hijo de Lily y James Potter para que no vaya a Hogwarts! Está loco. Su nombre está apuntado casi desde que nació.’<sup>246</sup>*

Más bien Harry está impedido por su familia adoptiva. Pero a pesar del hecho de que los Dursley son la familia de sustitución para Harry, vale la declaración de Pfennig al principio de este parte del trabajo: El viaje al mundo ficticio exige la ausencia de los padres.<sup>247</sup> Además en el caso de Harry, Hagrid puede ser visto como la persona con fuerzas mágicas que puede moverse entre el mundo primario y secundario para llevar al protagonista al mundo mágico que le ayuda allí.<sup>248</sup>

---

<sup>243</sup> véase Duttler (2007), p. 42

<sup>244</sup> véase Lexé (2003), p. 180-181

<sup>245</sup> véase Pfennig (2013), p. 163

<sup>246</sup> Rowling 1, p. 40

<sup>247</sup> véase Pfennig (2013), p. 62

<sup>248</sup> ibíd., p. 60

Pippi y Harry ambos necesitan la ausencia de los padres para vivir en el mundo fantástico. En el caso de Pippi la desaparición del padre es necesaria para su entrada en la vida en Villekulla. Harry necesita la distancia de su familia adoptiva y el apoyo del mundo mágico para entrar al mundo secundario fantástico, ya que los Dursley intentan mantenerlo alejado de allí a propósito. Sus verdaderos padres, que están muertos, forman parte del mundo mágico, es su verdadero mundo primario.

## 6. El huérfano en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón

Ciertos componentes han mostrado gran importancia dentro de las características investigadas respecto a la figura del huérfano en los representantes de los clásicos de la LIJ en el capítulo 5. Estos componentes, que son presentados a continuación, son las categorías de investigación y la base para el discurso en la parte principal. Con estos criterios se analizará la literatura juvenil de Ruiz Zafón con el objetivo de mostrar estructuras recurrentes que conciernen a los huérfanos, además se buscarán semejanzas y diferencias entre las características y sus criterios individuales.

La primera característica investigada es la reacción general de los huérfanos a la falta de los padres. Dentro de este tema se han manifestado los siguientes subcriterios:

- Variaciones de la falta de los padres (orfandad, actuación en un ambiente sin padres, origen desconocido)
- Líneas de ruptura (fracturas y conflictos en la biografía infantil)
- Vistas a los padres (acercarse a los padres, el destino paternal exagerado para esconder luto, tomar la herencia de los padres)
- Necesidades básicas (necesidades físicas: hogar, alimentación; necesidades mentales: amor, reconocimiento, cariño)

La segunda característica se ocupa del entorno social en que viven los huérfanos. Los subcriterios son:

- El hogar del huérfano (parientes, familia tutelar, orfanato, a solas en la propia casa, en la calle como mendigo, la familia adoptiva y su connotación negativa)
- Personajes de referencia

La tercera característica trata del huérfano y su estatus en la sociedad y la pregunta si obtiene una posición marginal. Se han formado los siguientes subcriterios:

- Niños fuera de la norma (por el aspecto físico: traje específico, aspecto torpe o ridículo; a causa de las circunstancias de la vida: entorno lamentable; pérdida de la orientación familiar, social y espacial)
- Los ayudantes del huérfano como figuras marginales

La cuarta característica es la autonomía que obtiene y la responsabilidad en cuanto a sus amigos y obligaciones que siente el huérfano. De esta característica se han formado los siguientes subcriterios:

- La autonomía del huérfano (importancia de la ausencia de los padres: en el mundo primario real, en el mundo secundario fantástico)
- La responsabilidad del huérfano (madurar antes de tiempo, tomar la

responsabilidad de los padres, responsabilidad en el mundo primario real y en el mundo secundario fantástico)

Los conocimientos y las categorías, que resultan de las investigaciones de la literatura secundaria sobre los representantes de los clásicos de la LIJ, serán aplicados en el análisis de la literatura juvenil de Ruiz Zafón en las siguientes páginas.

### 6.1. Reacciones a la falta de los padres

En esta parte del trabajo se enseñará, como los protagonistas reaccionan a la muerte o ausencia de sus padres y qué estrategias tienen con el hecho de que tienen que depender de sí mismo. En líneas generales se averigua si todavía tienen uno de los padres o si los padres están ausentes. Además será tematizado qué piensan los huérfanos sobre sus padres difuntos y si están presentados como personajes felices. Por último se echa un vistazo a las necesidades básicas de los jóvenes. Se verá una visión de conjunto de los aspectos que están presentados en cuanto a la falta de los padres.

#### 6.1.1. Variaciones de la falta de los padres

En opinión de Lexé, la ausencia de los padres, es decir la distancia local y emocional, es una característica para las figuras de los clásicos de la LIJ. El motivo de la falta de los padres ofrece tres variaciones: primero la orfandad, segundo la actuación en un ambiente sin padres y tercero el origen desconocido.<sup>249</sup> La primera variación, la orfandad, se distingue según Bodenwinkler en distintas dimensiones: los huérfanos como niños que han perdido a la madre, al padre o a ambos; huérfanos sociales y huérfanos mentales.<sup>250</sup>

En la literatura juvenil de Ruiz Zafón aparecen diferentes tipos del huérfano literario. Algunos de las figuras jóvenes habían perdido a sus padres a causa de enfermedades o accidentes, otros fueron asesinados, en algunos casos el lector no llega a saber detalles sobre su destino.

El joven Roland en la obra *El Príncipe de la Niebla* crece sin que supiera su verdadero origen, su abuelo adoptivo le oculta esta información. Roland piensa durante la mayoría de su vida que sus padres habían muerto en un accidente de tráfico.<sup>251</sup> En realidad, Roland se llama Jacob. Su padre Richard Fleischmann se murió de una infección misteriosa, mientras que del destino de su madre Eva Gray queda desconocido.<sup>252</sup> Por lo

---

<sup>249</sup> véase Lexé (2003), p. 78-83

<sup>250</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>251</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 53

<sup>252</sup> ibíd., p. 194

tanto, el personaje Roland cree que es huérfano de padre y madre, mientras que es posible que todavía tenga una madre viva. Los Fleischmann se separaron de su único hijo para protegerle, una decisión no voluntaria. Bodenwinkler describe en su trabajo la orfandad social, que está basada en circunstancias externas sociales, como por ejemplo la falta de dinero.<sup>253</sup> Tal situación tampoco es voluntaria, por eso el deseo de proteger al hijo, mientras que dejarle también está relacionado con las circunstancias sociales. Pensando en el hecho que Roland, durante la mayor parte de su vida, fue mentido en cuanto a su historia e incluso su nombre<sup>254</sup>, también se puede añadir el aspecto del origen desconocido. Para Lexe, la afirmación de la existencia de padres ya les da raíces a los niños.<sup>255</sup> El personaje Roland está seguro de que conoce sus raíces, pero en realidad hasta su muerte no sabe nada de su origen.

El papel más importante y explícito en cuanto a la orfandad obtienen Ben y los demás huérfanos en la obra *El palacio de la Medianoche*, ya que la comunidad que comparten estos personajes es el hecho de que no tienen padres y el orfanato donde viven. Los hermanos Ben y Sheere son huérfanos de madre y padre. Su abuela Aryami Bosé les había separado para que ambos pudieran sobrevivir.

*[...] debía separarlos y alejarlos el uno del otro, borrar su pasado y ocultar su identidad al mundo y a sí mismos, por doloroso que ello pudiera resultar.*<sup>256</sup>

Aryami les cuenta a sus nietos que sus padres perdieron la vida por la mano de un asesino que también atenta contra las vidas de sus descendientes.<sup>257</sup>

Aunque sean gemelos, tienen vidas muy distintas. Separados justo después del nacimiento, Ben pasa los primeros dieciseis años de su vida en un orfanato, mientras que Sheere vive con su abuela. Adicionalmente a su estatus de huérfano Ben no conoce su origen, ni tiene raíces. Su hermana Sheere, como vive con su abuela, sí tiene conocimientos sobre sus padres.

Ismael de la orba *Las Luces de Septiembre* es el personaje quizás más misterioso en cuanto a su familia. El lector no recibe detalles del destino de sus padres, solamente es cierto que el joven es huérfano de madre y padre, tiene dieciseis años y sus padres se murieron trece años atrás. Desde entonces vive con la familia de su tío, y no es cierto hasta qué punto Ismael tiene conocimientos sobre sus padres carnales ni si tiene hermanos.

---

<sup>253</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>254</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 194

<sup>255</sup> véase Lexe (2003), p. 83

<sup>256</sup> Ruiz Zafón 2, p. 36-37

<sup>257</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 41

Los hermanos Irene y Dorian de la misma obra todavía tienen a su madre. El padre Armand Sauvelle muere después de un sufrimiento de seis meses, de “una enfermedad cuyo nombre jamás fue capaz de pronunciar”<sup>258</sup>.

Otra huérfana que todavía tiene a uno de sus padres es Marina de la obra homónima. A diferencia de Irene y Dorian, Marina vive con su padre y no llegó a conocer a su madre Kirsten Auermann, proque había muerto de una enfermedad de la sangre cuando la niña tenía solamente seis meses.<sup>259</sup>

Una posición especial dentro de los huérfanos de los libros analizados tiene Óscar Draí. El protagonista de la obra *Marina* de Ruiz Zafón es el único ejemplo para un huerfano mental. Los padres de este tipo viven, pero, según la definición de Bodenwinkler, no se ocupan de sus hijos.<sup>260</sup> Óscar vive en un colegio de internos, que en cierto sentido puede ser visto como orfanato. Casi nunca ve a sus padres, como le cuenta a Marina:

*En el camino de vuelta a casa de Marina, advertí que ella me observaba de reojo. ‘¿No te vas a pasar las Navidades con tu familia?’ Negué, con la vista perdida en el tráfico. ‘¿Y por qué no?’ ‘Mis padres viajan constantemente. Hace ya algunos años que no pasamos las Navidades juntos.’<sup>261</sup>*

Según Lexe, todas las figuras centrales de los clásicos de la literatura infantil actúan en un ámbito sin padres, es decir que dependen de sí mismo. Por un lado no están bajo su influencia, por otro lado no están protegidos por ellos.<sup>262</sup>

Todos los protagonistas contemplados actúan en un momento de la historia en un ambiente desconocido, experimentan sus aventuras dentro del grupo de amigos. Este aspecto tienen en común todos los jóvenes, por diferente que sean sus situaciones individuales. Los adultos que propulsan los acontecimientos nunca son los padres, sino ayudantes y destinadores (refiriéndose al modelo de Greimas). Los jóvenes que todavía tienen a uno de sus padres son Irene, Dorian y Marina. Simone Sauvelle y Germán Blau les dan a sus hijos la seguridad de una figura paternal y un hogar familiar, por otro lado los jóvenes experimentan sus aventuras sin que los padres tuvieran conocimientos de éstos. Como los padres no conocen las situaciones de peligro en las que se mueven sus hijos, no les pueden proteger ni influir. Por consiguiente, se puede afirmar la declaración de Lexe que está mencionada arriba.

En general, las variaciones que ofrece el motivo de la falta de los padres (la orfandad, la

---

<sup>258</sup> Ruiz Zafón 3, p. 16

<sup>259</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 70-71

<sup>260</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>261</sup> véase Ruiz Zafón (2007), p. 135

<sup>262</sup> véase Lexe (2003), p. 81

actuación en un ambiente sin padres y el origen desconocido) frecuentemente coinciden en múltiples partes, es posible que una figura al mismo tiempo sea huérfano de madre y padre y de origen desconocido, además ocurre que la verdadera ascendencia queda oculta o los conocimientos sobre el destino paternal cambian enseguida.

Un aspecto interesante que quiero mencionar es que existe una sucesión de la primera a la cuarta obra en cuanto a la dimensión de la orfandad: Roland, Ben y Sheere de los primeros dos libros son huérfanos de madre y padre; en la tercera novela aparecen con Ismael un huérfano de madre y padre y con Irene y Dorian dos huerfanos de padre; en la cuarta novela Marina es huérfana de madre y Óscar es un huérfano mental cuyos padres viven.

#### 6.1.2. Líneas de ruptura

En el capítulo 5., Lexe declara que los textos literarios de la LIJ frecuentemente están establecidos en líneas de ruptura de las vidas de los niños y jóvenes. La muerte o ausencia de los padres es considerado tal suceso extremo.<sup>263</sup> También para Schertler, la muerte de los padres es un hito en la vida de una persona, independientemente de su edad. Para los huérfanos empieza una nueva fase de vida y la autonomía definitiva. Con la pérdida de los padres, los huérfanos también pierden una parte de su pasado.<sup>264</sup>

Según Sáiz Ripoll, Ruiz Zafón

*[...] cuenta algo que ha ocurrido hace años y que remueve los recuerdos de los que lo vivieron y marca también a los personajes ajenos a esa historia que se ven involucrados en ella. [...] Y ahí entran los protagonistas, venidos de otro tiempo y con otras vidas, que se topan con unas realidades siniestras [...].*<sup>265</sup>

A continuación se analiza detalladamente si para los protagonistas huérfanos la pérdida de los padres significa una línea de ruptura o si los cambios y hitos graves están situados en otros puntos de sus biografías.

Para Roland, la pérdida de sus padres era la primera línea de ruptura en la vida. En este punto hay que distinguir entre dos aspectos: por un lado, su vida cambió completamente porque se movió a otro lugar y recibió otro personaje de referencia, por otro lado, en este momento la existencia de Jacob Fleischmann fue borrado completamente, sin que el joven lo supiera.<sup>266</sup> Roland todavía no era autónomo, a pesar de la muerte de sus padres

---

<sup>263</sup> véase Lexe (2005), p. 31-32

<sup>264</sup> véase Schertler (2011), p. 165-166

<sup>265</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 14

<sup>266</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 193-194

continuó siendo un niño pequeño. Su vida empieza a cambiar de nuevo con la llegada de los hermanos Max y Alicia, que rápidamente se convierten en sus amigos.<sup>267</sup> Al mismo tiempo el pasado regresa con la criatura Dr. Cain, que ya reclamó la vida de su padre y que ahora atenta contra la vida de Roland. El segundo hito grave sufre apenas antes de su muerte, cuando se entera de su verdadera identidad. En este momento no le queda tiempo para reaccionar porque tiene que salvar la vida de Alicia.<sup>268</sup> Por consiguiente, el lector no llega a saber si Roland piensa en la veracidad de esta información ni si es un hito grave para él, porque justo después muere ahogado en el mar.<sup>269</sup>

También para el personaje Ben la muerte de sus padres y en consecuencia la decisión de la abuela de dejarle en el orfanato, significó una línea de ruptura grave en la vida. La historia está situada en otro momento de cambio en su vida. El joven está a punto de dejar el orfanato y empezar una vida autónoma. Es decir que con llegar a una edad adulta tiene que dejar atrás su juventud, sus amigos y también la protección que le había dado el orfanato de su enemigo Jawahal, que ahora reclama las vidas de los hermanos. En esta situación de múltiples cambios, Ben experimenta una aventura que había empezado ya antes de su nacimiento. La situación de su hermana gemela Sheere es parecida. Con la muerte de sus padres ella quedó huérfana como su hermano, pero pudo quedarse con su abuela. El lector no se entera del motivo de la decisión de la abuela de quedarse con la niña y enviar al niño al orfanato. Aunque Sheere haya pasado la vida bajo la protección de su abuela, en su vida había aún más rupturas pequeñas, porque nunca tenía amigos o un hogar fijo.<sup>270</sup> También Sheere pierde la protección de su abuela al cumplir dieciseis años.

Del pasado del personaje Ismael no se sabe mucho. Es posible que la muerte de sus padres hubiera sido una ruptura en su vida, pero como Ismael nunca hace declaraciones sobre sus padres o sus sentimientos en cuanto a su familia, no se sabe con seguridad. Para él, el hito más grave es sin duda la pérdida de Irene, cuya huella se pierde después de que se hubiera ido.<sup>271</sup>

Las vidas de Irene y su hermano Dorian cambian significativamente después de la muerte de su padre. Este suceso “fue el principio del peor año que recordaría la familia Sauvelle.”<sup>272</sup> Antes tenían una vida sin preocupaciones con varias amenidades. Después empieza el „vertiginoso descenso de los Sauvelle“<sup>273</sup>, acompañado por trabajos auxiliares

---

<sup>267</sup> *ibíd.*, p. 101

<sup>268</sup> *ibíd.*, p. 218

<sup>269</sup> *ibíd.*, p. 222

<sup>270</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>271</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 13

<sup>272</sup> Ruiz Zafón 3, p. 16

<sup>273</sup> *ibíd.*, p. 16

y la reclamación de dinero a causa de deudas del padre.<sup>274</sup> El cambio más grave, causado por la muerte del padre, es la mudanza de la familia Sauvelle de París a un pequeño pueblo en la costa<sup>275</sup>, donde también comienza la historia aventurosa de los tres huérfanos Irene, Dorian y Ismael.

La figura Marina todavía era demasiado joven para experimentar la muerte de su madre como un hito grave en su vida, pero no obstante este suceso influye en su biografía. La pérdida de la madre cambió por completo a su padre Germán, que a causa de su luto no puede trabajar.<sup>276</sup> Solamente se puede sospechar que el hecho de enterarse de su enfermedad incurable haya sido una experiencia crucial para la joven.<sup>277</sup> La vida de Marina empieza a cambiar con la aparición de Óscar, que se convierte en su compañero en la investigación de los sucesos misteriosos sobre el personaje Mijail Kolvenik. También para Óscar empieza una nueva fase de vida con la amistad con Marina. La alienación de sus padres es un proceso lento, en cuanto a su orfandad mental no se puede hablar de una línea de ruptura. El lector tiene la impresión de que el joven se resigna con la situación de no tener una familia y padres que no se interesan por él.<sup>278</sup> El hito más grave en su vida ciertamente es el fallecimiento de Marina, que repercute en el resto de su vida.<sup>279</sup>

Es verdad que la muerte de los padres causa una línea de ruptura en la vida de los niños, pero a excepción de Irene y Dorian, la muerte de los padres sucedió tanto tiempo atrás y los protagonistas eran tan jóvenes, que no tienen mucha memoria. En estos casos los huérfanos no sienten luto por los padres, sino por la situación de no tener una familia completa en general. Las líneas de ruptura en las que están situadas las historias de los huérfanos, se encuentran principalmente más tarde en la pérdida de los padres.

