HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA

F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22. S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

PRESENTACIÓN

Mª VICTORIA SOTOMAYOR

De nuevo *Lazarillo* abre sus páginas a la historia, la reflexión y el análisis crítico sobre la literatura infantil y juvenil en sus diversas manifestaciones.

Conocer nuestra historia es comprender nuestra identidad y los errores y aciertos que han construido el camino hacia el presente. En el entramado de luces y sombras, de rupturas y armonías que constituye la historia de la literatura infantil en el siglo XX, hay voces que destacan, acontecimientos de especial relevancia, diagnósticos inteligentes de situaciones no siempre afortunadas, junto a propuestas de innovación y cambio. Una de estas voces es la de María Luisa Gefaell, de quien publicamos en este número, que coincide con el vigésimoquinto aniversario de su muerte, el artículo de portada en edición de Jaime García Padrino. Como en el número 7 de *Lazarillo* las palabras de Luis Felipe Vivanco iluminaron la imagen de esta autora, en este caso las de José Francés sobre Ribas, las de Magda Donato sobre sí misma y las de la propia María Luisa Gefaell nos ayudan a comprender ese pasado del que inevitablemente somos deudores.

F. Ribas en: (s.a.), *Plaga de Dragones*, Biblioteca Enciclopédica, v.: 8; S. Calleja. Madrid, 1923. (detalle).

Otra forma de conocer el pasado es la que nos ofrece Mª Dulce Sánchez-Blanco, que desde la universidad de Murcia está haciendo un importante trabajo de estudio del folclore y el cancionero infantil. En su artículo "Dos canciones infantiles con mucha historia" tenemos una pequeña muestra de este trabajo, con la reconstrucción de la *vida* de dos conocidas canciones infantiles, de antigua raigambre y amplia difusión.

Junto a la historia, la reflexión: el análisis crítico que nos descubre nuevos perfiles, valores insospechados o desconocidos, otras maneras de leer. La reflexión teórico-crítica no es sino un constante empeño por construir significados y abrir caminos de interpretación; en definitiva, es la necesidad de penetrar en ese universo infinito de la literatura que nunca agota su capacidad de asombrarnos. Reflexión sobre obras y autores españoles, en el artículo de Mª Luisa García-Giralda en torno a Juan Antonio del Cañizo; sobre la crítica en la literatura infantil, sus límites y condicionamientos, en el trabajo que aporta Laura Viñas a partir de las críticas a la obra de Roald Dalh; reflexión sobre autores y obras de otras literaturas, como la que realiza Isabel Borda ante el fenómeno de cultura global que representa Harry Potter, o el interesante estudio de Joel Franz Rosell sobre la representación del espacio en la literatura infantil cubana contemporánea.

Finalmente, las reseñas de las publicaciones más destacadas aparecidas desde nuestro anterior número de **Historia, Teoría y Crítica** pretenden difundir las aportaciones de la crítica y la investigación en el ámbito que nos ocupa, la literatura infantil y la lectura. Afortunadamente, van creciendo en cantidad y calidad.

HAY QUE DAR DIGNIDAD AL LIBRO INFANTIL*

Mª LUISA GEFAELL

En casa de una amiga francesa, casada con español y madre de varios niños, he tenido ocasión de ver una asombrosa colección de libros infantiles franceses. Asombrosa por la cantidad, la variedad y la calidad de los libros.

Eran éstos, en su mayor parte, libros modernos de fábulas, cuentos, biografías, relatos sobre animales, poemas infantiles, aventuras, además de los libros ya clásicos de Perrault, la Condesa de Ségur, etc., reeditados con ilustraciones modernas. La calidad de los textos y de las ilustraciones, y la cuidada y lujosa presentación, hacían de aquellos libros un verdadero regalo no sólo para los niños, sino también para grandes.

En muchos libros aparecían las firmas de escritores célebres y de excelentes dibujantes. Expresé mi asombro ante el hecho de que, en un país como Francia, donde indudablemente hay muchos menos niños que en España, la literatura infantil tenga una importancia y un rango de los que desgraciadamente carece en nuestra Patria. (En uno de los últimos números de una revista literaria francesa he visto también un buen espacio dedicado a la crítica del libro infantil. Se comentan dos ensayos sobre la literatura infantil, de A. Brauner[1] y Paul Hazard[2], y se hace la reseña de unos quince libros infantiles recientemente aparecidos.)

Mi amiga expuso una teoría: Francia es un país de hijos únicos. Hay que comprarles muchos libros para que estos niños solitarios se entretengan. En España, los niños se divierten suficientemente con sus hermanos, y leen menos.

Es una observación muy acertada, pero no justifica nuestro abandono del libro infantil. En España, los niños leerán tal vez menos que en Francia, pero leen bastante. Y hay muchos, muchísimos niños que reciben al cabo del año una docena o más de libros. De libros, en su mayor parte, pésimamente editados. ¿A qué obedece este descuido del libro infantil? ¿Es que las dificultades técnicas o económicas son insuperables, o es que no se les concede a nuestros hijos la atención debida? ¿No tienen nuestros niños el mismo derecho que los extranjeros a que se piense en su alegría, en su formación? Porque un libro infantil es siempre formativo; y nada hay tan triste como ver a un niño esforzándose por crear un mundo de fantasía a través de unas ilustraciones pobres, feas o de mal gusto.

En España nos estamos ocupando mucho de los niños. La mortalidad infantil ha disminuido

[1] *Nos livres d'enfants ont menti* (Sabri). (N. del E.: La edición a cuya crítica hace referencia María Luisa Gefaell sería esta: Alfred Brauner, *Nos livres d'enfants ont menti, une base de discussion*. Préface de Henri Wallon. Paris: SABRI, 1951).

[2] *Les Livres, les Enfants, les Hommes* (Boivin). (N. del E.: Aunque la primera edición de la obra de Hazard apareció en 1932 —Paris: Ernest Flammarion, 1932—, la crítica indicada por Gefaell podría ser la publicada en 1949 —Paris: Boivin, 1949— y anterior, por tanto, a la traducción española, aparecida en marzo de 1950 —*Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Juventud, 1950—, pero que aún no debía conocer nuestra autora.)

notablemente. Nos pasamos la vida machacando plátanos con jugo de naranja. Ha florecido la industria del «Pesa-Bebés», de las enfermeras puericultoras, de los chupetes asépticos. Estamos consiguiendo una generación de niños altos y fuertes, rebosantes de vitaminas. Los colegios están abarrotados: Hay que pedir plaza para el niño al mismo tiempo en que se le inscribe en el registro civil y en este país de niños, y en esta Era del Pelargón, ¿qué lecturas tienen nuestros hijos en las manos? No es preciso indagar mucho; en todas partes podéis verlos: Los niños sacian su sed de fantasía con montones de papeluchos que han venido a sustituir a las cuidadas revistas infantiles de nuestra infancia.

Se estropean la vista nuestros niños descifrando esas letras apretujadas y mal trazadas. Se estropean el gusto contemplando esos dibujos detestables. Y, ¿qué decir de la calidad literaria de los textos? La estupidez y la chabacanería se dan la mano.

¿Que los libros bien editados son caros y no están al alcance de todas las familias? Entonces, más vale no comprar libros, sino juguetes baratos. Pero sé positivamente que el libro infantil bien editado se agota rápidamente. Los niños piden libros. Si hasta los niños españoles con ocho o diez hermanos piden libros. No hay más remedio que enfrentarse de una vez, seriamente, con el problema del libro infantil.

No conozco las dificultades que impiden a los editores españoles hacer libros para niños de la misma dignidad que los extranjeros. Esas dificultades son tal vez muy grandes. Pero ¿no será también grande su indiferencia?

Todo parece bastante bueno para los niños. A ellos se les echa el peor papel, la peor tipografía, el peor dibujante, la más aburrida solterona que vende sus textos por unas cuantas pesetas. No hacemos lo mismo con los alimentos de los niños: escogemos para ellos las mejores porciones. ¿Por qué intoxicarles, entonces, con los alimentos del espíritu?

¿Es que nuestros grandes escritores desdeñan el penetrar, siquiera por una vez, en el mundo mágico de las hadas? Más bien creo que sería para muchos de ellos una aventura tentadora si una buena oferta editorial les ayudase a ver realizada esta aventura. Pocas cosas hay tan alegres, tan consoladoras, como el abandonar un día los afanes de hombres, los duros, ingratos, tan inútiles afanes, y sumergirse de nuevo en la niñez, y recobrar la fe y la pureza, y recoger en sí mismo al niño que aún —siempre— duerme dentro. Recogerle y dejarle vivir otro poco más, porque a ese niño que cada uno ha sido, le ha faltado el tiempo, se le ha echado encima la madurez, sin darle tiempo ni espacio para soñar a gusto, para embellecer el mundo, para mirarlo con asombrados ojos de niño. Dejar al niño que reconquiste la persona del escritor, dejarle enredar con su pluma, con sus cuartillas, con el divertido juguete que es la máquina de escribir. Y ¡qué cuentos nos contarían esos niños! ¡Qué fantasía, que observaciones, qué poemas! Olvidándose del público, del círculo literario, contándose cuentos a sí mismos, como todos los niños hacen.

Sí. Creo que la aventura tentaría a más de un escritor. Y en cuanto a esos magníficos artistas, pintores y dibujantes, cuyas ilustraciones no han considerado nuestros editores bastante «apropiadas para la mentalidad infantil», ¡qué bellas y educadoras láminas podrían hacernos! ¿Quién ha decidido que a los niños les gustan solamente las malas imitaciones de los dibujos de Walt Disney, que se han adueñado del libro infantil? ¿Lo han decidido los niños?

Los niños son demasiado buenos, todo lo aceptan; para nosotros, alguien decidió que lo mejor eran aquellas espantosas ilustraciones de

los cuentos de Calleja. Los sueños de nuestra infancia tuvieron que tomar cuerpo de aquellos monstruos. Ahora, los editores americanos han impuesto para el libro infantil un tipo determinado, estereotipado, de ilustración. Y los niños, durante algunos años, tendrán que conformarse con cerditos sonrosados y ratones gesticulantes. Durante algunos años nada más. Luego alguien impondrá otra moda. Pero estos años abarcarán toda la niñez de nuestros hijos, y nadie podrá enseñarles la vida con otro rostro, nadie les educará el gusto.

Ellos, los niños, no saben explicarse. Si les vemos tristes y llenos de tedio, nos apresuramos a darles calcio o un choque de vitaminas. A lo mejor, somos tan perspicaces y solícitos como para despedir a la niñera y tomar otra más cariñosa o alegre. Un niño no nos dirá nunca: «Estoy triste y aburrido porque todos los libros que me compran están llenos de cerditos ridículos, o de feos dibujos negros que me deprimen el ánimo con su torpe trazado sobre un papel de estraza, áspero y gris. Porque nadie me compra un cuento en el que la vida sea como yo me la imagino, como yo la quiero: misteriosa y bella, concreta de pequeñas y hermosas concreciones, ilimitada. Estoy triste porque, al salir de los cerditos, sólo me dan vidas de Santos y de héroes contadas con palabras que no entiendo, y esos personajes, que yo me imagino tan atractivos, me los presentan a menudo revestidos de unas incomprensibles y antipáticas cualidades. Me quitan las hadas, los Santos y los guerreros, y veo que poco a poco me van a quitar el libro infantil, porque muchos libros están dejando de serlo para convertirse en unas tapas que encierran un tonto juguete de papel, que para nada me sirve. Sueño mejor jugando con mi tren o con mi muñeca. Los mayores ya no saben soñar, y no quieren dejarme soñar».

No, ningún niño nos dirá eso. Pero todos podrían decirlo, si supieran, si se atreviesen.