### 6.1.3. Vistas a los padres

Hasta este punto, el trabajo trata de la representación de los protagonistas jóvenes, su situación, sus sentimientos y los sucesos incisivos de su vida. En el próximo paso, se analizará qué memoria tienen de sus padres, cómo se pueden acercar a ellos y si su recuerdo está presente en sus vidas. En el capítulo 5. está mencionada una cita de Lexe, que declara que el intento de exagerar al destino paternal legendariamente es una expresión de gran soledad. También este aspecto será considerado.

Roland perdió a sus padres de niño, cuando su padre en un pacto prometiera su propia

---

<sup>274</sup> véase Ruiz Zafón 3. P. 17

<sup>275</sup> *ibíd.*, p. 18

<sup>276</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 71

<sup>277</sup> *ibíd.*, p. 270

<sup>278</sup> *ibíd.*, p. 135-136

<sup>279</sup> *ibíd.*, p. 8-9

vida en contrapartida de la vida de su hijo. No se sabe nada de la permanencia la madre. Apenas habla de sus padres, solamente sabe que se murieron en un accidente de tráfico.

*‘Yo era muy pequeño. Apenas les recuerdo’ dijo Roland evitando la mirada de Alicia, a quien aquella pequeña mentira no podía engañar.*<sup>280</sup>

Alicia sospecha que, detrás de su fachada alegre, para su amigo sea difícil traer a la mente su pasado. Por consiguiente, Roland está descrito como un personaje que oculta su tristeza, pero como apenas habla de sus padres, el lector no tiene conocimientos sobre los detalles de su relación con ellos. Su abuelo adoptivo es el único personaje que conocía a los padres difuntos. Según su relato, después de su naufragio, los padres de Roland le ayudaron hasta su restablecimiento.<sup>281</sup> Esta descripción de los padres es positiva, pero de ninguna manera Roland glorifica a sus padres. El único señal de su luto se encuentra en la cita anterior. Si Roland hubiera conocido la verdad sobre su padre, es posible que fuera desilusionado porque había engañado tanto a su amigo Víctor Kray como a su mujer Eva Gray. Había tratado con Dr. Cain para conseguir el amor de Eva como contrapartida a su primer hijo. A Eva le había dado una contracepción en secreto, para que ella no tuviera a ese hijo que le había prometido a Dr. Cain.<sup>282</sup> Esos sucesos indican a un personaje egoísta.

Ben y los demás jóvenes del orfanato, son de origen desconocido y por lo tanto no tienen “otros recuerdos que las historias que contábamos”<sup>283</sup>. Como no saben nada de sus padres, no los pueden echar de menos ni admirar. El único personaje que tiene conocimientos sobre el pasado de Ben y el destino de sus padres es Mr. Carter. En teoría, él es su contacto a sus orígenes, pero para protegerle tiene que esconderle la verdad.<sup>284</sup> Su hermana Sheere vive con su abuela, que mantiene el recuerdo de los padres. De su madre tiene solamente la imagen que había dibujado su padre en sus libros.<sup>285</sup> No se sabe qué sentimientos Sheere tiene en cuanto a su madre, pero en presencia de los gemelos, la abuela Aryami la describe como una mujer “bondadosa”<sup>286</sup> y bonita.<sup>287</sup> Ya que perdió a los padres de recién nacida, no está caracterizada como un personaje triste, sino se ve una cierta ansiedad y admiración, sobre todo por la obra del padre y su trabajo intelectual. Como Harry Potter, Sheere toma la herencia ideológica de su padre a través de compartir sus ideas y cuentos. Su memoria consiste en lo que sabe de su abuela y lo

---

<sup>280</sup> Ruiz Zafón 1, p. 84

<sup>281</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 87

<sup>282</sup> ibíd., p. 130-131

<sup>283</sup> Ruiz Zafón 2, p. 11

<sup>284</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 56

<sup>285</sup> ibíd., p. 96-97

<sup>286</sup> Ruiz Zafón 2, p. 144

<sup>287</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 144

que leyó en sus documentos, ambos le sirven como medios de contacto a su padre. A pesar de que nunca le había conocido, „nunca me he sentido tan próxima a nadie en este mundo”<sup>288</sup>, para Sheere su padre es la persona mejor del mundo. En sus años de viaje con su abuela, su padre era su único amigo.<sup>289</sup> Hasta su propia muerte, Sheere no se entera de la verada sobre su padre. Ben es el personaje que lo impide: “Juró que si él tenía noticia de que Sheere había llegado a averiguar la verdad de su padre [...] por boca de nosotros, le mataría con sus propios manos.”<sup>290</sup> Ben quiere que su hermana guarde al imagen positiva de su padre. En este contexto existe una paralelismo a la historia de Roland, que no llega a saber nada de su pasado y su verdadera identidad hasta el momento antes de su muerte.

Los huérfanos de padre Irene y Dorian están presentados como personajes que enseñan su tristeza en cuanto a la pérdida del padre. El padre muere de una enfermedad desconocida, y está descrito que en la noche de su muerte apareció en el cielo “un destello que su hija Irene jamás pudo ver, pero que embrujaría sus sueños por muchos años.”<sup>291</sup> Esta descripción puede ser conectada con la glorificación del destino paternal que menciona Lexe. Sin embargo, en esta novela la glorificación no sirve para esconder el luto, sino para subrayarlo. La muerte del padre tiene una gran influencia en la siguiente representación de la familia, no solamente en cuanto a sus sentimientos, sino sobre todo en la situación habitacional y económica empeorada. A continuación el lector se entera del estado de ánimo de los hermanos sobre todo a través del narrador. Al inicio de la historia Armand está caracterizado por “su magia y su risa contagiosa”<sup>292</sup>, pero como había dejado a su familia en una situación desesperada por haber acumulado deudas, no parece ser un personaje responsable.<sup>293</sup> Como fueron lo suficiente mayor para conocer al padre antes de su muerte, los hermanos no necesitan estrategias o medios para acercarse a él.

En cierto sentido entre los personajes Roland e Ismael existen numerosas características comunes. Tal como Roland, Ismael no habla mucho de sus padres, pero su amiga Irene observa que “los ojos de Ismael parecían dibujados para esconder secretos tras una mirada intensa y vagamente triste.”<sup>294</sup> Únicamente a través del tío de Ismael, Hupert, el lector llega a saber detalles sobre el carácter del padre, porque le denomina “tan tozudo

---

<sup>288</sup> Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>289</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>290</sup> *ibíd.*, p. 260

<sup>291</sup> Ruiz Zafón 3, p. 15

<sup>292</sup> *ibíd.*, p. 16

<sup>293</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 16

<sup>294</sup> Ruiz Zafón 3, p. 59

como tu padre.”<sup>295</sup> La opinión de Hupert sobre el padre de Ismael es contradictoria, porque el joven tiene una “obstinada y rematada semejanza con su difunto padre, incluida la afición a opinar cuando nadie le había pedido consejo.”<sup>296</sup> Este mencionado intento de cambiar las características que Ismael había heredado de su padre, hace suponer que el recuerdo de los padres no está glorificado por parte del tío. El lector no llega a tener más que sospechas sobre la memoria y la actitud de Ismael concerniente a sus padres.

Marina todavía era muy pequeña cuando su madre se murió a causa de una enfermedad sanguínea, por consiguiente su luto no es agudo, pero tiene una presencia latente en su vida. Marina está presentada como muy orgullosa de su madre y sus rendimientos. Al contar de su madre, que era cantante de ópera<sup>297</sup>, usa palabras como “luminosidad”<sup>298</sup> y “energía”<sup>299</sup>, y “ni su belleza podía hacerle justicia a su voz.”<sup>300</sup> Según Ruiz Tosaús, Marina dibuja “una figura materna extranjera, artista y fallecida prematuramente.”<sup>301</sup> Su madre está presente en su vida, aparte de la posibilidad de acercarse a ella mediante los cuentos de su padre y sus pinturas, también puede escuchar su voz en grabaciones de sonido.

Para completar, hay que mencionar también a Óscar, que está presentado como una figura que apenas habla de sus padres. Les menciona pocas veces, siempre para subrayar el desinterés que le muestran. En opinión de Saiz Ripoll, Óscar “no parece muy feliz. Además, su familia se ha desentendido de él.”<sup>302</sup> Óscar cuenta que sus “padres viajan constantemente. Hace ya algunos años que no pasamos las Navidades juntos.”<sup>303</sup> Al hablar de sus padres, su voz suena “acerada y hostil”<sup>304</sup>. No sabemos si Óscar está en contacto con sus padres o si los ve a veces, lo que se sabe es que no los idealiza.

La opinión de los huérfanos concerniente a sus padres difuntos, llega a ser de gran luto hasta la tristeza oculta. Para algunos personajes, los padres todavía están presentes, les recuerdan, otros no piensan en ellos o por lo menos no los mencionan, de algunos protagonistas no sabemos casi nada de los padres o sus sentimientos. Un paralelismo destacante existe entre las figuras Sheere y Marina: ambas admiran al padre o la madre difunta y subrayan sus talentos. No se puede afirmar la declaración que la exageración del destino paternal sirve para esconder el luto, ya que ambos personajes no han conocido a sus padres difuntos.

---

<sup>295</sup> *ibíd.*, p. 71

<sup>296</sup> *ibíd.*, p. 68-69

<sup>297</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 50

<sup>298</sup> Ruiz Zafón 4, p. 69

<sup>299</sup> *ibíd.*, p. 69

<sup>300</sup> *ibíd.*, p. 68

<sup>301</sup> Ruiz Tosaús (2009): s.p.

<sup>302</sup> véase Saiz Ripoll (2004), p. 24

<sup>303</sup> Ruiz Zafón 4, p. 135

<sup>304</sup> *ibíd.*, p. 135

Se puede fijar que la dimensión de la tristeza por la pérdida de los padres depende de la edad que tuvieron los niños en el momento de la muerte. En otras palabras, los que han vivido sin padres desde siempre o desde muy joven (Roland, Marina, Ben y Sheere) no parecen tan influidos por su ausencia como los que han perdido a los padres a una edad mayor (Irene y Dorian).

#### 6.1.4. Necesidades básicas

En el capítulo anterior se presentó la teoría de Maslow, que trata de la motivación del ser humano y las necesidades que causan ésta. A continuación será analizado la satisfacción de las necesidades básicas en las vidas de los huérfanos de Ruiz Zafón. Para el análisis se emplea las categorías siguientes: las necesidades fisiológicas, necesidades de seguridad, la necesidad de pertenencia y amor, necesidades de hacerse respetar, necesidades de autorrealización y la ansia de saber y comprender.

Las necesidades fisiológicas de Roland parecen satisfechas, tiene un hogar y no carece de comida o bebida. Su abuelo adoptivo le muestra cariño y en opinión de Roland “el farero era su verdadero abuelo.”<sup>305</sup> Además de su abuelo, que es su familia, Roland es el amigo de Max y Alicia. Con Alicia incluso empieza una relación amorosa. Por consiguiente, su necesidad de pertenencia y amor puede ser visto como satisfecho. El narrador no habla de su estatus dentro la sociedad, pero en su grupo de referencia social, Roland está respetado y admirado tanto por su talento de nadar y bucear<sup>306</sup> como por su pequeña casa en la playa.<sup>307</sup> Su autorrealización está realizada a través de la posibilidad de bucear, lo que también satisface su curiosidad. También tiene la posibilidad de vivir en su propia cabaña en la playa, a la que da forma según sus ideas. La guerra y el inminente llamamiento a las filas le impiden la formación de sus sueños para el futuro y por consiguiente su autorrealización. La necesidad de ansia de saber y comprender es difícil de concretar porque el lector no llega a tener conocimientos sobre su formación escolar. La seguridad de Roland está amenazada por dos partes: primero, Roland será reclutado para la guerra, “el fantasma invisible [...] envolvía el futuro con un manto de tinieblas.”<sup>308</sup>, segundo, la figura Dr. Cain, un viejo enemigo de su padre y Victor Kray, atenta contra su vida. Roland es consciente del primer factor de inseguridad, que es un peligro concreto con una fecha determinada. El segundo es un peligro sutil que se enseña a través de los actos del abuelo y que se revela en el transcurso de la historia.

---

<sup>305</sup> Ruiz Zafón 1, p. 53

<sup>306</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 78

<sup>307</sup> ibíd., p. 74

<sup>308</sup> Ruiz Zafón 1, p. 50

En el orfanato Ben y sus amigos no tienen que sufrir la insatisfacción de las necesidades fisiológicas: a diferencia de *Oliver Twist*, no les falta la comida, tampoco está en peligro la seguridad física, no existen indicios de violencia. Los jóvenes han fundido un club, la *Chowbar Society*, que está relacionada estrechamente con la necesidad de pertenencia y amor. Les ofrece a los miembros un lugar en un grupo cuyo objetivo es la ayuda, la protección y el apoyo recíproco y el repartimiento de conocimientos.<sup>309</sup> Los miembros del grupo se respetan y estiman mutuamente, lo que es obvio en la descripción de los diferentes talentos que hace Ian.<sup>310</sup> Los talentos mencionados por lo menos pueden ser realizados en esta edad joven, el único que seguramente puede vivir sus sueños como adulto es Ian, que ya tiene un billete a Inglaterra para estudiar medicina. El futuro y la realización de los talentos de los demás está inseguro. Los jóvenes tienen relaciones cariñosas dentro del grupo secreto y, de manera limitada, también con el director del orfanato, Mr. Carter, y la enfermera Vendela. No se menciona nada sobre el estatus del grupo dentro del resto de los jóvenes del orfanato ni de la sociedad en general. (La posición del huérfano dentro de la sociedad se investigará detalladamente en 6.3.)

Como ya se ha mencionado, en la institución del orfanato no está en peligro la seguridad de los huérfanos. La amenaza consta de factores externos: por un lado, la figura de Jawahal atenta contra la vida de Ben, por otro lado, a los dieciseis años tienen que dejar el orfanato. Por consiguiente, a partir de su salida a la edad adulta dejan también esta seguridad que les había ofrecido este lugar. El sentimiento de peligro que les espera está descrito por Mr. Carter: “La experiencia le había forzado a renunciar a su deseo de conocer los pasos que sus alumnos emprendían una vez que a su mano ya no se le permitía guiarlos.”<sup>311</sup> En cuanto a la ansia de saber y comprensión se puede mencionar por un lado la formación escolar que reciben los huérfanos, por otro lado, también la curiosidad de los jóvenes está encarnada por la fundación de la *Chowbar Society* y las excursiones a un lugar secreto, el palacio de la medianoche.<sup>312</sup>

La situación de Sheere es diferente: aunque el narrador no cuenta de necesidades fisiológicas insatisfechas, le falta la seguridad en la vida. Por miedo<sup>313</sup> y para protegerla, su abuela se mudó con ella incontables veces, lo que impidió a Sheere hacer amigos y sentir estabilidad. Su formación escolar es desconocida (aunque es probable que Sheere no haya ido a ningún colegio debido a los cambios de residencia incesantes)<sup>314</sup>, pero se

---

<sup>309</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 55-56

<sup>310</sup> *ibíd.*, p. 53-60

<sup>311</sup> Ruiz Zafón 2, p. 64

<sup>312</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 54

<sup>313</sup> *ibíd.*, p. 81

<sup>314</sup> *ibíd.*, p. 96

ocupa con los cuentos y la literatura técnica que escribió su padre.<sup>315</sup> La presencia de cariño por parte de la abuela contrasta con su soledad y la falta de relaciones cariñosas con otras personas de su edad. “No me crié en un orfanato, pero nunca supe lo que era tener una casa o alguien con quien hablar durante más de un mes, que no fuese mi abuela.”<sup>316</sup> confiesa cuando conoce a Ben y sus amigos. Aunque su hermano Ben hubiera crecido sin parientes, su vida se presenta más segura y estable. En el grupo de huérfanos Sheere encuentra reconocimiento, la satisfacción de su curiosidad y ayuda en la realización de su sueño: encontrar la casa de su padre.<sup>317</sup>

La madre de las figuras de Dorian y Irene está presentada como una mujer responsable y cariñosa, por lo cual las necesidades de pertenencia y amor de los hermanos parecen satisfechos. Los niños no tienen necesidades fisiológicas insatisfechas. Únicamente la situación económica de la familia es un factor que causa cierta inseguridad en las vidas de los hermanos (y por consiguiente de la familia entera). Debido a varias mudanzas de la familia durante un cierto tiempo la estabilidad está perjudicada. Después de la muerte del padre y por las deudas que dejó, la familia tiene que dejar su piso y en cada momento “aparecía un nuevo documento que Armand había firmado, una nueva suscripción de deuda impagada, un nuevo agujero negro sin fondo...”<sup>318</sup>. En cuanto a la autorealización, tanto Irene como su hermano Dorian tienen posibilidades de realizar sus talentos y de satisfacer su curiosidad, que su madre les fomenta.