Es muy cómodo, y seguramente muy barato, editar los libros de niños tal y como se vienen editando en España: a base de traducciones, de mal papel, de escritores y dibujantes mal pagados o de personas que nada tienen de escritores o de dibujantes. Y, mientras tanto, el mercado se inunda de libros argentinos o mejicanos, en los que, en muchos casos, el lujo del papel y los colores suple la deficiencia de los textos o la escasa calidad artística de la ilustración. Como esos libros no cuestan muy caros, y como los niños, a falta de otra cosa mejor, los reciben con buena cara, se ha decidido que ese es el tipo de libro que prefieren los pequeños.

Pero, sin ir más lejos de mi propia casa, yo he podido ver cómo tres de los más celebrados, galardonados y solteros de nuestros pintores, dis-

F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 19, S. Calleja. Madrid, 1925. (detalle)

frutaban dibujando monigotes, flores y pájaros para mis niños. Y he asistido a la alegría, al encanto que esos dibujos despertaban en los pequeños. Tenemos también un cuadro abstracto, una pequeña superficie de lienzo iluminada con sugestivos y disparatados chafarriñones. Las señoras se irritan al verlo; los sesudos varones ponen cara de asco y superioridad. Pero la criada, que tiene mentalidad de ocho años, se queda embobada mirándolo, con la escoba en la mano; y los niños se pierden en él como fascinados, y le llaman "el cuadro mágico".

¿Quién ha decidido que a los niños sólo les gustan los cerditos con pantalones a cuadros y chalina con lunares? Los niños no son tan tontos. No; tenemos que reconocerlo. Y tenemos también que enseñarles a no ser tontos, ni rutinarios, a no dejar que su imaginación se embote, a soñar, a atreverse, a tener buen gusto, a rebelarse.

No nos ayudan mucho los libros infantiles españoles en esta misión. Nos la estorban extraordinariamente, Y era ya hora de decirlo.

* La presente edición de este artículo de Mª Luisa Gefaell, que apareció publicado en la revista *El Correo Literario* (núm. 47, 1 mayo, 1952, p. 4), así como las notas aclaratorias que lo acompañan, se deben a Jaime García Padrino.

F. Ribas en:Nesbit, E.;*Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

DOS CANCIONES INFANTILES CON MUCHA HISTORIA

Mª DULCE SÁNCHEZ-BLANCO CELARIN
Universidad de Murcia

La lírica popular, transmitida oralmente durante siglos, es una materia viva que toma forma en cada rincón, en cada momento, en cada hablante que la hace suya. La grandeza de esta poesía sencilla está, quizá, en su capacidad de supervivencia (con temas que se mantienen a lo largo de los siglos) gracias, precisamente, a esa aparente fragilidad, o inestabilidad, que manifiestan sus múltiples variantes. En el estudio que sigue se muestra esta cualidad a través de dos ejemplos: dos conocidas canciones infantiles de larga tradición y con una rica historia de variantes, cruces y pervivencia.

La primera de ellas es ***Al álimo, pasen los caballeros***:

Al álimo, al álimo,
que se ha roto la fuente
al álimo, al álimo,
mandadla componer,
al álimo, al álimo,
no tenemos dinero
al álimo, al álimo,
nosotros sí tenemos.
Al álimo, al álimo,
¿de qué es ese dinero?
al álimo, al álimo,
de cáscara de huevo,
al álimo, al álimo,
pasen los caballeros.

Esta canción se canta en Hispanoamérica, especialmente en Cuba, como ***"ál ánimo"***. Teniendo en cuenta que se juega en dos filas o equipos que van avanzando y retrocediendo alternativamente mientras cantan cada una de las estrofas, no cabe duda de que es el mismo juego que describe el diccionario de la Real Academia Española en su acepción primera:

Al alimón. (m.) De "al alimón". Juego de muchachos, en el que divididos en dos bandos y asidos de las manos los de cada uno, se colocan frente a frente y avanzan y retroceden a la vez, cantando alternativamente unos versos que empiezan con el estribillo: "alalimón, alalimón".

Históricamente hablando, estos juegos de avanzar, retroceder y correr cogidos de la mano, están atestiguados ya en las pinturas rupestres, en las que vemos danzas de corro en la Península Ibérica, varios miles de años antes de la existencia de la literatura y de los documentos escritos. Esta canción tiene su base en otra muy anterior que pertenece a la poesía lírica popular. La similitud entre la versión antigua y la moderna es tal que no requiere demasiada explicación:

¡Hola! Lirón, lirón,
¿de dónde venís de andare?
¡Hola! Lirón, lirón,
de San Pedro el altare. (del alto de S. Pedro)
¿Qué os dijo don Roldane?
Que no debéis pasare:
Quebradas son las puentes,
mandadlas adobare.
No tenemos dineros.
Nosotros los daremos
¿De qué son los dineros?
De cáscaras de huevos.
¿En qué los contaremos?
En tablas y tableros.
¿Qué nos daréis en precio?
Un amor verdadero.

Fijémonos que en esta versión, que parece ser la más arcaica, en el verso séptimo se nos habla de que "*Quebradas son las puentes"*, que posteriormente quedará reducido a "*que se ha roto la fuente"*.

Podemos comparar estas terminaciones epentéticas *"andare, altare, Roldane, pasare, adobare",* con las del poema de Gil Vicente, en el que coexisten las dos fórmulas: *"rosal y rosale"*, del siglo XV - XVI.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale
Viera estar rosal florido,
cogí rosa con suspiro:
vengo del rosal;
del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale.

Lo mismo ocurre en este otro, de Juan Vásquez (1560). (Recopilación, II, 17):

De las dos hermanas, dose,
¡válame la gala de la menore!

La antigüedad de la canción viene avalada, además de por las formas arcaicas de palabras que emplea, por suponer la coetaneidad de Don Roldane, sobrino de Carlomagno y protagonista del poema épico francés *La Chanson de Roland* , con lo que una vez más reconocemos la poesía épica como base del folclore infantil y juvenil. El estilo dialogado y las preguntas y respuestas nos dan idea de un juego entre dos grupos diferenciados, lo que vienen a coincidir con el juego *"al alimón"* de nuestros días.

En esta variante reducida recogida en Archena (Murcia) encontramos un cambio inicial en *"al alimón"* y la alternancia entre la fuente y el puente:

Ale limón, ale limón,
el puente se ha caído,
ale limón, ale limón,
lo van a construir.
ale limón, ale limón,
¿con qué dinero?
ale limón, ale limón,
con cáscara de huevo.
¿Qué sabor te gusta más:
Nata o fresa?.

Por otra parte, en la versión que interpreta Joaquín Díaz, encontramos la fuente convertida en la torre:

A la limón, (bis)
la torre se ha caído,
a la limón,
volverla a levantar.
No tenemos dinero,
volverla a levantar,
Nosotros lo tenemos,
volverla a levantar,
pasen los caballeros,
volverla a levantar,

nosotros pasaremos,
volverla a levantar,
la torre se ha caído,
volverla a levantar.

Que tal vez se relaciona con otra canción, "*La Torre en guardia"*.

En esta versión de Badajoz encontramos pequeñas variaciones en el texto, pero con la estructura tradicional:

¡A la limón, a la limón,
la fuente se ha caído!
¡A la limón, a la limón,
que la levanten!
¡A la limón, a la limón,
no tenemos dinero!
A la limón, a la limón,
¿con qué la pagaremos?
¡A la limón, a la limón,
con cáscara de huevo!

Esta otra variante de Murcia es similar a la anterior, pero algo más fiel al texto antiguo. En ella encontramos que el principio cambia en *"a la limón"*. Como variación semántica, hemos pasado de *"quebrados son los puentes"* a través de *"que se ha roto la fuente"* a *"la fuente se ha caído"*:

A la limón, a la limón
la fuente se ha caído.
A la limón, a la limón
mandadla componer.
A la limón, a la limón
no tenemos dinero.
A la limón, a la limón
nosotros lo tenemos.
A la limón, a la limón,
pasen los caballeros.
A la limón, a la limón
nosotros pasaremos.

En esta versión, se introduce el verso décimo, *"pasen los caballeros"*, con el que se conoce genéricamente la canción *"al alimón, al alimón"*, caballeros que debían jugar un importante papel en el texto ya que por algún motivo están expresamente citados, aunque sólo hay dos menciones: ésta del verso décimo y la correspondiente al título; en el intervalo los caballeros parecen haber desaparecido.

En una versión más tradicional de Alcantarilla (Murcia), se ha sustituido el imperativo *"mandadla"* por el infinitivo "mandarla".

Al álimón, al álimón,
que se ha roto la fuente.
Al álimón, al álimón,
mandarla componer.
Al álimón, al álimón,
no tenemos dinero.
Al álimón, al álimón,
nosotros lo tenemos.
Al álimón, al álimón,
¿de qué es ese dinero?
Al álimón, al álimón,
de cascarón de huevo.
Al álimón, al álimón,
pasen los caballeros.
Al álimón, al álimón,
nosotros pasaremos.

En esta versión de Alcantarilla se introduce en el verso décimocuarto *"pasen los caballeros"* mientras que en la versión anterior de Murcia se introduce en el verso décimo. Y en el verso duodécimo las *"cáscaras de huevo"* se convierten en *"cascarón de huevo"*.

Una versión abreviada sería la siguiente:

El puente está quebrado,
¿con qué lo curaremos?
Con cáscaras de huevo.
Burritos al potrero.

Que pase el rey,
que ha de pasar,
que uno de su hijos
se ha de quedar.

Los tres primeros versos pertenecen claramente a la canción que ya conocemos: permanece *"el puente"* de la versión más antigua, que *"está quebrado"*, también conservando las palabras originales, mientras que los cinco restantes son producto de una contaminación de otras canciones.

F. Ribas en: (s.a.). *Plaga de Dragones.* Biblioteca Enciclopédica para Niños, v.: 8; S. Calleja. Madrid, 1923. (detalle).

La siguiente variante procede de Cuenca:

Al álimo, pasen los caballeros,
al álimo, al álimo,
que se ha roto una fuente.
Al álimo, al álimo,
mandarla componer(la).
Al álimo, al álimo,
no tenemos dinero.
Al álimo, al álimo,
nosotros sí tenemos.
Al álimo, al álimo,
¿de qué es ese dinero?
Al álimo, al álimo,
de cascarón de huevo.
Al álimo, al álimo,
corran los caballeros.

Lo curioso del caso es que el dinero proviene siempre de *"cáscara de huevo"*, de *"cáscaras de huevo"*, e incluso de *"cascarón de huevo o huevos"*, que aparece fijo en todas las versiones; sorprendentemente en la versión arcaica *"hola lirón"*, tropezamos con que el precio del arreglo de *"las fuentes"* – aquí en plural – se va a contabilizar nada menos que con un ábaco *"en tablas y tableros"* y como recompensa del gasto se dará *"un amor verdadero"*.

Añadimos la versión que propone Ledesma (siglo XVII); que parece más fiel al original:

"Ora, lirón,lirón,
caídas son las puentes
mandadlas adobare…"

Otra variante más:

Al alimón, al alimón,
de cáscaras de huevo.
Al alimón, al alimón,
pasen los caballeros.

Al alimón, al alimón,
nosotros pasaremos,
¿con quién quieres ir
con rosa o con jazmín?

En esta versión reducida, vemos en el verso cuarto *"pasen los caballeros"* que pertenece al título de la canción y que sin embargo no parece tener correlación con el texto. (Ocurre algo similar con el romance *"El día de los torneos"*). Observamos también la acentuación aguda de *"alimón"*, en esta canción. Encontramos otra vez *"la fuente"* en lugar de *"el puente"* que concuerda con el original que nos muestra Ledesma, aunque allí se usa el plural *"las puentes"*. Y finalmente la pregunta *"¿con quién quieres ir, con rosa o con jazmín?"*, que obliga a elegir equipo. Terminará el juego tirando todas *"las rosas"* sujetas por la cintura, de los *"jazmines"* también agarrados; vencerá quién tenga más fuerza y arrastre a los contrarios.