Como las demás figuras huérfanas de Ruiz Zafón que fueron analizados hasta este momento, tampoco Ismael tiene que sufrir hambre u otras necesidades fisiológicas insatisfechas. El personaje sí recibe cariño y respeto de su familia, además encuentra estabilidad y estructura en su trabajo. No está tematizada su formación escolar, pero según el narrador, sus verdaderas pasiones parecían ser la soledad y su velero, un esquife que había construido con sus propias manos<sup>319</sup>. Su pasión es el mar, y puede realizarlo tanto en su trabajo como pescador como en su tiempo libre, cuando tiene la posibilidad de navegar a vela. Ismael tiene el sueño de escribir “Seriales para la radio.”<sup>320</sup>, pero no lo consigue, porque en la carta que le escribe a Irene cuando ya es adulto, menciona que todavía trabaja como pescador. Por consiguiente, en este punto la autorrealización no se cumple y probablemente Ismael no haya tenido la posibilidad de adquirir los conocimientos necesarios.

---

<sup>315</sup> *ibíd.*, p. 97

<sup>316</sup> Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>317</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 101-102

<sup>318</sup> Ruiz Zafón 3, p. 17

<sup>319</sup> *ibíd.*, p. 53

<sup>320</sup> Ruiz Zafón 3, p. 109

Las necesidades fisiológicas de la figura de Marina Blau en general parecen satisfechos, aunque viva una vida contradictoria entre suntuosidad y modestia. Este contraste está presentado en una escena de comida: “A pesar de la cubertería de plata, la vajilla de museo y las galas de domingo, en aquella casa no había dinero para un segundo plato.”<sup>321</sup> A pesar de este hecho, las comidas en la casa Blau se celebran casi siempre en comunidad. La vida de Marina está caracterizada por la estabilidad y el amor que le da su padre y también por el amor entre ella y Óscar. El factor que le causa miedo es su enfermedad, que al final le lleva hacia la muerte.<sup>322</sup> Su ansia de saber y comprensión está satisfecha, aunque no vaya al colegio, “Germán le había enseñado a leer, a escribir y a pensar.”<sup>323</sup> Marina tiene el sueño de ser escritora y expresa su talento a través de escribir textos<sup>324</sup>, pero su enfermedad y su muerte prematura lo imposibilitan.

Óscar, que es un huérfano mental, carece del amor de su familia, que apenas se ocupa de él. En el amistad con Marina y Germán encuentra cariño y también respecto.<sup>325</sup> La necesidad de ansía y saber está satisfecha por un lado por la educación en el colegio, por otro lado por sus aventuras con Marina.

Brevemente se tematizará las figuras huérfanas negativas, que al mismo tiempo tienen la función de oponentes. Lazarus Jann, Mijail Kolvenik y Jawahal son ejemplos para huérfanos cuyas necesidades básicas no fueron satisfechos a una edad muy joven. Destacan sobre todo la falta de amor y seguridad en el desarrollo de los personajes. La insatisfacción de ciertas necesidades básicas, en las figuras de Jann, Kolvenik y Jawahal, tiene efectos graves que llegan hasta convertirse en asesinos (en el caso de Jann la sombra es el que mata): la sombra de Lazarus Jann se desprende de él<sup>326</sup>, en opinión de Sáiz Ripoll, con la sombra Lazarus pierde su identidad<sup>327</sup>; la parte mala de la mente de Jawahal se impone y le convierte en una fantasma; Kolvenik engaña a la muerte y por fin resucita de entre los muertos.<sup>328</sup>

En líneas generales, las necesidades básicas de los protagonistas huérfanos son satisfechas, aunque en algunos casos falta completamente el cariño paternal, ya que los jóvenes viven en un orfanato. La falta del amor paternal siempre está compensada por la pertenencia a un grupo de amigos u otros personajes de referencia importantes.

La comida y el hambre no son temas centrales de los libros, únicamente en la casa de

---

<sup>321</sup> Ruiz Zafón 4, p. 51

<sup>322</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 282-283

<sup>323</sup> Ruiz Zafón 4, p.73

<sup>324</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 75

<sup>325</sup> *ibíd.*, p. 77

<sup>326</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 269

<sup>327</sup> véase Sáiz Ripoll (2004), p. 15

<sup>328</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 239

Marina no nadan en la abundancia. Las escenas de comida tienen una connotación positiva y frecuentemente se celebran en una comunidad. En los lugares donde viven, la seguridad de los jóvenes nunca está amenazada. No existen parientes, tutores o profesores violentos. Los peligros que causan miedo en las vidas de los huérfanos siempre vienen de fuera: enfermedades, la guerra, la obligación de dejar el orfanato y figuras que atentan contra la vida de los jóvenes. Los protagonistas reciben una formación escolar o educación en casa y todos pueden realizar sus talentos de alguna manera.

## 6.2. El entorno social

En este capítulo se analizan el entorno social de los huérfano y la existencia de personajes de referencia. Se investiga en la situación de vivienda, dónde viven, quiénes son los personajes que sustituyen a los padres y les enseñan a los jóvenes la superación de los desafíos de la vida, que menciona Schertler. La pérdida de los padres significa también la pérdida de un ideal o un modelo.<sup>329</sup>

### 6.2.1. El hogar del huérfano

Después de la pérdida de los padres, el huérfano según Bodenwinkler tiene distintas posibilidades de seguir con la vida. En la mayoría de los casos, el huérfano no tiene el derecho de decidir sobre su destino y sigue viviendo o con parientes (como Harry Potter), una familia tutelar, en un orfanato, a solas en la propia casa (como Pippi Calzaslargas) o en la calle como mendigo.<sup>330</sup> En este contexto Lexé declara que muchos huérfanos de la literatura infantil tienen que vivir en un entorno lamentable.<sup>331</sup>

Los protagonistas Irene, Dorian y Marina, que todavía tienen uno de los padres, siguen viviendo con la madre o el padre en su propia casa. Irene y su familia, después de la muerte del padre, tiene que trasladarse a un piso más pequeño, lo que es un empeoramiento de su situación habitacional, pero no es un entorno lamentable. El entorno más ambivalente es el hogar de Marina, que vive con su padre en una zona residencial elegante en una casa grande, pero sin electricidad u otras amenidades:

*Más allá se extendían los restos de un viejo jardín marcado por décadas de abandono. Entre la vegetación se apreciaba la silueta de una vivienda de dos pisos. Su sombría fachada se erguía tras una fuente con esculturas que el*

---

<sup>329</sup> véase Schertler (2011), p. 166

<sup>330</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>331</sup> véase Lexé (2003), p. 76

*tiempo había vestido de musgo.*<sup>332</sup>

En la literatura juvenil de Ruiz Zafón aparecen dos personajes que viven con una familia tutelar: los huérfanos de padre y madre Roland y Ismael. Roland está con su abuelo adoptivo en la casa del faro.<sup>333</sup> Es el único personaje que además tiene su propia casa, una cabaña en la playa, según Roland “se puede decir que casi es mi casa”.<sup>334</sup> La descripción de la cabaña, que “parecía uno de estos viejos bazares de antigüedades marineras.”<sup>335</sup>, recuerda a la casa de Pippi Calzaslargas, Villekulla, dónde hay “huevos de pájaros raros, conchas y piedras maravillosas, preciosascajitas, espejitos de plata, un collar de perlas, y otras muchas cosas, todo ello comprado por Pippi y su padre en sus viajes por el mundo.”<sup>336</sup>

Ismael forma parte de la familia de su tío. Es su familia adoptiva, al mismo tiempo, son sus parientes, como en la historia de Harry Potter. Pero en contradicción con Harry, Ismael no sufre bajo una madrastra mala que lo quiere dañar. La familia adoptiva de Ismael (igual que el farero, el abuelo adoptivo de Roland) no tiene la connotación negativa que normalmente se encuentra en la literatura.<sup>337</sup> Ismael lleva una vida digna y tiene un trabajo ordenado, evidentemente no sufre ignorancia, sino es apreciado por su familia, su prima Hannah siente simpatía por él.<sup>338</sup>

Sheere es otra figura que vive con una pariente, su abuela Aryami. Como se ha mencionado en el capítulo 6.1.4., Sheere nunca ha tenido un hogar en sentido específico, ya que su abuela se trasladó con ella frecuentemente<sup>339</sup>: “Vivíamos en los trenes, en casas de desconocidos, en la calle, sin rumbo, sin un lugar que pudiesemos llamar nuestro hogar.”<sup>340</sup>

El orfanato en la literatura juvenil de Ruiz Zafón aparece solamente una vez, es el hogar de Ben y sus amigos, llamado St. Patrick's. Como no tienen una familia, fundan una comunidad:

*[...] nunca tuvimos una familia ni un hogar. Aprendimos a sobrevivir sin ninguna de las dos cosas o, mejor, inventando nuestra propia familia y creando nuestro propio hogar.*<sup>341</sup>

El orfanato es la sustitución de la casa paterna, los demás miembros del club secreto, la

---

<sup>332</sup> Ruiz Zafón 4, p. 14

<sup>333</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 53

<sup>334</sup> Ruiz Zafón 1, p. 72

<sup>335</sup> ibíd., p. 73

<sup>336</sup> Lindgren (2010<sup>7</sup>), p. 16

<sup>337</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>338</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 56

<sup>339</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>340</sup> Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>341</sup> ibíd., p. 53

la *Chowbar Society* forman la familia y fue “nuestro hogar durante nuestros años en el orfanato”<sup>342</sup>. La falta de un ideal (que son los padres) que según Schertler les enseña a los jóvenes a superar los deasfíos de la vida<sup>343</sup> está compensada por el director del orfanato, Mr. Carter. Se ocupa de su educación y les da apoyo personal, “La única materia en la que nunca fue capaz de preparar a sus alumnos fue en la de decir adiós.”<sup>344</sup> Los jóvenes pueden quedarse en el orfanato hasta que cumplan dieciseis años, entonces termina la “tutela legal. Ya son adultos, o así lo cree la ley, y están en disposición de emprender su propia vida”<sup>345</sup>. En comparación con el orfanato de *Oliver Twist*, donde los jóvenes son castigados<sup>346</sup>, este orfanato está presentado de manera positiva, con empleados cariñosos como Mr. Carter, la enfermera Vendela o el profesor Bankim, que también se crió en St. Patrick’s.<sup>347</sup>

Óscar no es huérfano, por consiguiente no vive en un orfanato, pero como casi nunca ve a sus padres y también pasa los días festivos sin ellos, el internado, en su caso, tiene la función de un orfanato:

*Cada año sucedía lo mismo. El internado quedaba desierto y únicamente un par de infelices permanecía allí al cuidado de los tutores. Los dos cursos anteriores habían sido los peores [...].*<sup>348</sup>

El internado está descrito como un lugar desagradable:

*Las habitaciones de los internos estaban situadas a lo largo de corredores cavernosos en el cuarto piso. Estas interminables galerías yacían en perpetua penumbra, siempre envueltas en un eco espectral.*<sup>349</sup>

En la literatura juvenil de Ruiz Zafón están presentados varias constelaciones: en general, los jóvenes que todavía tienen uno de los padres, siguen viviendo con la madre o el padre, los huérfanos de ambos padres viven con parientes o en un orfanato. El mendigo es la única estructura que no aparece en los libros (la única excepción es Luis Claret de la obra *Marina*, pero no es uno de los protagonistas), aunque los huérfanos del orfanato, interpretando los pensamientos de Mr Carter, pueden contar con buenas posibilidades de terminar en la calle después de haber dejado la protección del orfanato a los dieciseis años.

---

<sup>342</sup> ibíd., p. 11

<sup>343</sup> véase Schertler (2011), p. 166

<sup>344</sup> Ruiz Zafón 2, p. 63

<sup>345</sup> ibíd., p. 49

<sup>346</sup> véase Dickens (1955), p. 8

<sup>347</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 72

<sup>348</sup> Ruiz Zafón 4, p. 135-136

<sup>349</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 12

### 6.2.2. Personajes de referencia

En la vida de los huérfanos que todavía tienen a uno de los padres, Dorian, Irene y Marina, la madre o el padre son los personajes de referencia. Simone, la madre de los hermanos, es una mujer responsable que observa precisamente a sus hijos.<sup>350</sup> Además se nota que sea su confidente en las conversaciones íntimas sobre sus sentimientos.<sup>351</sup>

Germán es el único personaje importante en la vida de Marina hasta que conoce a Óscar, que a lo largo de la historia se convierte en su único y mejor amigo.

Para Roland, su abuelo adoptivo Victor Kray es su personaje de referencia más importante.<sup>352</sup> La madre de Roland, Eva Gray, que fue el gran amor de Victor, le

*[...] pidió que me hiciese cargo de él y lo criase como haría con mi propio hijo, como al hijo que, si el destino hubiera tomado otro camino, hubiera podido ser el nuestro.*<sup>353</sup>

Por consiguiente, Roland puede ser visto como la sustitución del hijo que Victor no ha tenido con Eva, y le protege con todos los peligros. Últimamente, abuelo y nieto se han alejado, ya que Roland prefiere pasar su tiempo en su cabaña en la playa.<sup>354</sup> Su relación es amistosa, pero como Victor no le dice la verdad, aunque sea para protegerle, Roland no puede confiar en él.<sup>355</sup>

Ben y los demás huérfanos del orfanato tienen tres personajes de referencia que les enseñan cariño: el director del orfanato, Mr. Carter, la enfermera Vendela y el profesor Bankim. En diferentes pasajes de la obra se menciona que Mr. Carter es una figura paternal para los huérfanos. Ian, el narrador de la historia, la cuenta desde el punto de vista del huérfano:

*Ninguno de los siete conocía más padre que a Mr. Thomas Carter y sus discursos sobre la sabidura [...], ni más madre que la ciudad de Calcuta [...].*<sup>356</sup>

El narrador expresa los sentimientos de Mr Carter en cuanto a los huérfanos a través de una conversación que tiene con Jawahal:

*‘Imagino que debe de ser doloroso para usted verlos partir tras tenerlos todos esos años a su cuidado’ observó Jahwahal. ‘De algún modo, usted es el padre*

---

<sup>350</sup> véase Ruiz Zafón 3, p.

<sup>351</sup> ibíd., p. 123

<sup>352</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 53

<sup>353</sup> Ruiz Zafón 1, p. 193

<sup>354</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 103

<sup>355</sup> ibíd., p. 88

<sup>356</sup> Ruiz Zafón 2, p. 53-54

*de todos esos chicos.’ ‘Forma parte de mi trabajo’ mintió Carter.*<sup>357</sup>

A través de la palabra ‘mentir’, el narrador indica los sentimientos paternales de Mr. Carter. El director está presentado como un personaje al que le importa el bienestar de sus protegidos, en especial de Ben. Le da su nombre como lo haría un padre, y “él personalmente pondría todo su empeño en que el muchacho encontrase entre aquellas paredes a la familia que el destino le había robado.”<sup>358</sup> En esta cita se ve que Mr. Carter no tiene nada en común con el director cruel del hogar de *Oliver Twist*.<sup>359</sup>

El personaje de referencia de Sheere al mismo tiempo es el único personaje que está presente constantemente en su vida: su abuela Aryami Bosé.<sup>360</sup> La relación entre estos personajes está caracterizada por un lado por la protección que la abuela da a su nieta y por otro lado por el cariño que ésta le enseña: “Sheere tomó la mano apergamina de su abuela y la acarició suavemente.”<sup>361</sup> El segundo personaje de referencia, aunque no lo conozca en realidad, es su padre, al que Sheere misma denomina su “único amigo”<sup>362</sup>.

Entre las dos figuras de los abuelos, Victor Kray y Ariamy Bosé, existen ciertos paralelismos. Para Ruiz Tosaús, Ruiz Zafón “utiliza la técnica de ‘la identidad falsa’ [...]”. En *El Príncipe de la Niebla*, el abuelo Victor Kray demora la auténtica realidad de la historia que le ocupa hasta las últimas páginas del libro; Aryami Bosé no cuenta la verdad completa a sus nietos en *El Palacio de la Medianoche*<sup>363</sup>. Las mentiras tienen diferentes dimensiones: Sheere tiene conocimientos sobre su identidad, pero su único personaje de referencia oculta la existencia de su hermano gemelo Ben, ni le cuenta la verdad sobre sus frecuentes mudanzas y el peligro que amenaza su vida.<sup>364</sup> Victor cambió toda la identidad de Roland y sus padres, además le calla la amenaza de su vida.

En la familia adoptiva de Ismael destaca su tío Christian Hupert como figura importante. El joven trabaja con él todos los días, y según Christian está “Trece años ejerciendo como padre”<sup>365</sup> de Ismael. Su relación está presentada como honesta y está caracterizada por la confianza, Ismael sabe que puede compartir sus sentimientos con él.<sup>366</sup>

Óscar al principio de la historia no tiene ningún personaje de referencia, ya que vive en un internado y no ve a sus padres. La figura que le enseña cariño es la señora de la limpieza del internado, Doña Paula, que está descrita como una “buena mujer a la que

---

<sup>357</sup> ibíd., p. 49

<sup>358</sup> ibíd., p. 52

<sup>359</sup> véase Dickens (1955), p. 12

<sup>360</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 96

<sup>361</sup> Ruiz Zafón 2, p. 141

<sup>362</sup> ibíd., p. 96

<sup>363</sup> Ruiz Tosaús (2009), s.p.

<sup>364</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 154

<sup>365</sup> Ruiz Zafón 3, p. 68

<sup>366</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 71-72

nunca le faltaba una sonrisa para los internos.”<sup>367</sup> Mientras que en la cita en el capítulo 6.1.1. Óscar dice que no iba a pasar las navidades con su familia, poco después le cuenta a Doña Paula que pasaba las navidades con su familia, refiriéndose a la familia Blau. Este desarrollo muestra que en el transcurso de la historia, Germán y Marina reemplazan su familia y se convierten en sus personajes de referencia que antes no tenía. Además es interesante que Óscar informe a Doña Paula y al secretariado, pero no a sus padres.<sup>368</sup> Todos los huérfanos de los libros tienen personajes de referencia que les enseñan cariño, aunque no todos son sinceros en cuanto al pasado de sus protegidos. En los libros estas figuras siempre son parientes, solamente en *El Palacio de la Medianoche* es el director del orfanato que funge como sustitutivo de padre, en *El Príncipe de la Niebla* es el abuelo adoptivo. La única figura sin verdadero personaje de referencia paradójicamente es Óscar, que no es un huérfano, pero nunca ve a sus padres.