En otras versiones se recurre a la alternancia entre *"naranja y limón"* tan sumamente usada en la lírica popular tradicional. Mientras que la que oímos en Archena *"nata o fresa"* no cabe duda que es un añadido moderno.

Con pequeños cambios aún vamos a encontrar variantes en la canción de corro actual de la provincia de Murcia:

Al álimón, al álimón,
que se ha roto una fuente.
Al álimón, al álimón,
mandarla componer.
Al álimón, al álimón,
no tenemos dinero.
Al álimón, al álimón,
nosotros lo tenemos.
Al álimón, al álimón,
¿de qué es ese dinero?,
Al álimón, al álimón,
de cáscaras de huevo.
Al álimón, al álimón,
pasen caballeros.
Al álimón, al álimón,
nosotros pasaremos.
¿Con quién quieres ir,
con rosa o con jazmín?

En esta versión encontramos los elementos fundamentales del romance más primitivo: la petición de arreglo del puente, la falta de pecunio y su sustitución por las cáscaras de huevo. Además *"pasan los caballeros"*, y por último la pregunta obligada para formar parte de las filas: *"¿Con quién quieres ir, con rosa o con jazmín?"*, con lo que se cierra el juego y se acaba la canción.

La forma más primitiva *"¡Hola! Lirón, lirón, ¿de dónde venís de andare?"* parece tener parentesco con *"El baile de la Maya"* de Miguel Sánchez, según Emilio Cotarelo y Morí.

¿Dónde ponemos la mano?
en la frente.
Ya no se llama frente
que se llama campo sereno
del lirón, del lirón...
Ora pronovis, quinta lisón.
Y también la conquistaron,
y también la conquistó.

Este *"baile de la Maya"* tenía lugar el primero de Mayo. En él se elegía a una moza, reina de la fiesta, a la que se obsequiaba con dinero. Tradición que viene avalada por otras canciones populares:

Echele usted el ringorrango,
a la moza del lugar,
échele usté el ringorrango
que pronto se va a casar.
Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,[1]
el caballero.

Que a su vez se relaciona semánticamente con la canción sefardita "*La novia*":

El novio le dice a la novia,
¿cómo se llama esta cara?
Y esto no se llama cara
sino rosa del rosal,
a mis campos espaciosos
a mi lindo namoroso
pase la novia y goce el novio...

Además de la estrofa*:*

… gozosos destos favores
inventaron muchas fiestas,
y con gallardo compás
el siguiente juego empiezan
¡Hola!; lirón...

Que nos indica que este "juego" era ya corriente en las fiestas, especialmente entre adultos.

Existía la costumbre de regalar dinero el padrino a la novia "para alfileres", que significaba el ajuar. También durante el baile de bodas se colocaba un "pañolón" en el suelo en el que se depositaba el óbolo de aquellos familiares y amigos que deseaban bailar con la novia. Y por el estribillo *"lairón, lairón"*, la podemos relacionar también con la segunda de las canciones que vamos a estudiar, la de ***Doña Berenguela*** y sus múltiples variaciones:

La reina Berenguela
como es tan fina
se pinta los colores
con vaselina,
y su madre le dice
quítate eso,
que va a venir tu novio
a darte un beso.
Mi novio ya ha venido,
ya me lo ha dado
y me ha puesto el carrillo
muy colorado.

Doña Berenguela puede aparecer con este nombre o como la chata Berengüela; además de la Rata presumida, la Marisola, la chata Miringüele, la chata Merengüela, incluso la Reina Berenguela o la Reina de Sevilla, la Chata Pirigüeña, o la Chata Berigüela, La Tonta Piragüela, la Chata Merenguela (versión de Almería), según provenga de unas zonas u otras.

El argumento general suele ser la Chata Berenguela, usando distintos productos para su aseo personal. Vemos que el maquillaje no es del gusto materno, y que se espera la visita del novio, representado por el patronímico de Felipe en varias de las canciones y que la misión amorosa ya se ha cumplido. Pero hay muchas variaciones; por ejemplo:

La Reina Berengüela, güí, güí, güí,
tiene un perrito, chiqui, chiqui, chí,
tiene un perrito, lairón, lairón, lairón, lairón, (bis)
que le barre la casa, güí, güí, güì,

[1] El esquero es una bolsa de cuero que se colgaba del cinto.

con el rabito, chiqui, chiqui, chí,
con el rabito, lairón, lairón, lairón, lairón, (bis)
y le friega los platos, güí, güí, güí,
con el hocico, chiqui, chiqui, chí,
con el hocico, lairón, lairón, lairón, lairón, (bis).

Observamos aquí un cambio en el estribillo *"chiqui, chiqui, chí"*, y además, aparece un elemento nuevo: el perrito, que no es un perro cualquiera sino una joya canina, capaz de usar su rabito como escoba y su hocico como estropajo. Esto es, un auténtico aliado ecológico. El estribillo que hemos encontrado en otras versiones, *"güí, güí, güí,"* tiene la fuerza suficiente para atrapar también el nombre de la reina y contagiarle incluso la diéresis.

En otras versiones, como la que viene a continuación, que ha sido recogida en Barqueros (Murcia), la pobre Berengüela ha sido sustituida por una fantasmagórica *"barca molinera"* (tal vez por parentesco fonético). Parece que los términos, si no antitéticos entre sí, al menos son infrecuentes:

La barca molinera
como es tan fina
se pinta los colores
de gasolina.
Esta mañana
su madre le ha dicho,
quítate eso,
que va a venir tu novio
a darte un beso.
Mi novio ya ha venido
y me lo ha dado
y ha cogido las llaves
y se ha marchado.