### 6.3. El huérfano como marginado de la sociedad

A primera vista, los huérfanos de los libros analizados parecen jóvenes normales, pero mirándolos bien se descubre que muchos de ellos viven una vida diferente a la de sus coetáneos. También las figuras que apoyan a los protagonistas huérfanos, es decir sus ayudantes, son analizados en cuanto a su estatus como marginados.

#### 6.3.1. Niños fuera de la norma

Lexe postula que jóvenes huérfanos de la literatura clásica pueden ser marginados tanto por su aspecto físico como por las circunstancias de la vida.<sup>369</sup>

En cuanto al aspecto físico, todos los protagonistas parecen jóvenes normales, a menudo incluso son muy atractivos. Roland es un “muchacho alto y delgado”<sup>370</sup>, “de tez intensamente bronceada por el sol y penetrantes ojos verdes”<sup>371</sup>. Ismael también está descrito como guapo, “su piel y sus cabellos acusaban el tiempo que había pasado en el mar. [...] Grandes y claros, los ojos de Ismael parecían dibujados para esconder secretos tras una mirada intensa y vagamente triste.”<sup>372</sup> Ismael y Roland tienen en común que ambos empiezan relaciones amorosas con Irene y Alicia respectivamente. La última mencionada es, según su amiga Hannah, también de buen aspecto.<sup>373</sup>

---

<sup>367</sup> Ruiz Zafón 4, p. 170

<sup>368</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 171-172

<sup>369</sup> véase Lexe (2003), p. 76

<sup>370</sup> Ruiz Zafón 1, p. 49

<sup>371</sup> ibíd.

<sup>372</sup> Ruiz Zafón 3, p. 59

<sup>373</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 52

Sobre el aspecto físico de Marina, Óscar escribe que es “la criatura más deslumbrante que había visto en mi vida o esperaba a ver.”<sup>374</sup> Una característica física invisible de Marina es su enfermedad. Aunque el narrador no lo dice directamente, es muy probable que la enfermedad incurable le conduzca a la marginalidad. Como la enfermedad no es visible, también puede ser clasificada como una circunstancia de la vida.

Sobre los aspectos físicos de Ben y Sheere no se llega a saber mucho, solamente está mencionado que Sheere es

*Alta y esbelta, vestía ropas sencillas aunque poco comunes, [...]. Su rostro, que no alcanzaba a ver con claridad desde el lugar en que se encontraba, parecía cincelado en rasgos suaves, una piel pálida y brillante.*<sup>375</sup>

En general hay que decir que el autor no presta mucha atención al aspecto físico de sus protagonistas. Además del aspecto físico, los huérfanos pueden ser marginados a causa de las circunstancias de la vida<sup>376</sup>, por ejemplo porque viven en un entorno lamentable o por la pérdida de la orientación familiar, social y espacial.<sup>377</sup> Como se ha discutido en el capítulo 6.2., ningún huérfano vive en un entorno lamentable, aunque las situaciones habitacionales tanto de Marina como de Óscar no sean muy cómodas.

Según Bodenwinkler, el huérfano obtiene una posición marginal, ya que la relación con su familia está cortada, lo que es equiparado con la ruptura con la sociedad.<sup>378</sup> Mr. Carter describe esta situación de la manera siguiente:

*Para Thomas Carter, el adiós solía venir acompañado del sabor amargo de la decepción, al comprobar, tarde o temprano, que cuando la vida había privado de pasado a aquellos muchachos, parecía haberles robado también su futuro.*<sup>379</sup>

Por consiguiente, según la experiencia de Thomas Carter, los huérfanos son perjudicados en la vida, ya que alude a problemas que tendrán los huérfanos en la vida futura. La historia de Bankin, que también creció en St. Patricks y luego da clases en el orfanato, para Mr. Carter es “una de las excepciones con las que Carter alimentaba su moral año tras año.”<sup>380</sup> Está declaración subraya la mencionada ruptura con la sociedad.

La hermana de Ben, Sheere, creció con su abuela Aryami. Aunque con su abuela tiene una familia, le faltan los amigos: “el único amigo que tuve fue mi padre.”<sup>381</sup> Por

---

<sup>374</sup> Ruiz Zafón 4, p. 26

<sup>375</sup> Ruiz Zafón 2, p. 74-75

<sup>376</sup> véase Lexe (2003), p. 76

<sup>377</sup> véase Kosslowski-Klee (1995), p. 9

<sup>378</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 26

<sup>379</sup> Ruiz Zafón 2, p. 64

<sup>380</sup> ibíd., p. 72

<sup>381</sup> ibíd., p. 96

consiguiente, Sheere sí tiene una posición marginal en la sociedad. Siguiendo los argumentos de Kosslowski-Klee<sup>382</sup> bien es verdad que no ha perdido la orientación familiar (ya que vive con la abuela), aún así le faltan la orientación social (los amigos) y la orientación espacial (un hogar fijo), mientras que su hermano Ben y los demás huérfanos sí tienen un hogar fijo (el orfanato) y amigos, la familia está sustituida por estos amigos.

A la protagonista Marina le falta la orientación social, porque no tiene amigos y no va a ningún colegio, pero no se llega a saber si estas circunstancias se basan en el hecho que no quiere dejar solo a su padre, en su enfermedad secreta o en la educación más amplia que, según su declaración, recibe en casa.<sup>383</sup> Por consiguiente, para su padre Germán la presencia de Óscar es algo positivo: “Algo me decía que Marina no tenía muchos amigos y que Germán veía con buenos ojos mi presencia allí”<sup>384</sup>. Marina confirma esta suposición: „Cuando viniste [...] ya sabía que estaba enferma. Fui egoísta, quise tener un amigo”<sup>385</sup>. Óscar mismo no es un marginado, tiene amigos dentro del internado, aunque tiene un carácter solitario, esto se muestra en sus paseos por las calles de Barcelona.<sup>386</sup>

Alicia y Dorian no han perdido la orientación familiar (ya que viven con su madre), pero sí han perdido la orientación social (por ejemplo por el cambio del colegio y el descenso en la escala social<sup>387</sup>) y espacial debido a su mudanza a Bahía Azul.<sup>388</sup> A causa de este hecho, a principios la familia entera tiene una posición marginal en el pueblo.<sup>389</sup> Hannah, la prima de Ismael, para Irene es la conexión a la vida social. Quiere que su amiga salga con uno de los chicos del pueblo, porque si, “no iba a coquetear con alguno de ellos, los muchachos comenzarían a tomarla por un bicho raro.”<sup>390</sup> Hannah está presentada como una figura a la que le importa la opinión de los demás y que teme la marginalidad. En sus ojos, Ismael, su primo, también es un marginado, porque prefiere la soledad y navegar a vela solo.<sup>391</sup>

También en este aspecto existe un paralelismo entre Ismael y Roland: ambos pasan mucho tiempo solos, se enamoran de una chica que recientemente había venido a su pueblo, ambos tienen una afición relacionada con el mar. Mientras que Ismael vive con su familia tutelar, Roland pasa mucho tiempo en su cabaña en la playa e incluso duerme

---

<sup>382</sup> véase Kosslowski-Klee (1995), p. 9

<sup>383</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 73

<sup>384</sup> Ruiz Zafón 4, p. 52

<sup>385</sup> *ibíd.*, p. 270

<sup>386</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 12

<sup>387</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 16

<sup>388</sup> *ibíd.*, p. 22

<sup>389</sup> *ibíd.*, p. 49-50

<sup>390</sup> Ruiz Zafón 3, p. 52

<sup>391</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 53

allí. En este lugar también está el barco donde pasa su tiempo libre buceando.<sup>392</sup> Roland nunca menciona amigos u otros contactos sociales. Las figuras Roland, Ismael y Marina tienen en común que al principio de las historias no tienen amigos, pero esa soledad parece elegida voluntariamente.

No se puede afirmar las declaraciones de Lexie que los jóvenes huérfanos estén fuera de la norma por características físicas, como las tienen las figuras Harry Potter (con su cicatriz y la ropa demasiado grande) y Pippi Calzaslargas (que es extraordinaria con su pelo de color de zanahorias y sus zapatos enormes). Ninguno de los jóvenes huérfanos tiene un aspecto llamativo, ni lleva ropa extravagante.

En cuanto a la marginalidad a causa de circunstancias de la vida, sí existen diferencias entre los protagonistas huérfanos. Como se ha mencionado, ninguno de ellos vive en un entorno lamentable (como por ejemplo Harry Potter en su familia adoptiva o también Oliver Twist en el orfanato), solamente la casa de Marina está descrita como muy sencilla, el internado de Óscar tampoco está presentado muy cómodo. Los únicos que no tienen una orientación familiar son Ben y sus amigos del orfanato, los demás huérfanos viven con uno de sus padres o con parientes que les ayudan en la superación de los desafíos de la vida, que menciona Schertler.<sup>393</sup> Todas las figuras huérfanas tienen contactos sociales a través de personajes de referencia. Los huérfanos del orfanato son los que tienen los contactos sociales más estrechos dentro de su grupo de amigos, mientras que están aislados del resto de la sociedad. Los huérfanos que viven con parientes (Roland, Alicia, Dorian, Ismael y Marina), a comienzos de las historias no están integrados en grupos jóvenes de la misma edad y frecuentemente buscan la soledad a propósito, en el transcurso del tiempo encuentran a amigos. Hay cuatro figuras que han perdido la orientación espacial, dos de ellos (Irene y Dorian) son huérfanos, dos tienen una familia intacta (Max y Alicia). La circunstancia de su mudanza (causada por la muerte del padre) a un pueblo nuevo convierte a la familia entera en marginados.

En general, algunos de los huérfanos pueden ser declarados como marginados, voluntariamente o no, pero también existen huérfanos bien integrados con las mismas posibilidades que los demás jóvenes.

### 6.3.2. Los ayudantes del huérfano como figuras marginales

Según Kossowski-Klee, las figuras ayudantes principalmente son personajes no

---

<sup>392</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 73-74

<sup>393</sup> véase Schertler (2011), p. 165-166

familiares que frecuentemente también son individuos marginales.<sup>394</sup> Después de haber clasificado a los personajes de la categoría de los ayudantes según el modelo de Greimas en el capítulo 4.4., a continuación se analiza si son figuras marginales según los criterios aplicados también en el capítulo 6.3.1.

Los ayudantes más importantes de Roland son los hermanos Max y Alicia. En cuanto a su aspecto físico el lector no se entera de ninguna particularidad. Antes de trasladarse al pequeño pueblo en el mar, Max había sido integrado a su entorno social y no está entusiasmado con la idea de dejar su ciudad:

*[...] pasó por su mente la terrible certidumbre de que todo su mundo, incluidos sus amigos del colegio, la pandilla de la calle y la tienda de tebeos de la esquina, estaba a punto de desvanecerse para siempre.*<sup>395</sup>

El aspecto físico de Alicia queda desconocido, aunque en algunas escenas, sobre todo en la playa, el lector se entera de que le gusta mucho a Roland.<sup>396</sup>

Cuando empieza la historia, la familia Carver está a punto de llegar al pequeño pueblo, lo que automáticamente les asigna una posición especial. Por consiguiente, los hermanos no han perdido la orientación familiar, pero sí han perdido tanto la orientación social (por dejar su vida acostumbrada, el colegio, los amigos) como espacial. Todavía no han entrado en contacto con nadie cuando Roland conoce a Max. Es posible que para Roland (que por lo que sabe el lector no tiene amigos) sea más fácil entrar en contacto con Max y Alicia porque hace poco llegaron al su pueblo y todavía no tienen amigos. Por consiguiente, ellos mismo son marginados en el tiempo de su llegada.

Los ayudantes de Ben y Sheere son los miembros de la *Chowbar Society*: Para ellos valen los mismos criterios que para Ben. Son marginados de la sociedad a causa de las circunstancias de la vida ya que fuera del orfanato no tienen contactos sociales.

Como se ha mencionado arriba, el ayudante de Irene e Ismael, Dorian, al principio de la historia es una figura marginal debido a la pérdida de la orientación social y espacial. En contraposición a su hermana mayor Irene, que se hacen amigos enseguida, el joven Dorian está sin compañía más tiempo, como observa su madre:

*Curioso muchacho. Siempre solo. No parecía interesado en hacer amigos o no sabía cómo hacerlos. Perdido en su mundo y sus cuadernos, sólo el cielo sabía qué pensamientos ocupaban su mente.*<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> véase Kosslowski-Klee (1995), p. 4

<sup>395</sup> Ruiz Zafón 1, p. 12

<sup>396</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 75

<sup>397</sup> Ruiz Zafón 3, p. 47

En el transcurso de la historia también Dorian encuentra amigos y está integrado a un grupo de amigos que le enseñan todo lo que es importante para un chico de su edad:

*A nadie parecía importarle si su familia era nueva o no; o si era un buen nadador o no (no lo era, inicialmente, pero sus nuevos colegas se encargaron de enseñarle a mantenerse a flote).*<sup>398</sup>

El próximo ayudante es Víctor Florián, el inspector de policía que había investigado en el caso de Mijail Kolvenik y que apoya a Marina y Óscar en sus intentos de solucionar este misterio. Tiene el aspecto llamativo: lleva un traje viejo, tiene una impresión estricta en la cara y cejas enormes. Vive solo en una casa en estado ruinoso, llena de basura y armas. Se puede decir que sus circunstancias de vida son lamentables.<sup>399</sup> No tiene una propia familia y no se sabe si algún día la había tenido. Como sus investigaciones fracasaron, su carrera profesional en la policía está truncada.<sup>400</sup> Por consiguiente, Víctor Florián puede ser denominado como marginado.

Otro ayudante importante es Luis Claret, el chófer de Ewa Irinowa que salva la vida de Óscar en la canalización<sup>401</sup> y que defiende a Óscar y Marina contra Kolvenik<sup>402</sup>. Claret, cuando era niño, vivía en la calle sin padres (este hecho es interesante porque según Bodenwinkler, la aparición del mendigo como tipo de huérfano, en la literatura y juvenil es decreciente<sup>403</sup>) cuando conoció a Kolvenik.<sup>404</sup> Por consiguiente, ya entonces había perdido tanto la orientación familiar, social y espacial. No tiene características físicas que llaman la atención, pero sí vive en el Gran Teatro Real<sup>405</sup>, un entorno lamentable, descrito como “oscuro y frío.”<sup>406</sup> Como además vive una vida escondida en un lugar secreto<sup>407</sup>, Claret es un marginado de la sociedad.

En algunos casos, figuras clasificadas como destinadores también operan como ayudantes. Uno de estos personajes es Victor Kray, el abuelo de Roland, que vive con su nieto en la casa al lado del faro. Tiene el aspecto poco llamativo, no ha perdido ni la orientación familiar ni espacial ya que vive con Roland en la misma casa desde hace un largo período de tiempo. Max y Alicia son la primera visita que ha tenido en muchos años<sup>408</sup>, el lector llega a saber que “Desde hacía años dormía más de dos o tres horas

---

<sup>398</sup> *ibíd.*, p. 51

<sup>399</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 148-149

<sup>400</sup> *ibíd.*, p. 156

<sup>401</sup> *ibíd.*, p. 201

<sup>402</sup> *ibíd.*, p. 247

<sup>403</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

<sup>404</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 208

<sup>405</sup> *ibíd.*, p. 209

<sup>406</sup> Ruiz Zafón 4, p. 207

<sup>407</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 241

<sup>408</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 110-111

diarias; el resto de su tiempo lo pasaba prácticamente solo en el faro.”<sup>409</sup>

La próxima figura que tiene dos funciones es Mr. Carter, el director del orfanato. No están mencionados ni una familia o amigos, pero es cierto que había tenido una amistad con el marido de Aryami Bosé antes de su muerte.<sup>410</sup> Se sabe que sus protegidos sustituyen la familia.<sup>411</sup> No está mencionado si Mr. Carter tiene alguna característica física llamativa, pero se sabe que prefiere estar a solas en lugar de participar en las fiestas del orfanato.<sup>412</sup> En general, tanto Mr. Carter como Victor Kray parecen ser eremitas que prefieren la soledad, que parece elegida voluntariamente.

También la abuela de Sheere, Aryami Bosé (que, como se ha averiguado arriba, también al mismo tiempo es destinadora y ayudante), puede ser clasificada como marginada. Su aspecto físico no es llamativo, está descrita como “una anciana dama elegantemente ataviada”<sup>413</sup>. No tiene contacto con nadie a excepto de su nieta. Su esposo y su hija se habían muerto muchos años atrás. Desde el nacimiento de su nieta anda fugitiva por el país, sin hogar fijo. Ambas mujeres no tienen la posibilidad de hacer otras relaciones interpersonales.

Ewa Irinowa es una marginada de la sociedad en múltiples aspectos. Su aspecto físico es enormemente llamativo, su rostro fue destruido completamente en un ataque de ácido. Por consiguiente cubre su cara con un velo.<sup>414</sup> Aparte de su aspecto, también su voz fue destrozada. En consecuencia, terminó su carrera profesional de cantante, lo que significa la pérdida de la orientación social.<sup>415</sup> Lleva una vida completamente retirada, acompañada solamente por su chofer Luis Claret. Perdió la orientación espacial debido al incendio que quemó su casa, vive bajo las mismas circunstancias que Claret en las ruinas del Gran Teatro Real.<sup>416</sup> Irinowa es huérfana, su familia era su marido Kolvenik, que murió, y una hija que dejó justo después de su nacimiento para protegerla.<sup>417</sup> Oficialmente se murió en el incendio que destruyó su casa, por consiguiente Ewa Irinowa en realidad no existe, vive “una vida secreta en este lugar.”<sup>418</sup> En otras palabras, encarna una marginada en todos los aspectos posibles.