Sin embargo en otra zona murciana, El Palmar, recuperamos a la chata Beringüela. Ésta mantiene el estribillo *"güi, güí, güí – trico, trico, trico – lairón, lairón, lairón"*, en el que se percibe un eco remoto del primitivo: *"Hola, lirón, lirón"* de la canción *"A la limón, a la limón"*, ya comentada. Veámosla:

La chata Beringüela, güí, güí, güí,
como es tan fina, trico, trico, trico,
como es tan fina, lairón, lairón, lairón.
Se pinta los colores, güí, güí, güí,
con vaselina, trico, trico, trico,
con vaselina, lairón, lairón, lairón.
Y su madre le dice, güí, güí, güí,
quítate eso, trico, trico, trico
quítate eso, lairón, lairón, lairón.
Que va venir tu novio, güí, güí, güí,
a darte un beso, trico, trico, trico,
a darte un beso, lairón, lairón, lairón.
Mi novio ya ha venido, güí, güí, güí,
ya me lo ha dado, trico, trico, trico,
ya me lo ha dado, lairón, lairón, lairón.
Y me ha puesto el carillo, güí, güí, güí,
muy colorado, trico, trico, trico,
muy colorado, lairón, lairón, lairón.

Que en la Puebla de Soto (Murcia) pasa a ser:

A la Virgen del Carmen, güí, güí, güí,
le han hecho un manto, trico, trico, trico,
le han hecho un manto, liarón, liarón, liarón.
De color de los cielos güí, güí, güí,
de color de los cielos, trico, trico, trico,
de color de los cielos, liarón, liarón, liarón.
Azul y blanco, güí, güí, güí,
azul y blanco, trico, trico, trico,
azul y blanco, liarón, liarón, liarón.

Con el mismo ritmo y estribillo, pero con un tema de tipo religioso, totalmente diferente a las letras que ya conocemos.

Además hemos encontrado una variante de la canción de Santa Clara, mezclada con Doña Berenguela:

Al pasar el arroyo, güí, güí, güí,
de Santa Clara, triqui, triqui, tri,
de Santa Clara, lairón, lairón, lairón.
Se me cayó el anillo, güí, güí, güí,
dentro del agua, triqui, triqui, tri,
dentro del agua, lairón, lairón, lairón.
Por sacar el anillo güí, güí, güí,
saqué un tesoro, lairón, lairón, lairón.
una Virgen del Carmen, triqui,triqui,tri,
y un San Antonio, güí, güí, güí.

Por si fuera poco, asistimos también a la metamorfosis de doña Berenguela, nada más y nada menos que en "ratita presumida". Esta nueva versión está muy contaminada por otras canciones como es la de la *"La torre se ha caído"* (ya mencionada anteriormente) y *"Los estudiantes llevan en el zapato"*. Veámosla:

La ratita presumida
como es tan fina,
se lava la carita
con brillantina
y su madre "la" dice:
¡Quítate eso
que va a venir tu novio
a date un beso!
Mi novio no me quiere
porque soy pobre;
¡Más pobre es la cigüeña
y está en la torre!

La torre se ha caído,
que la levanten.
La culpa la han tenido
los estudiantes.
Los estudiantes llevan
en el zapato
un letrero que dice:
¡Viva el tabaco!
La señorita...
lleva en la sombrilla
un letrero que dice:
¡Viva Sevilla!

En La Alberca, también en Murcia, se canta:

La ratita presumida
como es tan fina,
se lava la carita,
con purpurina,
la madre le ha dicho
quítate eso,
que va a venir Felipe
a date un beso.

Amador de los Ríos nos propone la variante:

Doña Berenguela
no se falla aquí,
que riega las flores
que hay en el jardín.

Otras posibilidades muy anteriores serían:

Estaba Doña Berengüela sentada en su vergel
cerrando la rosa abriendo el clavel.
Doña Berengüela que está en su vihüela.
Doña Berengüela que está en su vergela
cortando la rosa, cortando el clavel

Doña Berengüela ¿Qué es ese ruido
que de día y de noche no deja dormir?
Donceles del rey
que vienen a buscar
la reyna Berengüela

para la coronar
La reyna Berengüela
está en su vergel
cerrando la rosa e abriendo un clavel.

Incluso llegamos a:

"Estando la Marisola
sentada en su vergel"…

en que se pierde contacto con el nombre original. Y todavía encontramos otra fusión de *"¿Qué es ese ruido?"* y doña Berengüela:

Uuuuuuuuuu!
¿Cuál es ese ruido
que anda por ahí,
ni de día ni de noche,
no deja dormir?
Somos las hijas del rey
que venimos a buscar
a doña Berengüela
que está en su vergela,
Cortando la rosa
cortando el clavel.

En esta variante vemos que *"el vergel"* se convierte en *"vergela"* para establecer la rima con doña Berengüela. Y el final es una típica repetición para poder terminar *"cortando la rosa, cortando el clavel"*; otras veces será *"abriendo la rosa, cerrando el clavel"*, que nos retrotrae a una melodía antigua madrileña *"Arroyo claro, fuente serena."*; esta finaliza después del lavado y secado del pañuelo por la serrana, que, en lugar de usar un perfumador químico con aditivos y colorantes, se aromatiza poéticamente: *"una le tira rosas y otra claveles"*.

F. Ribas en: (s.a.). *Plaga de Dragones.* Biblioteca Enciclopédica para Niños, v.: 8; S. Calleja. Madrid, 1923. (detalle).

Existe otra variación en Cehegín (Murcia):

A la ru, ru, ru.
Quién es ese ruido,
que pasa por ahí,
que de noche y de día,
no deja dormir.
Somos los estudiantes,
que venimos a estudiar,
la carrera, la carrera,
de la Virgen del Pilar.
Con un pañuelo de oro y de plata,
que se quite, que se quite,
esa muchachita guapa.

Esta variante tiene parentesco directo con la de Mula (Murcia):

¿Qué es ese ruido,
que pasa por ahí?.
Ni de día ni de noche
nos deja dormir.
Somos las hijas del rey
que venimos a buscar
a Doña Ana, doña Ana.
Doña Ana no está aquí,
que está en el jardín,
cogiendo las flores
de Mayo y de Abril.