En conclusión, se puede afirmar la declaración de Kossowski-Klee, que las figuras ayudantes a menudo son seres marginales, pero a diferentes niveles. En cierto modo,

---

<sup>409</sup> Ruiz Zafón 1, p. 103

<sup>410</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 39

<sup>411</sup> *ibíd.*, p. 49

<sup>412</sup> *ibíd.*, 65

<sup>413</sup> Ruiz Zafón 2, p. 71

<sup>414</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 210

<sup>415</sup> *ibíd.*, p. 225

<sup>416</sup> *ibíd.*, p. 238-239

<sup>417</sup> *ibíd.*, p. 237

<sup>418</sup> Ruiz Zafón 4, p. 241

todos los ayudantes en algún momento de la historia, son marginados. Los ayudantes jóvenes Max, Alicia y Dorian a comienzos de la historia son marginados, principalmente porque han perdido la orientación espacial y social debido a su mudanza. Cuando llegan a su nuevo hogar, ya no tienen contactos sociales, lo que posiblemente les facilita a los sujetos Roland e Ismael a entrar en contacto con ellos. En el transcurso de las obras es cierto que Dorian logra la integración en la sociedad. Los ayudantes de Ben y Sheere sí pueden ser llamados marginados, ya que su relación con la sociedad es de ruptura y tienen pocas posibilidades para su futuro.

Los ayudantes mayores se dividen en dos grupos: Víctor Florián y Luis Claret únicamente tienen el papel de ayudantes, mientras que Victor Kray, Mr. Carter, Aryami Bosé y Ewa Irinowa además son destinadores. Todos estos personajes son marginados en múltiples aspectos, la existencia más retirada es la de Ewa, que oficialmente ni siquiera existe.

Los únicos ayudantes consanguíneos a los sujetos son Dorian y Aryami Bosé, Victor Kray es el abuelo adoptivo de Roland. La mayoría de los ayudantes no pertenece a la familia, lo que confirma que principalmente son figuras no familiares.

## 6.4. Autonomía y responsabilidad

El objetivo de este capítulo es investigar si la ausencia de los padres repercute en la autonomía infantil y en el desarrollo de la identidad infantil. Además se tematiza la incorporación de los protagonistas en el mundo secundario fantástico y si la orfandad facilita este paso. En un último paso se quiere llegar a saber si los jóvenes huérfanos tienen que asumir responsabilidades paternas y si tienen que madurar antes de tiempo.

### 6.4.1. La autonomía del huérfano

Según Lexé, para hacer posible o reclamar la actuación infantil autónoma, hay que distinguir entre los lugares de la acción infantil autónoma y los lugares de la determinación familiar.<sup>419</sup>

Bodenwinkler postula que en la LIJ, aparecen cada vez más figuras huérfanas para las que la falta de los padres es una posibilidad de desarrollar la identidad infantil.<sup>420</sup> Por consiguiente, la ausencia de los padres también tiene ventajas para los protagonistas. En cuanto a la autonomía de los huérfanos, hay que distinguir entre dos puntos: por un lado, hay que analizar la autonomía en el mundo primario realístico y los aspectos de su vida cotidiana. Por otro lado, hay que investigar en el mundo secundario fantástico y si la orfandad facilita el paso hacia este mundo. Según Bodenwinkler, en los cuentos modernos el huérfano está libre a incorporarse al mundo secundario fantástico justo a causa de la ausencia de los padres.<sup>421</sup>

Según Revilla (1980), citado en Ruiz Tosa, “El prototipo de personaje central en las novelas de Ruiz Zafón es lo que Federico Revilla denomina ‘adolescente autosuficiente’.”<sup>422</sup> Esta figura sigue el deseo de niños y jóvenes de emanciparse de los adultos. En cuanto a este tipo, frecuentemente, no existen ni siquiera alusiones a una integración en una familia, ni están mencionados los padres o el hogar paternal.<sup>423</sup> En cuanto a la literatura juvenil de Ruiz Zafón escribe:

*Los personajes centrales de sus novelas son jóvenes que acaban de dejar una infancia casi siempre traumática para enfrentarse a un mundo de adultos que no entienden pero que, sin embargo, se mueven en él como peces en el agua.*<sup>424</sup>

---

<sup>419</sup> véase Lexé (2003), p. 84

<sup>420</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 27

<sup>421</sup> ibíd., p. 27-28

<sup>422</sup> Ruiz Tosa (2009), s.p.

<sup>423</sup> véase Ruiz Tosa (2009), s.p.

<sup>424</sup> Ruiz Tosa (2009), s.p.

Como ya se ha averiguado, la orfandad puede causar soledad, pero en los casos analizados en el capítulo 5., los huérfanos también están caracterizados por una cierta independencia (que encontramos por ejemplo en la figura de Pipi Calzaslargas) y libertad. El protagonista Roland es un personaje que experimenta libertad y autonomía como consecuencia de una decisión consciente de su abuelo, Víctor Kray. Para protegerle y asegurar su felicidad, apenas pasa tiempo con él y acepta que Roland duerma varias noches cada semana en su cabaña en la playa.<sup>425</sup> El deseo de proteger a Roland y de vigilar al barco hundido constantemente, se basa directamente en la muerte del padre de Roland y en el pacto que éste había hecho con Dr. Cain. Para completar, hay también que añadir que dentro de poco tiempo, Roland será reclutado en el ejército<sup>426</sup>, en consecuencia Roland es casi mayor de edad y puede disfrutar de una cierta autonomía tanto como huérfano así como si todavía viviría con sus padres.

En este lugar, hay que indicar que Sáiz Ripoll postula que existen “personajes ajenos a esa historia que se ven involucrados”<sup>427</sup>. Por consiguiente, es necesario distinguir entre figuras que están afectadas directamente por las historias (Roland, Ben, Sheere), y figuras ajenas de la historia, que entran en las historias del mundo secundario fantástico por casualidad, por curiosidad o porque conciernen a sus amigos.

Víctor Kray, en su función tanto de ayudante como de destinador, le cuenta a su nieto y a sus amigos la historia de Jacob Fleischmann y el barco hundido<sup>428</sup>, pero no les advierte de los peligros que les amenazan allí. La incorporación al mundo secundario fantástico para Roland es muy peligrosa, porque Dr. Cain quiere matarlo. Él está en esta situación porque su padre muchos años atrás hizo un contrato con Dr. Cain, le había prometido su vida.<sup>429</sup> El padre dio su vida en contraparte de la vida de Roland. La incorporación de Roland al mundo secundario fantástico por consiguiente no es una decisión voluntaria o algo que le ocurre por casualidad, sino es el cumplimiento de una deuda vieja. Es casi su destino. La muerte de su padre y la desaparición de su madre en este sentido son solamente de efectos secundarios, la incorporación al mundo secundario fantástico es inevitable. Si su padre no se hubiera sacrificado para él, su vida hubiera terminado ya mucho antes.

Ben y los demás huérfanos que viven en el orfanato no tienen tantas libertades como Roland. Ellos tienen que escaparse de la vigilancia de sus personajes de referencia para

---

<sup>425</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 103

<sup>426</sup> *ibíd.*, p. 46

<sup>427</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 14

<sup>428</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 134-135

<sup>429</sup> *ibíd.*, p. 131

encontrarse en su lugar de encuentro secreto, el palacio de la medianoche. El comienzo de la actuación autónoma está marcado por la herida grave de Mr. Carter por la mano de Jawahal. En este momento Mr. Carter cumple su función de ayudante y destinador y le da a Ben la libertad para dejar el orfanato para hablar con Aryami Bosé.<sup>430</sup> Sheere al principio de la historia tiene menos autonomía que su hermano y sus amigos, está constantemente bajo el control de su abuela, ni siquiera puede pasar tiempo con ellos. Este comportamiento está basado en la preocupación por la vida de Sheere. La joven tiene que escaparse en secreto para ver a Ben y a los demás huérfanos. Luego en la historia, Sheere llega a tener más libertades, se independiza de su abuela y actúa contra su voluntad. Para Sheere, este es el momento de meterse en el mundo secundario fantástico, cuando puede realizar su deseo de buscar la casa de su padre y también su pasado.

En cuanto a la incorporación al mundo secundario fantástico hay que mencionar que los personajes Ben y Sheere, los sujetos de esta historia, están afectados directamente por la historia. En otras palabras, tal como Roland, no se meten en el mundo secundario fantástico por curiosidad, sino porque no tienen ninguna otra alternativa. Están en peligro a causa de la figura Jawahal, que es la parte oscura de su padre y que ya había matado a su madre<sup>431</sup>, por consiguiente la muerte de los padres es condición previa y motivo para su incorporación al mundo secundario fantástico.

Irene es una de las figuras que todavía tiene a la madre. Tiene bastantes libertades: sale a bailar (aunque sea para ayudar a su familia, como veremos en 6.4.2.), navega a vela con Ismael. Del último punto su madre es consciente y no tiene nada en contra de la relación de su hija con Ismael. La madre está bastante ocupada con el luto por el padre<sup>432</sup> y su nuevo trabajo en Cravenmoore.<sup>433</sup> De la autonomía de Dorian se conoce solamente que puede dedicarse a su pasión de la cartografía, una actividad que descubre en su nuevo hogar y que antes no había tenido. Aparte de eso, Dorian pasa tiempo con sus amigos como cualquier joven de su edad<sup>434</sup>, la muerte del padre no tiene una influencia en su autonomía. Ismael en su trabajo como pescador, tiene que seguir las órdenes de su tío<sup>435</sup>, pero en su tiempo libre puede actuar según sus deseos, no está descrita ninguna limitación de su libertad.<sup>436</sup>

Irene e Ismael tienen dos espacios autónomos: el islote y la laguna. El islote del faro es el sitio donde encuentran el diario que despierta en Irene el deseo de descubrir los secretos

---

<sup>430</sup> véase Ruiz Zafón 2, p. 124

<sup>431</sup> véase, p. 153-154

<sup>432</sup> véase Ruiz Zafón 3, p. 114

<sup>433</sup> ibíd., p. 73

<sup>434</sup> ibíd., p. 51

<sup>435</sup> ibíd., p. 72

<sup>436</sup> ibíd., p. 56

de Lazarus Jann<sup>437</sup>, mientras que la laguna a lo largo de la historia se convierte de un lugar positivo al sitio donde casi se ahogan los jóvenes.<sup>438</sup>

Ismael, Irene y Dorian se incorporan al mundo secundario fantástico porque tratan de solucionar el misterio de la muerte de Hannah, luego quieren salvar a Simone. Al principio, son personajes ajenos a la historia, pero cuando Lazarus empieza a enamorarse de Simone, la madre de Irene y Dorian se convierte en el objetivo que la sombra, es decir el oponente, quiere matar. Por consiguiente, los jóvenes que intentan salvarla, acaban incluidos en la historia. La madre es la causa para la actividad de la sombra, que no hubiera despertado sin la llegada de la familia, que por su parte se mudó solamente por la muerte del padre. La actuación de Irene e Ismael (que son los sujetos) y Dorian (que tiene el papel del ayudante) en el mundo secundario fantástico no se basa en la curiosidad de resolver un misterio, sino en la necesidad de salvar a Simone.

La figura de Marina tiene bastantes libertades, puede actuar autónomamente, sin que a su padre le moleste. Óscar siempre es bienvenido en su casa, también puede pasar la noche allí. Su padre ve la asistencia de Óscar con benevolencia<sup>439</sup>, no quiere o no puede limitar la libertad de su hija. El lector no llega a saber si esta circunstancia se basa en el luto de Germán sobre la muerte de su mujer, porque tiene poca autoridad o porque simplemente no quiere o puede prohibirle nada porque a Marina no le queda mucho tiempo de vida. Otro aspecto de la autonomía es la falta del control maternal. La autonomía de Marina únicamente está limitada por su enfermedad, que le impide realizar sus planes para el futuro.<sup>440</sup>

Óscar Draí vive en un internado con numerosos alumnos que no pueden siempre ser controlados. Oficialmente está sometido a la jornada del internado, pero en realidad actúa autónomamente, escapando de la vigilancia en el internado para dar paseos por las calles. Es interesante que no se dedica a acciones prohibidas (como por ejemplo salir por la noche por las calles de Barcelona), sino pasa su tiempo con Marina y Germán, que se han convertido en su nueva familia. Óscar puede actuar independientemente, pero la autonomía que tiene está relacionada también (como se ve además en el caso de Pipi Calzaslargas) con la gran soledad. Óscar no lo menciona directamente, pero al hablar de sus padres y su ausencia su “voz sonó acerada y hostil, sin pretenderlo.”<sup>441</sup> Por consiguiente es posible que ser parte de una familia para Óscar tiene más prioridad que

---

<sup>437</sup> *ibíd.*, p. 111

<sup>438</sup> *ibíd.*, p. 220

<sup>439</sup> véase Ruiz Zafón 4, p.144

<sup>440</sup> *ibíd.*, p. 74

<sup>441</sup> Ruiz Zafón 4, p. 135

su libertad.

También en esta obra aparece un lugar de autonomía infantil, el cementerio de Sarriá.<sup>442</sup> En este sitio además comienza la historia fantástica. En cuanto a la incorporación al mundo secundario fantástico, hay que fijarse que ambos, Marina y Óscar, son personajes ajenos a la historia, quizás los personajes más ajenos de la literatura juvenil de Ruiz Zafón. Marina y Óscar siguen siguiendo ajenos a la historia fantástica hasta el fin, la historia está cerrada. La falta de los padres les facilita la incorporación al mundo secundario fantástico, porque pueden actuar no vigilados, pero también no apoyados por los padres. Germán y los padres siempre ausentes de Óscar no tienen ninguna importancia para los sucesos, el papel de Germán se limita al mundo primario realístico. Los ayudantes en esta obra son personajes no familiares.

Los personajes de Roland e Ismael tienen en común que en el mundo primario realístico actúan con mucha autonomía, en su tiempo libre pueden seguir sus pasiones.

Los personajes que viven en instituciones (el orfanato, el internado) no tienen tantas libertades, ellos tienen que salir en secreto para tener tiempo sin la autoridad adulta. El personaje menos autónomo es Sheere, que está bajo el control y la demanda de su abuela constantemente. Como su hermano Ben, ella empieza a actuar autónomamente cuando se da cuenta de la amenaza de su vida. La incorporación al mundo secundario siempre tiene lugar en momentos de ausencia de los padres, cuando los jóvenes (huérfanos o no) actúan libres del control paternal. En este contexto se confirma la declaración de Spinner: es necesario el desprendimiento de la madre para realizar acciones propias y actos heroicos.<sup>443</sup> La madre aquí es un sinónimo para cualquier personaje de referencia que acompaña a los protagonistas.

#### 6.4.2. La responsabilidad del huérfano

En el capítulo 5., se ha averiguado que los huérfanos analizados de los clásicos, Pippi Calzaslargas y Harry Potter, tienen no solamente cierta autonomía, sino también asumen responsabilidad. En el caso de Harry, esta responsabilidad consta del cumplimiento de su destino en la lucha contra Voldemort. La responsabilidad de Pippi se expresa tanto en cuanto a sus propios asuntos de la vida cotidiana como por otras personas o animales.

Según Sáiz Ripoll, "Muchos de estos muchachos, que son niños al comienzo de la novela, dejan atrás la infancia sin saberlo."<sup>444</sup> Los protagonistas de la literatura juvenil de Ruiz

---

<sup>442</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 35

<sup>443</sup> véase Spinner (2002), p. 88

<sup>444</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 24

Zafón “crecen a medida que superan esos miedos, esos obstáculos. Son, por así decirlo, novelas de iniciación a la vida.”<sup>445</sup> La iniciación a la vida tiene dos aspectos: primero, la responsabilidad que los jóvenes tienen en el mundo primario realístico (en las cosas de todos los días: ayudar a la madre o al padre u otros personajes de referencia; tener que depender de sí mismo), segundo, la responsabilidad en el mundo secundario fantástico (que constan de la salvación de la vida de otras figuras; ponerse en peligro; cumplir pactos viejos o solucionar un misterio).

Roland en el mundo primario realístico tiene, como se ha contemplado antes, numerosas libertades, pero se limita a sí mismo para proteger a su abuelo: “No quiero dejar solo al abuelo.”<sup>446</sup> les cuenta a sus amigos y vuelve a la casa del faro en bicicleta, aunque llueve a cántaros. Otra situación en la que se presenta la responsabilidad que siente para su abuelo es cuando cuenta que no duerme en su cabaña en la playa frecuentemente, por la misma razón que arriba.<sup>447</sup> Ambos personajes se protegen mutuamente sin que sea obvio que lo sepan. Roland está obligado a incorporarse al mundo secundario fantástico y asumir la responsabilidad para un pacto que su padre hizo muchos años atrás. Cumple su destino, en un acto heroico cuando sacrifica su vida en contrapartida de la vida de Alicia.

La responsabilidad de Ben y sus amigos huérfanos en el mundo primario realístico se limita a la lealtad dentro del Chowbar Society que empiezan a cumplir cuando descubren que las vidas de Ben y Sheere están en peligro. La iniciación a su vida adulta para los jóvenes del orfanato se celebra en una fecha determinada: cuando cumplen dieciseis años. En este punto existe un paralelismo con Roland, cuya juventud terminará con su llamamiento a filas. Es decir, que estos personajes tienen que madurar ya a una edad temprana y llevar toda la responsabilidad para su vida. Que esta responsabilidad está relacionada con un futuro inseguro que frecuentemente tiene un fin infeliz, enseña la declaración de Mr. Carter, que según su experiencia es mejor no investigar en el desarrollo de sus protegidos. Ben además protege a su hermana de la verdad sobre su padre, para que ella pueda conservar la imagen positiva que tiene de él.

Sheere en el mundo primario realístico tiene más responsabilidades que su hermano, ya que vive con su abuela. Es una personaje que obedece los deseos de la abuela preocupada, en todo caso hasta que encuentra a Ben: “Mi abuela me ha pedido que la espere aquí.”<sup>448</sup> Ben tiene que insistir obstinadamente hasta que la joven se vaya con él

---

<sup>445</sup> *ibíd.*, p. 14

<sup>446</sup> Ruiz Zafón 1, p. 140

<sup>447</sup> véase Ruiz Zafón 1, p. 73

<sup>448</sup> Ruiz Zafón 2, p. 77

al encuentro secreto del *Chowbar Society*. Esta situación recuerda a la de Roland y Victor, que ambos cuidan al otro e intentan protegerse mutuamente. Como se ha mencionado antes, Sheere se independiza de Aryami para enfrentarse a la figura que amenaza su vida y la de Ben. Este acto no es algo voluntario, tienen que luchar si no quieren perder la vida de todos modos. Sus amigos, los miembros del *Chowbar Society*, que son ayudantes y no están afectados directamente por la historia, en cambio, actúan voluntariamente y así cumplen uno de sus principios: “garantizar a cada uno de sus siete miembros la ayuda, la protección y el apoyo incondicional de los demás, bajo cualquier circunstancia, peligro o adversidad.”<sup>449</sup> Como apoyan a los hermanos hasta el final, en que ellos mismos corren peligro de muerte, se puede decir que realizan su responsabilidad. Sheere al final de la historia, igual que Roland, en un acto heroico se sacrifica por Ben y sus amigos: “Pero Sheere sonrió triunfante y, en algún momento, sintió cómo el áspid le asestaba su beso mortal”<sup>450</sup>. En este contexto existe un paralelismo al personaje de Harry Potter, e igual que Harry, también Roland, Ben y Sheere entran en la lucha con la cabeza arriba.

Irene no asume el papel del padre, sin embargo apoya a su madre no solamente a través de ayuda espiritual, sino también económicamente. Después de la muerte del padre, la familia tiene que devolver las deudas que éste había contraído en la vida, la familia sufre de penuria.

*Fue también entonces cuando Irene, sin que su madre tuviese conocimiento de ello, aceptó un empleo en un salón de baile. Danzaba con los soldados, apenas unos adolescentes asustados, por unas monedas (monedas que, de madrugada, introducía en la caja que Simone guardaba bajo el fregadero de la cocina).*<sup>451</sup>

Para no poner a la madre en evidencia, Irene se lo entrega sin que lo supiera. Más adelante en la historia, Irene enseña una cierta objetividad, cuando tranquiliza a su madre que llora la muerte del padre. Esta escena indica un cambio de papeles entre madre e hija, una circunstancia que recuerda en la declaración de Lexe sobre Pippi Calzaslargas: Pippi toma el papel de los padres y reduce la responsabilidad que hay entre padres e hijos.<sup>452</sup> Por supuesto, Irene no toma la responsabilidad al mismo nivel que lo hace Pippi, pero es cierto que el cambio de papeles entre madre e hija se celebra parcialmente. También su hermano Dorian ya tiene su tarea en el apoyo de la familia: “El precio del alquiler lo dejaba a cuenta de futuras bonanzas y a cambio de que Dorian lo ayudase

---

<sup>449</sup> ibíd., p. 5

<sup>450</sup> ibíd., p. 318

<sup>451</sup> Ruiz Zafón 3, p. 17

<sup>452</sup> véase Lexe (2003), p. 81

como chico de los recados.”<sup>453</sup> Más adelante en la historia, Dorian se opone a la sombra, gritando: “No toques a mi madre.”<sup>454</sup> Como se ha mencionado, al principio Irene, Dorian e Ismael son personajes ajenos de la historia, pero con el secuestro de Simone por la sombra, con la ayuda de Dorian toman la responsabilidad de salvarla.

Tal como se ha observado en la relación de Irene y Simone, también entre Marina y su padre Germán se celebra un cambio de papeles. Vemos que no solamente el padre como adulto es responsable de su hija, sino que es una situación recíproca, en la que ambos protegen al otro:

*[...] noté que entre padre e hija circulaba una corriente de afecto que iba más allá de palabras y gestos. Un vínculo de silencio y miradas los unía en las sombras de aquella casa, al final de una calle olvidada, donde cuidaban el uno del otro, lejos del mundo.*<sup>455</sup>

Marina cuida a Germán como una madre, por ejemplo le prepara el desayuno<sup>456</sup>, le recuerda sus citas y le ayuda. También a Óscar a menudo lo trata más como lo haría una madre, le lava la ropa, le prepara comida y le arregla el dormitorio.<sup>457</sup> Óscar confiesa que „Marina tenía un modo de sonreír que me hacía sentir pequeño e insignificante.”<sup>458</sup>

En la siguiente escena de comida en casa de Marina, la joven ayuda a su padre supuestamente enfermo:

*[...] Germán se estaba quedando dormido. Cuando finalmente la cuchara rebaló entre sus dedos, Marina se levantó y, sin mediar palabra, le aflojó el corbatín de seda plateada. Germán suspiró. Una de sus manos temblaba ligeramente. Marina tomó a su padre del brazo y le ayudó a incorporarse.*<sup>459</sup>

Marina engaña a Óscar en cuanto a la enfermedad incurable, no su padre Germán quien está enfermo, sino ella misma. Además no quiere que Germán se de cuenta cuando ella se siente mal.<sup>460</sup> La joven, aunque esté enferma, está presentada como un personaje fuerte, que no enseña fragilidad ante Germán o Óscar. Su miedo y abatimiento la camufla como preocupación por el padre. En otras palabras, Marina no quiere ser un peso para su padre con su propia pena, se puede decir que asume la responsabilidad paternal. En este punto existe otra vez un paralelismo en las relaciones, primero, entre Roland y Victor

---

<sup>453</sup> Ruiz Zafón 3, p. 17

<sup>454</sup> ibíd., p. 216

<sup>455</sup> Ruiz Zafón 4, p. 29-30

<sup>456</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 30

<sup>457</sup> ibíd., p. 143-144

<sup>458</sup> Ruiz Zafón 4, p. 164

<sup>459</sup> ibíd., p. 52-53

<sup>460</sup> véase Ruiz Zafón 4, p. 166

Kray y segundo entre Sheere y Aryami Bosé, que también tienen esta situación de protección mutua. Marina y Óscar son personajes ajenos a la historia fantástica, están presentes más como espectadores que protagonistas. Su motivación no se basa en una responsabilidad que sienten, es pura curiosidad, por consiguiente en el mundo secundario fantástico no tienen ninguna responsabilidad o deuda que hay que cumplir, ni tienen que salvar a una persona querida.

Para completar, hay que mencionar también a Max, el amigo de Roland, que por un lado representa el contraste a Roland, por otro lado tienen también Max igual que algunos huérfanos, alude a un cambio de papeles en la relación con su padre: "Max conocía tan bien las estrategias del relojero que a veces se preguntaba quién era el padre y quién el hijo."<sup>461</sup> Max y Alicia demuestran su valor y responsabilidad en su apoyo a Roland, cuando se oponen a Dr. Cain para proteger a su amigo, aunque no están afectados directamente por la historia fantástica.

En conclusión, los huérfanos que todavía tienen a uno de los padres, sí asumen mucha responsabilidad y también realizan tareas que normalmente serían asuntos de los padres, como por ejemplo ganar dinero como lo hace Irene o acuparse de llevar la casa como Marina. Estos personajes y además Roland y Sheere se preocupan por sus personajes de referencia. En el caso de Roland y Sheere esta protección es recíproca, porque tanto Victor Kray como Aryami Bosé son conscientes de que sus nietos estén en peligro. Según Sáiz Ripoll, "son los chicos protagonistas quienes, por así decirlo, abren la caja de los truenos y se ven involucrados en una aventura para la que, inicialmente, no estaban preparados, pero que los fortalece."<sup>462</sup>

Esta declaración se confirma porque los protagonistas que están afectados directamente por las historias del mundo secundario fantástico (Roland, Ben, Sheere) se oponen a sus enemigos porque no tienen otra alternativa, pero lo hacen con firmeza. Los personajes Roland y Sheere en un acto heroico se sacrifican para salvar las vidas de los demás. Estos actos recuerdan al niño especial que menciona Härle, citado en Lexe. Este niño tiene que cumplir una tarea, es la figura que trae la redención, que a menudo está relacionada con el sacrificio de este personaje.<sup>463</sup> Pero no solo los personajes directamente afectados realizan su responsabilidad, sino también los personajes ajenos de las historias fantásticas demuestran su valor.

---

<sup>461</sup> Ruiz Zafón 1, p. 40

<sup>462</sup> Sáiz Ripoll (2004), p. 17

<sup>463</sup> véase Lexe (2003), p. 79

## 7. Conclusión y perspectiva

El objetivo de este trabajo ha sido definir y encontrar estructuras y semejanzas en cuanto a la orfandad de los protagonistas huérfanos en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón e investigar su desarrollo en relación con su orfandad.

### Preguntas subordinadas

Para poder contestar a la pregunta de investigación principal, que se ha formulado al principio de este trabajo, es sensato presentar brevemente las respuestas a las preguntas subordinadas:

#### *a. ¿Cuándo tienen lugar las líneas de ruptura en las vidas de los protagonistas?*

En la literatura juvenil de Zafón aparecen las diferentes dimensiones de la falta de los padres, que son la orfandad, la actuación en un ambiente sin padres y el origen desconocido. En general, estas variaciones frecuentemente coinciden en múltiples partes, es posible que una figura al mismo tiempo sea tanto huérfano de madre y padre como de origen desconocido, además ocurre que la verdadera ascendencia queda oculta o los conocimientos sobre el destino paternal cambian enseguida.

La muerte de los padres significa una línea de ruptura en la vida de los jóvenes, porque para todos los protagonistas la vida cambia la dirección. El luto por los padres no es el sentimiento determinante para los huérfanos, porque frecuentemente los fallecimientos sucedieron bastantes años atrás, y ya no tienen memoria de los padres. En general, la tristeza es más marcada en los protagonistas que conocieron a sus padres porque eran ya jóvenes. Los protagonistas se encuentran a punto de llegar una edad adulta cuando aparecen los sucesos fantásticos y amenazantes, que tienen sus orígenes en el pasado. El fallecimiento paternal no es la única línea de ruptura. Desde un punto de vista general, existen varios hitos en las vidas de los huérfanos, el suceso de la pérdida de los padres frecuentemente es solamente la primera de una serie de rupturas en las biografías.

#### *b. ¿Quiénes son los nuevos personajes de referencia?*

Cuando uno de los padres o ambos mueren, el huérfano normalmente tiene diferentes posibilidades de seguir con la vida. Esta decisión casi siempre está tomada por él, sin que el huérfano tenga el derecho de intervención.<sup>464</sup> En la literatura juvenil de Ruiz Zafón, los huérfanos viven con uno de los padres (si ha perdido solamente a uno de ellos), con sus parientes o en un orfanato. Los huérfanos de ambos padres allí encuentran a nuevos personajes de referencia, en los que pueden confiar. Estos personajes son o parientes,

---

<sup>464</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 23

un abuelo adoptivo o, en el caso del orfanato, el director. Curiosamente la única figura sin verdadero personaje de referencia no es huérfano, sino un huérfano mental, cuyos padres no se ocupan de él. Este personaje, en el transcurso de la historia, busca una familia sustitutiva con nuevos personajes de referencia. En general, los huérfanos en su hogar y con sus personas de referencia llevan vidas dignas, sus necesidades básicas en líneas generales parecen satisfechas. Lo que destaca es que los jóvenes que viven en el orfanato carecen de cariño paternal, pero éste está compensado por los amigos. En los libros analizados en el entorno social no existen personajes violentos, los peligros constan de factores externos, encarnados por los oponentes, enfermedades, el llamamiento a filas o el comienzo de una vida de responsabilidad propia a una edad muy joven.

*c. ¿Qué posición obtiene el huérfano dentro de su entorno social?*

Según Lexe, jóvenes huérfanos de la literatura clásica pueden ser marginados de la sociedad a causa de su aspecto físico o por ciertas circunstancias de la vida<sup>465</sup> (que son en este trabajo: llevar una vida en un entorno lamentable; perder la orientación familiar, social y espacial<sup>466</sup>). El análisis de los protagonistas huérfanos da como resultado que el aspecto físico para Ruiz Zafón no tiene un papel importante en la caracterización de los jóvenes. Los protagonistas huérfanos no están fuera de la norma por características físicas llamativas. Son, todo lo contrario, descritos como muy atractivos. Además hay que fijar que ningún huérfano vive en un entorno lamentable, únicamente los hogares de dos personajes no están presentados muy cómodos. En cuanto a los demás aspectos de la marginalidad se produce una imagen diversa: Los huérfanos del orfanato han perdido la orientación familiar porque no tienen a nadie de su familia y tampoco una persona de referencia tan cariñosa que los demás. Existen también personajes sin orientación social, que por lo menos al principio de las historias no tienen amigos. También la pérdida de la orientación espacial aparece en los huérfanos. Cada uno de los protagonistas huérfanos está afectado por uno o más aspectos de la marginalidad, pero no siempre está claro si la pérdida de los padres es la causa.

No solamente los protagonistas huérfanos están afectados por marginalidad, sino según Kossowski-Klee también las figuras ayudantes. La mayoría de estos ayudantes además son personajes no familiares.<sup>467</sup> Esta declaración vale también para los ayudantes de los protagonistas, cada uno de ellos es un marginado en por lo menos un aspecto, la mayoría de ellos cumple dos o más categorías, un personaje incluso es un marginado en todas las categorías mencionadas. Una diferencia entre los protagonistas huérfanos y sus

---

<sup>465</sup> véase Lexe (2003), p. 76

<sup>466</sup> véase Kossowski-Klee (1995), p. 9

<sup>467</sup> ibíd., p. 4

ayudantes es que entre los ayudantes existen dos figuras con el aspecto físico llamativo, dos figuras viven en un entorno lamentable. En general, los ayudantes cumplen las categorías de la marginalidad más frecuente que los huérfanos.

*d. ¿Cómo influye la ausencia de los padres en la autonomía y en la responsabilidad del huérfano?*

Revilla, citado en Ruiz Tosaus, describe a los protagonistas en la literatura juvenil de Ruiz Zafón como el “adolescente autosuficiente”<sup>468</sup>, son figuras que quieren independizarse de los adultos. Frecuentemente la familia o los padres aparecen solamente al borde de la historia. Los jóvenes a menudo dejan la infancia para enseguida entrar en la edad adulta al mundo de los adultos, pero logran esta tarea con bravura.<sup>469</sup> Tanto en cuanto a la autonomía como a la responsabilidad, hay que distinguir entre el mundo primario realístico y el mundo secundario fantástico. Además existen personajes ajenos de las historias<sup>470</sup> fantásticas y personajes que están afectados por estos sucesos directamente. En el mundo primario realístico existen por un lado personajes que obtienen mucha autonomía en cuanto a su vida cotidiana (salir con amigos, dormir en otro sitio), esta libertad la tienen frecuentemente personajes que ya son casi adultos de edad o en un caso una protagonista enferma (en este caso es probable que el padre no quiera limitarla antes de su muerte). Por otro lado existen personajes que están sometidos al control de sus personajes de referencia o de la institución en la que viven.

En cuanto a la responsabilidad en el mundo primario (que se refiere a la vida cotidiana) todos los personajes sienten una fuerte responsabilidad para sus personajes de referencia o amigos. Ésta puede comprender tanto proteger y cuidar (no dormir fuera de casa, seguir las órdenes) como actos concretos (ganar dinero, ayudar en casa). Algunos personajes asumen tanta responsabilidad, que incluso se puede hablar de un cambio de papeles entre personajes de referencia y protegidos.

Bodenwinkler postula que en los cuentos modernos, el huérfano tiene la posibilidad de incorporarse al mundo secundario fantástico a causa de la falta de los padres.<sup>471</sup> Esta declaración puede ser afirmada, pero no solamente los huérfanos, sino todos los protagonistas tienen que estar libres de los padres para tener la posibilidad de entrar al mundo secundario fantástico. Por consiguiente, no es la muerte de los padres que facilita este paso, sino su ausencia en general. Para los personajes que antes no tenían tanta autonomía, la aparición de los sucesos fantásticos marca el comienzo de su

---

<sup>468</sup> Ruiz Tosaus (2009), s.p.

<sup>469</sup> véase Ruiz Tosaus (2009), s.p.

<sup>470</sup> véase Sáiz Ripoll (2004), p. 14

<sup>471</sup> véase Bodenwinkler (2012), p. 27-28

independencia. En este contexto se cumple la declaración de Spinner, que es necesario el desprendimiento de la madre (como sinónimo de la autoridad maternal) para actuar autónomamente y realizar actos heroicos.

En cuanto a la responsabilidad del huérfano hay que distinguir entre los protagonistas huérfanos afectados directamente y los personajes ajenos a la historia. Todos los personajes que están afectados directamente por las historias fantásticas cumplen con la cabeza arriba su responsabilidad, que puede comprender la salvación de un personaje querido o en el cumplimiento de su destino. Dos personajes de los que están afectados directamente, se sacrifician por otros. En referencia a Härle, citado en Lexé, éstos son jóvenes que tienen que cumplir una tarea (de salvación) y hacen una redención.<sup>472</sup> Pero también los personajes ajenos de las historias fantásticas actúan responsablemente y cumplen sus promesas de apoyo.