Y está relacionada con otra versión anterior propuesta por Amador de los Ríos:

Quién face ese roido
que suena por ahí
que dia nin noche
non dexa dormir?[2]

Estos cuatro versos recuerdo haberlos aprendido, durante mi lejana infancia, en la ciudad de Santander:

Quién hace ese ruido
que pasa por ahí
que de día y de noche
nos deja dormir.

Al llegar al noroeste de España, la reina Berenguela se transmuta en la *"chata Miringüela"*. Así en Galicia oímos:

La chata Miringüela, güí, güí, guí,
como es tan fina, trico, trico trí,
como es tan fina, lairón, lairón, lairón. (bis)
se pinta los colores, güí, güí, guí,
con vaselina, trico, trico trí,
con vaselina, lairón, lairón, lairón (bis)
La madre le decía, güí, güí, guí,
"Quítate eso, trico, trico trí,
quítate eso, lairón, lairón, lairón (bis)
que va a venir tu novio, güí, güí, guí,
a darte un beso, trico, trico trí,
a darte un beso", lairón, lairón, lairón (bis).

Por el estribillo *¡güí, güí, guí!* se relaciona con:

Los de la banda
Los de la banda
güí, güí, güí,
los de la banda estamos aquí,
unos beben vino,
otros aguardiente,
y los mas pequeños
agua de la fuente.

[2] *Crítica de la Literatura Española.* Madrid , Joaquín Núñez, 1855 S. VII p. 433.

En la zona de Cuenca, concretamente en Valverde de Júcar, se canta *"La chata Merenguela"* con el texto ya conocido y el estribillo *"güí, güí, güí, trico, trico trí, lairón, lairón, lairón"* que ya nos es familiar:

La chata Merenguela, güí, güí, güí,
como es tan chula, trico, trico trí,
como es tan chula, lairón, lairón, lairón (6 veces)
se pinta los colores, güí, güí, güí,
con gasolina, trico, trico trí,
con gasolina, lairón, lairón, lairón
y su madre le dice, güí, güí, güí,
quítate eso, trico, trico trí,
quítate eso, lairón, lairón, lairón
que va a venir tu novio, güí, güí, güí,
a darte un beso, trico, trico trí,
a darte un beso, lairón, lairón, lairón.
Mi novio ya ha venido, güí, güí, güí,
ya me lo ha dado, trico, trico trí,
ya me lo ha dado, lairón, lairón, lairón.

Esta versión parece ser más moderna al cambiar la vaselina por la gasolina, elemento lubricante que encontramos también en la versión de Lorca (Murcia), siendo esta versión conquense muy similar a la versión que se canta en Perú:

La chata Merenguela, güí, güí, güí,
como es tan fina,
se lava la carita
con vaselina... etc ...

Una muestra de la ironía aplicada a doña Berengüela será esta canción de Murcia:

La (nombre de la niña)
como es tan fina
se lava la carita
con brillantina,
y su madre "la" dice:
¡Quítate eso
que va a venir Felipe
a date un beso!
Mi novio no me quiere
porque soy pobre;
¡Más pobre es la cigüeña
y está en la torre!
La torre se ha caído,
que la levanten.
La culpa la han tenido
los estudiantes.
Los estudiantes llevan
en el zapato
un letrero que dice:
¡Viva el tabaco!
La señorita...
lleva en la sombrilla
un letrero que dice:
¡Viva Sevilla!

Muy similar a la de la *"Ratita Presumida"* de La Alberca (Murcia).

Con un nebuloso origen en Aranjuez (Madrid) nos topamos con otro cambio de la Reina Berenguela o Chata Berenguela, que se encarna en la Reina de Sevilla, con lo que retorna a un primitivo carácter real:

La reina de Sevilla
güí, güí, guí,
tiene un perrito,
lairó, lairó, lairó
lairó, lairó.
Que le barre la casa
güí, güí, guí,
con el rabito
chiqui, chiqui, chí
con el rabito

lairó, lairó, lairó
lairó, lairó.
Y le friega los platos
güí, güí, guí,
con el hocico
chiqui, chiqui, chí
con el hocico
lairó, lairó, lairó
lairó, lairó.

Mientras que de la Tonta Piringüela sabemos poquísimo:

La tonta Piringüela, güí, güí, guí,
se ha cortado el pelo, trico, trico trí,
se ha cortado el pelo, lairón, lairón, lairón …