### Hipótesis

De este resumen del análisis de los protagonistas huérfanos, la hipótesis formulada en el capítulo 2 está contestada como sigue:

*La orfandad facilita la incorporación de los protagonistas al mundo secundario fantástico y su actuación allí.*

Según Nikolajeva, la condición previa más importante para la incorporación al mundo secundario fantástico es la ausencia de la protección paternal durante un cierto tiempo o permanente. Así el joven tiene la libertad de explorar el mundo y de explorar la propia independencia.<sup>473</sup> El análisis de los jóvenes huérfanos tiene como resultado que se puede afirmar esta declaración y, por lo tanto, también la hipótesis, porque todos los protagonistas huérfanos experimentan sus aventuras en un ámbito sin padres u otras personas de referencia. La muerte de los padres no es condición previa para la incorporación al mundo secundario. Este hecho se enseña a los jóvenes protagonistas que todavía tienen una familia completa y que a pesar de eso son capaces de incorporarse al mundo secundario fantástico. Por consiguiente, lo que se necesita es la ausencia de los padres, si éstos están muertos o solamente ocupados por otros asuntos en general no tiene importancia.

### Pregunta de investigación

*¿Cómo influye la muerte de los padres en el desarrollo de los jóvenes huérfanos en la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón?*

---

<sup>472</sup> véase Lexé (2003), p. 79

<sup>473</sup> véase Nikolajeva (2002), p. 129

La muerte de los padres en primer lugar influye en los huérfanos porque reciben otros personajes de referencia y frecuentemente tienen que mudarse a otro sitio. Las mudanzas son una de las causas por las que los huérfanos frecuentemente son marginados de la sociedad. Otras causas de la marginalidad de las figuras son enfermedades o la ruptura con la sociedad a causa de no entrar en contacto con ésta. Frecuentemente la soledad está elegida voluntariamente, no es cierto hasta qué punto la orfandad es culpable de esta circunstancia. El tercer punto es la responsabilidad que tienen los huérfanos tanto en cuanto al resto de su familia, sus personajes de referencia o sus amigos (que frecuentemente funcionan como familia sustitutiva) como en el cumplimiento de un destino. En líneas generales, no existen graves diferencias en cuanto a los puntos de la marginalidad y responsabilidad entre huérfanos o jóvenes con una familia completa.

Ser huérfano en la LIJ de Zafón tiene dos funciones: primero, la orfandad está relacionada directamente con los sucesos fantásticos que afectan a los jóvenes. Este aspecto se muestra en los casos de Roland, Ben y Sheere. Estos personajes están afectados directamente por los sucesos fantásticos, se puede decir que en el mundo secundario fantástico también son protagonistas porque las fuerzas que amenazan su vida, son responsables también de su orfandad. Segundo, la orfandad facilita o pone en marcha las historias. En algunos casos la ausencia de los padres no tiene un fin obvio, es probable que este motivo sea usado por el autor para hacer parecer a las figuras más misteriosas. Ruiz Zafón usa diferentes constelaciones familiares: aparecen huérfanos de madre, de padre o de ambos padres, huérfanos mentales, jóvenes de origen desconocido y también figuras que todavía tienen una familia completa.

### Contribución al discurso

Este trabajo contribuye a la disertación científica porque las categorías que se han formado para el análisis de la literatura juvenil de Ruiz Zafón pueden ser usadas también para el análisis de otras figuras huérfanas de la literatura. En este contexto se puede investigar tanto en las diferentes características de los huérfanos como en la pregunta de la facilitación de incorporarse y actuar en un mundo secundario fantástico.

### Perspectiva

Aparte de los aspectos analizados en este trabajo, se abren otros temas de investigación interesantes:

- Profundizar los análisis de Sáiz Ripoll y Ruiz Tosaus en cuanto a los motivos de las obras, especialmente los temas del pacto con el diablo; las máquinas, títeres y

estatuas; el agua y el fuego como elementos purificadores.

- Incluir las obras en el trasfondo histórico y social.
- Analizar los protagonistas huérfanos según el modelo del viaje del héroe de Joseph Campbell.
- Investigar los antihéroes de las obras y las consecuencias de tener necesidades básicas insatisfechas.
- Buscar elementos de constelaciones clásicos de motivos de la LIJ según el concepto de Lexe.

Tanto diferentes aspectos de la orfandad como otros temas y motivos de la literatura juvenil de Carlos Ruiz Zafón tienen el potencial de investigaciones adicionales.

## 8. Bibliografía

### 8.1. Literatura básica

Dickens, Charles: Oliver Twist. Köln: Kölner Jugendverlag, 1955

Lindgren, Astrid: Pippi Calzaslargas. Barcelona: Editorial Juventud, S.A., 2010<sup>7</sup>

Ruiz Zafón, Carlos: El Palacio de la Medianoche. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2006

Ruiz Zafón, Carlos: El Príncipe de la Niebla. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2012<sup>20</sup>

Ruiz Zafón, Carlos: Las Luces de Septiembre. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2013<sup>12</sup>

Ruiz Zafón, Carlos: Marina. Barcelona: Edebé, 2007<sup>7</sup>

### 8.2. Literatura secundaria

Baroková, Jana: Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur. Ihre Charakteristika und Geschichte samt Leseproben für den Unterricht an der Pädagogischen Fakultät der Masaryk-Universität. Brno: Masarykova Univerzita, 2011

Becker, Sabine: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 2007

Bodenwinkler, Elisabeth: Das Motiv des Waisenkindes in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Univ. Dipl.-Arbeit, 2012

Büker, Petra; Kammler Clemens: Das Fremde und das Andere in der Kinder- und Jugendliteratur. En: Büker, Petra; Kammler, Clemens (ed.): Das Fremde und das Andere. Interpretationen und didaktische Analysen zeitgenössischer Kinder- und Jugendbücher. Weinheim y München: Juventa Verlag, 2003

Duttler, Sabine-Michaela: Die filmische Umsetzung der Harry Potter-Romane. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2007

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000

Fernández Lopez, Marisa: Traducción y literatura juvenil: narrativa anglosajona contemporánea en España. León: Universidad, Secretario de Publicaciones, 1996

Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen. Braunschweig: Vieweg, 1971

Günther, Wolfgang: Wege ins Wunderland. Von Peter Pan bis Harry Potter. Frankfurt: Edition MARTIN GOLD, 2006

Häberlin, Paul: Das Böse. Ursprung und Bedeutung. Bern: A. Francke Verlag, 1960

Hoff, Karin: Astrid Lindgren, Pippi Langstrumpf. En: Bräuer, Christoph; Wangerin, Wolfgang: Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013

Hoff, Karin: Zwischen Belehrung und freiem Spiel: Erziehungsideale und Kindheitsmuster. En: Wangerin, Wolfgang: Der rote Wunderschirm: Kinderbücher der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen: Wallstein verlag, 2011

Kaminski, Winfred: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Weinheim und München: Juventa Verlag, 1994

Kossowski-Klee, Andrea: Das Motiv des Waisenkindes in der erzählenden Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Motivstruktur und Motivfunktion. Ann Arbor: UMI, 1998

Lauer, Gerhard: Joanne K. Rowling, Harry Potter (1997-2007). En: Bräuer, Christoph; Wangerin, Wolfgang: Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens, 2003

Lexe, Heidi: Selbst ist das Kind. En: JuLit. 3/2005(b), S. 31-34.

Lexe, Heidi: Stark wie Herakles und flach wie Papier. HeldInnenfiguren in der Kinderliteratur. En: Kalteis, Nicole; Kollmer, Lisa (Ed.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder Kindheitsabbilder Kindheitskonstruktionen. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache, 2007

Manz, Katrin: Die Post-POTTER-Ära. Ein Blick auf Ersatzlesestoffe und ihre Machart. En: Kutzmutz, Olaf (Ed.): Harry, hol schon mal den Besen! Ein Kehraus nach zehn Potter-Jahren. Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung, 2009

Maslow, Abraham: Motivation und Persönlichkeit. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2008<sup>11</sup>

Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Würzburg: Verlag Dr. Johannes Königshausen + Dr. Thomas Neumann, 1989

Mohr, Judith: Zwischen Mittelerde und Tintenwelt. Zur Struktur Fantastischer Welten in der

- Fantasy. Frankfurt am Main: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013
- Nikolajeva, Maria: Harry Potter – A Return to the Romantic Hero. En: Heilman, Elizabeth (Ed.): Harry Potter's world: multidisciplinary critical perspectives. New York: Routledge Falmer, 2002
- Nölling-Schweers, Claudia: "Hei hopp, was für ein Leben!" Astrid Lindgrens „Pippi Langstrumpf“. En: Hurrelmann, Bettina (Ed.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997
- Pfennig, Daniela: Parallelwelten – Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Marburg: Tectum Verlag, 2013
- Rank, Bernhard: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. En: Lange, Günter (ed.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2012
- Rudtke, Tanja: Kulinarische Lektüren: Vom Essen und Trinken in der Literatur. Bielefeld: Transcript-Verl., 2014
- Rust, Holger: Methoden und Probleme der Inhaltsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981
- Schertler, Eva-Maria: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck: Studienverlag Ges.m.b.H, 2011
- Schreiber, Dominik: Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen. Wiesbaden: Springer VS, 2015
- Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2005<sup>5</sup>
- Spinner, Kaspar H.: Harry Potter. Held ohne Eltern. En: Lexe, Heidi (Ed.): „Alohomora!“ Ergebnisse des ersten Wiener Harry-Potter-Symposiums. Wien: Edition Praesens, 2002
- Tabbert, Thomas T.: Frankensteins Schöpfung – Künstliche Menschen im Romanwerk Mary Shelleys. Hamburg: Artislife Press, 2006
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2013
- Wexberg, Kathrin: Von Pippi zur Patchwork-Familie. Der Wandel der Kindheit im Spiegel der Literatur für Kinder und Jugendliche. En: Kalteis, Nicole; Kollmer, Lisa (Ed.): Transformierte Kindheit. Kindheitsbilder Kindheitsabbilder Kindheitskonstruktionen. Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus - Zentrum für Literatur und Sprache, 2007
- Wülfig, Isabella: Alter und Tod in den Grimmschen Märchen und im Kinder- und

Jugendbuch. Herzogenrath: Verlag Murken-Altrogge, 1986

### 8.3. Páginas web

Ansón Balmaseda, Marta: El espejo del héroe. Sirius Black. En: Educación y biblioteca, 2008, Issue 164, pp.65-67, En: [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119499/1/EB20\\_N164\\_P65-67.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119499/1/EB20_N164_P65-67.pdf) (revisada el 12.02.2019)

Rowling, Joanne K.: Harry Potter y la Piedra Filosofal. Barcelona: Emecé Editores España, S.A., 2000<sup>14</sup>, En: [http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book\\_h/Harry\\_Potter\\_y\\_la\\_Piedra\\_Filosofal\\_01.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book_h/Harry_Potter_y_la_Piedra_Filosofal_01.pdf) (revisada el 12.02.2019)

Rowling, Joanne K.: Harry Potter y la Cámara Secreta. Barcelona: Emecé Editores España, S.A., 2000<sup>10</sup>, En: [http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book\\_h/Harry\\_Potter\\_y\\_La\\_Camara\\_Secreta\\_02.pdf](http://www.alconet.com.ar/varios/libros/e-book_h/Harry_Potter_y_La_Camara_Secreta_02.pdf) (revisada el 12.02.2019)

Ruiz Tosaus, Eduardo, Motivos, símbolos y obsesiones en la narrativa de Carlos Ruiz Zafón. En: Espéculo: Revista de Estudios Literarios, 2009, N° 41, En: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/motivzaf.html>, (revisada el 12.02.2019)

Sáiz Ripoll, Anabel: Sólo recordamos lo que nunca sucedió : análisis de la obra de Carlos Ruiz Zafón. En: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil. Barcelona : Editorial Fontalba, 2004, p. 7-27, En: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1007367>, (revisada el 12.02.2019)

"Aquí la literatura es un gueto de mediocridad y pretensión." Entrevista a Carlos Ruiz Zafón de Carles Geli, Barcelona, Mayo 2008, En: [http://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416_850215.html) (revisada el 12.02.2019)

### 8.4. Ilustraciones

Ilustración 1: 'La teoría de Todorov', creación de la autora de la tesina, En: Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2013

Ilustración 2: 'El modelo actancial de Greimas', creación de la autora de la tesina, En: Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen. Braunschweig: Vieweg, 1971

## 9. Apéndice

### 9.1. Deutsche Zusammenfassung

Sowohl in der Erwachsenenliteratur als auch in der Kinder- und Jugendliteratur ist das Waisenkind ein häufiges und wichtiges Motiv. Es ist eine Identifikationsfigur für die jugendlichen Leser und dient als Objekt der Empathie, es repräsentiert Prozesse der Ablehnung und ist Projektionsfigur für eigene Verlassenheitserfahrungen. So handeln alle wichtigen Figuren der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur in einer lokalen und emotionalen Distanz zu ihren familiären Bezugspersonen. Auch in den letzten Jahrzehnten wurden zahlreiche Jugendbücher, deren Protagonisten Waisenkinder sind, veröffentlicht. Ein Beispiel dafür ist die Serie Harry Potter von J.K. Rowling. Genauso wie Harry Potter handeln auch die jugendlichen Protagonisten in den Jugendbüchern Zafóns im elternfernen Raum, als Waisen müssen sie allein zurechtkommen.

Als Jugendbücher Zafóns bezeichnet und analysiert werden in dieser Arbeit: *Der Fürst des Nebels*, *Der Mitternachtspalast*, *Der dunkle Wächter* und *Marina*.

Die Jugendbücher Zafóns im Allgemeinen und das Thema Waisenkinder darin im Besonderen wurden in der Sekundärliteratur bisher wenig beleuchtet. Das Ziel ist, Ähnlichkeiten und sich wiederholende Strukturen in Bezug auf das Motiv des Waisenkindes zu finden und den Einfluss der Elternlosigkeit auf die Entwicklung der jugendlichen Protagonisten zu analysieren.

Dazu wird in Kapitel 2 in einem ersten Schritt die Forschungsmethode der Hermeneutik vorgestellt. Die Hermeneutik sieht Texte als linguistische Aussagen und spricht ihnen ein eigenes Leben jenseits der Intention des Autors zu (beispielsweise als Resultat eines historischen Wandels, der auch literarische Texte beeinflusst). Sie beschäftigt sich mit dem adäquaten Verständnis und der Analyse eines Textes und bezieht auch die Wichtigkeit eigener Erfahrungen bei der Textinterpretation mit ein.

Der zweite Schritt behandelt den Analyseprozess. Dafür erlangt man durch die Lektüre der Primärliteratur einen ersten Überblick über Inhalt und Themen, danach erfolgt die Auswahl der Lesart eines Textes (es existiert in dieser Phase bereits eine Idee der Zusammenhänge des Textes, es können Aussagen über seine Bedeutung getätigt und erste Hypothesen dazu aufgestellt werden) und schließlich die Planung der Analyse und deren Durchführung, wobei die Analyse sowohl Beobachtungen im Text als auch relevante Problemstellungen und eigene Erfahrungen, die sich im Text spiegeln, behandeln kann.

Kapitel 3 befasst sich mit der Vorstellung der Primärliteratur und geht auf Inhalte, Themen, wichtige Figuren und Schauplätze der analysierten Bücher Zafóns ein. Außerdem beinhaltet es die Begründung der Auswahl der Klassiker *Pippi Langstrumpf* und *Harry Potter* als Bezugspunkt diese Arbeit. Anhand dieser bekannten Werke werden mit Unterstützung der Sekundärliteratur die Analysekategorien zur späteren Untersuchung von Zafóns Büchern herausgebildet. Es wird diskutiert, warum diese Bücher Klassikerstatus im Kanon der Kinder- und Jugendliteratur haben, weiters werden die entsprechenden Kriterien, die charakteristisch für die Klassiker sind, vorgestellt. Insbesondere auf die Serie Harry Potter wird in diesem Abschnitt intensiver eingegangen, da diese Bücher erst seit kurzem zum Kanon der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur gezählt werden.

Kapitel 4 stellt verschiedene literaturwissenschaftliche Konzepte und Modelle vor, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit Bezug genommen wird. Zu Beginn wird das Konzept der Kinder- und Jugendliteratur anhand der Beschreibungen verschiedener Autoren eingegrenzt, wobei festzuhalten ist, dass es keine einheitliche Definition dazu gibt. Je intensiver man sich mit dem Forschungsgebiet beschäftigt, desto deutlicher wird es, dass die Definitionsversuche scheitern, auch wenn sie zu Beginn noch so plausibel erschienen. Das gleiche gilt auch für die Jugendbücher Zafóns. Der spanische Autor merkt zu dieser Problematik an, dass er selbst nie genau gewusst habe, was mit Jugendliteratur gemeint ist und er hoffe, dass seine Bücher Leser jeglichen Alters ansprechen.

Der nächste Schritt ist die Vorstellung des Genres der phantastischen Literatur sowie die Zuordnung der untersuchten Bücher Zafóns dazu. Laut Todorov wird phantastische Literatur durch das Auftreten eines unerklärlichen Vorfalles in der sonst gewohnten Umwelt charakterisiert. Die Person, die davon betroffen ist, kann diesen Vorfall entweder für eine Halluzination oder für real halten. Das Phantastische ist in jenem Moment des Zweifels angesiedelt, in dem man sich noch für keine der beiden Möglichkeiten entschieden hat. Dieses Konzept wurde dafür kritisiert, durch seine eng gefasste Beschreibung eine große Mehrheit der Werke zu exkludieren. Daher wurde es insofern erweitert, als dass auch jene Werke der phantastischen Literatur zugeordnet werden, in denen der Moment des Zweifels nur einen Teil der Geschichte einnimmt, in denen die phantastischen Ereignisse erklärbar sind oder in denen ein Übergang in eine phantastische Welt (wie etwa in Märchen) stattfindet. In Bezug auf die Jugendbücher Zafóns bedeutet das, dass sie somit eindeutig dem Genre der phantastischen Literatur zugeordnet werden.

Der folgende Abschnitt widmet sich dem Zwei-Welten-Modell von Nikolajeva, das die Existenz einer ersten und einer zweiten Welt als eines der Charakteristika der phantastischen Literatur bezeichnet. Dabei steht der realistischen Primärwelt eine phantastische

Sekundärwelt voller magischer Elemente (wie etwa außer Kraft gesetzter Naturgesetze) gegenüber. Die Jugendbücher Zafóns können dabei der Kategorie der implizierten Sekundärwelt, in der phantastische, unerklärliche Vorkommnisse in einer realistischen Primärwelt eingebettet sind, zugeordnet werden.

Der letzte Abschnitt dieses Theoriekapitels beschäftigt sich mit dem Aktantenmodell von Greimas, das Beziehungen zwischen verschiedenen Figuren literarischer Werke aufzeigt. Dazu fasst es die einzelnen Akteure in Klassen, genannt Aktanten, zusammen. Diese sind: Subjekt (hat den Wunsch, das Objekt zu erhalten), Objekt (kann etwas Konkretes, eine Person oder ein Ziel, wie beispielsweise die Aufklärung eines Verbrechens, sein), Sender (kann sowohl der Auftraggeber sein als auch die Instanz, die es ermöglicht, das Objekt zu erreichen), Empfänger (profitiert vom Erreichen des Objektes), Helfer (alle unterstützenden Kräfte) und Gegner (stellen sich dem Ziel, das Objekt zu erreichen, entgegen).

In Kapitel 5 wird im ersten Teil die Wichtigkeit des Motivs des Waisenkindes in der Kinder- und Jugendliteratur diskutiert. Im zweiten Teil werden die Klassikerfiguren Pippi Langstrumpf und Harry Potter hinsichtlich gemeinsamer Charakteristika, die sie als Waisenkinde aufweisen, analysiert. Dazu wird festgestellt, dass sie unterschiedliche Reaktionen in Bezug auf ihre Situation aufweisen. Zwar idealisieren beide Figuren ihre Eltern, jedoch zeigen sie ihre Trauer auf unterschiedliche Weise: Pippi weist eine nur subtile Traurigkeit auf, die erst nach genauerem Hinsehen sichtbar wird. Sie hat sich mit ihrer Situation arrangiert und zeigt auch keinerlei Wunsch, diese zu ändern. Bei Harry dagegen sind sowohl seine Traurigkeit als auch der Mangel an Zuwendung offen sichtbar und explizit thematisiert.

Kapitel 6 beinhaltet die eigentliche Analyse, bei der die in Kapitel 5 anhand der Klassiker erarbeiteten Charakteristika zu Analysekriterien zusammengefasst und angewandt werden. Diese Kriterien sind:

- Reaktionen auf die Elternlosigkeit
  - o Arten der Elternlosigkeit (Waise sein, das Handeln im elternfernen Raum, die unbekannte Herkunft)
  - o Bruchlinien (Brüche und Konflikte in der kindlichen Biografie)
  - o Der kindliche Blickwinkel auf die Eltern (Strategien der Annäherung an die Eltern; Überhöhen des elterlichen Schicksals, um Trauer zu überspielen; das Erbe der Eltern übernehmen)
  - o Grundbedürfnisse (physiologische Bedürfnisse: ein Zuhause haben, Nahrung, etc.; soziale Bedürfnisse: Liebe, Zuneigung, Anerkennung etc.)
- Das soziale Umfeld

- Das Zuhause des Waisenkindes (Verwandte, Pflegefamilie, Waisenhaus, allein im eigenen Haus, auf der Straße als Bettelkind; die Adoptivfamilie und ihre negative Konnotation)
- Bezugspersonen
- Das Waisenkind als gesellschaftlicher Außenseiter
  - Kinder außerhalb der Norm (aufgrund ihres Aussehens: markante Kleidung, ungeschicktes oder lächerliches Auftreten; aufgrund der Lebensumstände: Leben in einem bedauerlichen Umfeld, Verlust der familiären, sozialen oder örtlichen Orientierung)
  - Die Helfer des Waisenkindes als Außenseiterfiguren
- Autonomie und Verantwortung
  - Die Autonomie des Waisenkindes (in Verbindung mit dem Fehlen der Eltern: in der realen Primärwelt und in der phantastischen Sekundärwelt)
  - Das Verantwortungsbewusstsein des Waisenkindes (frühzeitiges Erwachsenwerden, die Verantwortung der Eltern übernehmen, großes Verantwortungsbewusstsein in der realen Primärwelt und in der phantastischen Sekundärwelt)

Die wichtigsten Erkenntnisse dieser Analyse sind im Folgenden zusammengefasst.

#### Beantwortung der sekundären Forschungsfragen:

##### *a. Wann sind in den Biografien der Protagonisten die Bruchlinien angesiedelt?*

Der Tod der Eltern stellt im Leben der untersuchten Protagonisten immer eine Bruchlinie dar, denn dadurch ändert ihr Leben naturgemäß seine Richtung auf drastische Art und Weise. Trotzdem ist die Trauer um die Eltern nicht das bestimmende Gefühl der Waisen, da häufig der Tod der Eltern schon lange Zeit zurückliegt und sie oftmals keine Erinnerungen an sie haben. Im Allgemeinen ist die Trauer umso ausgeprägter, je später die Kinder zu Waisen wurden. Die Protagonisten befinden sich in den Büchern immer am Sprung ins Erwachsenenalter, wenn die phantastischen, beziehungsweise bedrohlichen Ereignisse, deren Ursprung meist weit in der Vergangenheit zurück liegt, in ihr Leben treten. Generell ist der Tod der Eltern nicht die einzige Bruchlinie in ihrem Leben, sondern nur die erste einer ganzen Serie, zu der etwa auch der Tod von Geschwistern oder Freunden gehört.

##### *b. Wer sind die neuen Bezugspersonen.*

Wenn ein Elternteil oder beide Eltern sterben, hat das Waisenkind normalerweise verschiedene Möglichkeiten des Weiterlebens. Diese Entscheidung wird aber fast immer für das betreffende Kind getroffen, die Betroffenen selbst haben selten die Möglichkeit der

Mitbestimmung. In den Jugendbüchern Zafóns leben die Waisenkinder entweder beim verbleibenden Elternteil (soweit vorhanden), bei Verwandten oder im Waisenhaus. Die Vollwaisen finden neue Bezugs- und Vertrauenspersonen, die entweder Verwandte, in einem Fall ein Adoptivgroßvater, oder ein Waisenhausdirektor sein können. Interessanterweise ist der einzige Protagonist ohne echte Bezugsperson jene Figur, die zwar noch beide Elternteile hat, aber als seelisch verwaist gilt, weil sich seine Eltern aufgrund von Desinteresse nicht um ihn kümmern. Doch auch diese Figur findet im Verlauf der Geschichte eine Ersatzfamilie und somit neue Bezugspersonen. Im Allgemeinen führen die Waisenkinder in Bezug auf ihr Zuhause und ihre Bezugspersonen ein angenehmes Leben, ihre Grundbedürfnisse sind grundsätzlich erfüllt. Auffallend ist, dass es den Protagonisten im Waisenhaus zwar an elterlicher Zuneigung fehlt, sie kompensieren diesen Mangel aber durch enge Freundschaften miteinander und bilden gemeinsam eine Ersatzfamilie. In den analysierten Werken kommen im sozialen Umfeld der Protagonisten keine gewalttätigen Personen vor, Bedrohungen kommen immer von außen, verkörpert durch alte Feinde, Krankheiten oder Kriege.

*c. Welche Stellung hat das Waisenkind in seinem sozialen Umfeld?*

Gemäß der Sekundärliteratur gibt es verschiedene Gründe dafür, dass jemand zum Außenseiter wird. In dieser Arbeit wurden dafür folgende Kriterien festgelegt: das äußere Erscheinen (etwa ein markantes Äußeres, auffällige Kleidung) oder die Lebensumstände (das Leben in einem bedauernswerten Umfeld; der Verlust der familiären, sozialen oder örtlichen Orientierung).

Jeder Einzelne der Protagonisten ist von einem oder mehreren Faktoren betroffen, die Kennzeichen von Außenseitern sind, es ist jedoch nicht immer eindeutig, ob die Elternlosigkeit der Grund dafür ist. Neben den zentralen Figuren der Werke sind auch ihre Helferfiguren als gesellschaftliche Außenseiter gekennzeichnet, insgesamt sind auf die meisten Helfer mehrere, manchmal alle für Außenseiter definierte Charakteristika zutreffend.

*d. Wie beeinflusst das Fehlen der Eltern die Autonomie und das Verantwortungsbewusstsein des Waisenkindes?*

In Bezug auf Autonomie und Verantwortungsbewusstsein muss in den analysierten Werken zwischen realistischer Primärwelt und phantastischer Sekundärwelt unterschieden werden. In der realistischen Primärwelt gibt es einerseits Figuren, die im alltäglichen Leben bereits weitgehend autonom handeln und viel Freiheit genießen (diese Figuren sind meist bereits etwas älter), auf der anderen Seite allerdings kommen auch Figuren vor, die noch relativ stark unter der Kontrolle ihrer Bezugspersonen oder der Institution, in der sie leben, stehen. Weiters lässt sich festhalten, dass alle Figuren ein starkes

Verantwortungsbewusstsein ihren Bezugspersonen oder Freunden gegenüber an den Tag legen, sowohl allgemein in Bezug auf Schutz und Besorgnis als auch hinsichtlich konkreter Taten wie etwa dem Geldverdienen zur Unterstützung. Bei einigen Figuren kann man sogar von einer Rollenumkehr zwischen Bezugsperson und Schützling sprechen.

In der Sekundärliteratur wird erwähnt, dass das Waisenkind aufgrund des Fehlens der Eltern die Möglichkeit hat, in die phantastische Sekundärwelt einzutauchen. Diese Behauptung kann bestätigt werden, obwohl es wichtig ist, zu erwähnen, dass nicht nur die Waisenkinder, sondern alle jugendlichen Protagonisten, die sich in einer gewissen Freiheit von ihren Eltern bewegen können, in die Sekundärwelt eintauchen können. Folglich ist es nicht der Tod der Eltern, der diesen Schritt des Übergangs ermöglicht, sondern ganz allgemein ihre Abwesenheit. Für jene Figuren, die zuvor weniger Freiheit hatten, bedeutet das Auftreten der phantastischen Ereignisse gleichzeitig den Beginn der eigenen Unabhängigkeit. In Bezug auf die Verantwortung muss einerseits zwischen Figuren, die direkt von den Geschehnissen betroffen sind und solchen, bei denen dies nur indirekt der Fall ist (etwa, weil sie zufällig ein Geheimnis entdecken), unterschieden werden. Alle Figuren, die direkt in die phantastischen Geschehnisse verstrickt sind, meistern die ihnen auferlegte Verantwortung erhabenen Hauptes, sei es die Rettung einer geliebten Person oder die Erfüllung des eigenen Schicksals. Doch auch jene Figuren, die nicht direkt von den phantastischen Ereignissen betroffen sind, handeln verantwortungsbewusst und halten ihre Versprechen (dies betrifft sowohl die Waisenfiguren als auch Figuren, deren Eltern noch am Leben sind).

Folgende Hypothese wurde aufgestellt:

*Waise zu sein vereinfacht den Übergang der Protagonisten in die phantastische Sekundärwelt und ihr Handeln in dieser Umgebung.*

In der Sekundärliteratur wird die zeitweilige oder permanente Abwesenheit des elterlichen Schutzes als Grundvoraussetzung für den Übergang in die Sekundärwelt beschrieben. Die Analyse der jugendlichen Waisen hat ergeben, dass diese Aussage und somit auch die aufgestellte Hypothese bestätigt werden können, denn auch die Waisenkinder in den Jugendbüchern Zafóns erleben ihre Abenteuer ohne Eltern oder sonstige Bezugspersonen. Der Tod der Eltern ist dafür jedoch keine Grundvoraussetzung, wie jene Figuren zeigen, die den Übergang in die Sekundärwelt trotz vollständig vorhandener Familie ebenfalls vollziehen können. Folglich bedarf es dafür einer gewissen Elternferne – ob die Eltern nun tot oder einfach nur anderweitig beschäftigt sind, ist in diesem Zusammenhang zweitrangig. Schließlich soll an dieser Stelle auch die zentrale Forschungsfrage beantwortet werden, die lautet:

*Welchen Einfluss übt der Tod der Eltern auf die Entwicklung der jugendlichen Waisenkinder in den Jugendbücher Carlos Ruiz Zafóns aus?*

Der Tod der Eltern nimmt in vielerlei Hinsicht Einfluss auf das Leben der Waisenkinder. Erstens erhalten sie durch den Verlust der Eltern andere Bezugspersonen und müssen häufig auch den Wohnort wechseln. Diese Umzüge sind auch einer der Gründe dafür, dass sie (zumindest temporär) Außenseiter werden, was der zweite Bereich ist, der vom Tod der Eltern beeinflusst wird. Andere Gründe dafür, dass sie zu Außenseitern werden, sind etwa eine Krankheit oder das Fernbleiben von der Gesellschaft. Diese Einsamkeit ist häufig freiwillig gewählt, es ist nicht eindeutig, ob die Elternlosigkeit darauf einen Einfluss hat. Drittens haben die Waisenkinder ein starkes Verantwortungsbewusstsein. Dieses äußert sich sowohl ihrer Restfamilie, ihren Bezugspersonen oder Freunden (die häufig auch als Ersatzfamilie fungieren) gegenüber, als auch hinsichtlich der Erfüllung des eigenen Schicksals, dem sie sich heldenhaft stellen. Im Allgemeinen jedoch muss man festhalten, dass hinsichtlich der Punkte Außenseitertum und Verantwortungsbewusstsein keine großen Unterschiede zwischen Waisenkindern und den Protagonisten aus vollständigen Familien festgestellt werden konnten.

Waise zu sein hat in den Jugendbüchern Zafóns zwei Funktionen: Einerseits kann die Elternlosigkeit direkt mit den phantastischen Ereignissen, mit denen sich die Jugendlichen befassen (müssen) in Verbindung stehen. Diese Protagonisten (namentlich Roland, Ben und Sheere) sind davon direkt betroffen, man kann sagen, dass sie auch in der phantastischen Sekundärwelt als Protagonisten agieren, weil sie von den Kräften bedroht werden, die auch dafür verantwortlich sind, dass sie ihre Eltern verloren haben. Andererseits vereinfacht die Elternlosigkeit die Geschehnisse oder bringt sie in Gang. In einigen Fällen hat das Fehlen der Eltern keine offensichtliche Bedeutung, es ist möglich, dass das Motiv nur dazu eingesetzt wurde, um die Figuren mysteriöser erscheinen zu lassen.

Weitere mögliche Forschungsfelder, die sich in Bezug auf die Jugendbücher Zafóns eröffnen haben, sind:

- Eine genauere Analyse der literarischen Motive, wie etwa des Teufelspaktes; der Maschinen, Marionetten und Statuen; des reinigenden Wassers beziehungsweise Feuers.
- Eine Betrachtung der Werke vor ihrem gesellschaftlichen und historischen Hintergrund.
- Eine Analyse der jugendlichen Waisenkinder nach Campbells Modell der Heldenreise.

- Eine Darstellung der Antihelden unter dem Aspekt der nicht erfüllten Grundbedürfnisse nach der Theorie von Maslow.
- Eine Untersuchung der Werke anhand der von Lexe definierten Charakteristika der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur.

Wie man sieht, bieten sich neben dem Motiv des Waisenkindes noch zahlreiche weitere interessante Aspekte, unter denen die Jugendbücher Carlos Ruiz Zafóns betrachtet werden können, an.

## 9.2. Abstract

Das Motiv der Elternlosigkeit, das in den Jugendbüchern von Carlos Ruiz Zafón eine wichtige Rolle einnimmt, ist eines der weit verbreitetsten in der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Die Sekundärliteratur über die Jugendbücher Zafóns beschränkt sich bislang auf zwei Motivanalysen, zum Motiv des Waisenkindes allerdings wurde in diesem Zusammenhang bisher wenig untersucht. Das Ziel dieser Arbeit ist, Strukturen und Ähnlichkeiten in Bezug auf die verschiedenen Aspekte der Elternlosigkeit der Protagonistinnen und Protagonisten Zafóns zu finden und ihre Entwicklung vor diesem Hintergrund zu beleuchten. Dafür werden zunächst das Analyseverfahren der Hermeneutik, die verwendete Literatur sowie unterschiedliche literaturwissenschaftliche Modelle vorgestellt. Mithilfe der so gewonnenen Erkenntnisse können anhand zweier Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur – Pippi Langstrumpf und Harry Potter – gemeinsame Merkmale herausgearbeitet und daraus vier Analysekriterien abgeleitet werden. In weiterer Folge werden diese Kriterien auf die Jugendbücher Zafóns angewendet. Der Fokus liegt dabei auf der Autonomie sowie dem Verantwortungsbewusstsein des Waisenkindes und der Frage, ob den Protagonistinnen und Protagonisten aufgrund der Elternferne der Übergang in die phantastische Sekundärwelt, in der die eigentlichen Abenteuer der Geschichten stattfinden, erleichtert wird. Das Resultat der Analyse beinhaltet zwei verschiedene Aspekte. Bei einem Teil der Protagonistinnen und Protagonisten ist der Tod der Eltern direkt mit den Ereignissen verbunden und der Grund dafür, dass die phantastischen Geschehnisse stattfinden. Bei anderen Figuren wiederum scheint das Waisensein keinen tieferen Bedeutung im Zusammenhang mit den Ereignissen in der phantastischen Welt zu haben, es ist wahrscheinlich, dass sie keine Eltern haben, um die Geschichte zu vereinfachen oder sie mysteriöser erscheinen zu lassen. In Bezug auf den Übergang in die Sekundärwelt kann man festhalten, dass der Tod der Eltern dafür keine Voraussetzung ist. Die Elternfiguren müssen lediglich abgelenkt oder abwesend sein, damit die Protagonisten die nötige Freiheit haben, ihre Abenteuer in der phantastischen Sekundärwelt zu erleben.