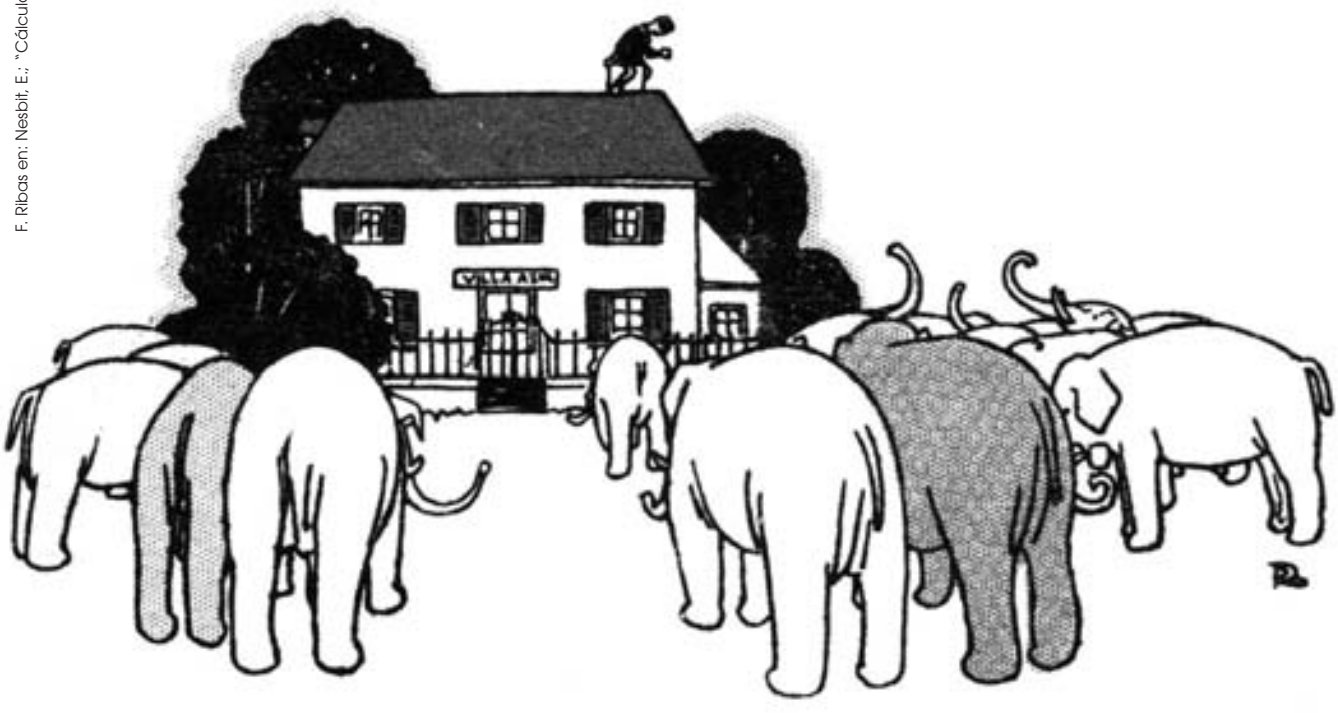
pues termina abruptamente:

chaqueta y pantalón, lairó.

La mímica del juego que acompaña a la canción es la siguiente: al cantar "*güí, güí, güí*", y "*chiqui, chiqui, chí*", las niñas hacen giros de cintura, sin soltarse las manos; mientras que al son del "*lairó, lairó*", se sueltan las manos, que se apoyan en las caderas, y se balancean.

En la siguiente variante de Abarán (Murcia), se produce una contaminación entre la figura de la reina Berengüela y la de San Antonio, con lo que la canción aparece sorprendentemente así:

San Antonio Bendito, güí, güí, guí,
dame un marido, trico, trico trí,
dame un marido, lairón, lairón, lairón (4 veces)
que no fume tabaco, güí, güí, guí,
ni beba vino, trico, trico trí,
ni beba vino, lairón, lairón, lairón
San Antonio Bendito, güí, güí, guí,
ya me lo ha dado, trico, trico trí,



F. Ribas en: Nesbit, E.; "Cálculos que salen bien"; *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

ya me lo ha dado, lairón, lairón, lairón
con el puro en la boca, güí, güí, guí,
y emborrachado, trico, trico trí,
y emborrachado, lairón, lairón, lairón.

Con lo que observamos una vez más el paso de unas canciones a otras, con sencillez y naturalidad; unas veces sólo los estribillos, que pueden ser plurivalentes y otras veces estrofas enteras que pueden no tener ninguna relación con el tema de la canción.

Otra variante de Berengüela:

La ratita presumida, como es tan linda
se lava la carita con purpurina.
Su madre le ha dicho: quitate eso
que va a venir Felipe a darte un beso.
Felipe no viene porque soy pobre.
La pobre es la cigüeña que está en la torre.
La torre se ha caído, que la levanten,
la culpa la han tenido los estudiantes.
Los estudiantes llevan en el zapato
un cartel que dice viva el tabaco.
Los señoritos llevan en la camisa
un cartel que dice viva la misa.
Los abuelitos llevan en el bastón
un cartel que dice viva el porrón.
Los pequeñitos llevan en el paquete
un cartel que dice viva el chupete.
Las señoritas llevan en la sombrilla
un cartel que dice viva Sevilla.
Ayer tarde en El Retiro
mi novio me pidió un beso,
y yo le dije a mi novio
que aquí no se hace eso.

En esta versión aparece una "moralité"muy madrileña, que también proviene de otra canción diferente. Y por si no tuviéramos ya bastantes protagonistas de la canción, encontramos aún otra más humilde: "La bruja Pirurina":

"La bruja Pirurina, güí, güí, güí,
como es tan fina, trico, trico, tri,
se lava la carita, güí, güí, güí,
con purpurina, trico, trico, tri,"

En esta versión el cambio *"vaselina" versus "purpurina"*, es posible que haya prevalecido sobre el nombre original, dando lugar a esta desconocida "Pirurina", y a rebajar o a elevar, según se mire, su categoría social, de "Reina" a "Bruja", pero conservando siempre los roles tradicionales de la cuentística infantil.

En estos dos ejemplos apreciamos el trasvase de motivos, temas y estribillos que se producen en las distintas canciones y a través de los cuales podemos rastrear una antigua canción procedente de la poesía lírica más tradicional de nuestra literatura.

BIBLIOGRAFÍA

• BAUTISTA, C. y SÁNCHEZ-BLANCO, M. D.(1995) *Canciones de nuestra infancia*. Campobell, Murcia.

• CASTRO GUISOLA, F. (1985) *Canciones y juegos de las niños de Almería*. Almería: Cajal.

• CERRILLO, P. (1994) *Lírica popular española de Tradición infantil.* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

• CERRILLO, P. y GARCÍA PADRINO, J. (coords.) (1993) *Literatura infantil de tradición popular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

• COTARELO Y MORÍ, E. (1911) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moralejas.* Madrid.

• DE LOS RÍOS, Amador. (1970) *Historia de la Literatura Española.* Madrid: Gredos.

• DE JUAN DEL ÁGUILA, J. (1983) *Lo que canta el pueblo español.* Madrid: Ajenjo.

• DE CASTRO. (1990) *Dedín, dedín de pequeñín. Folclore infantil.* La Coruña.

• FRENK ALATORRE, M. (1990) *Lírica española de tipo popular.* Madrid: Cátedra.

• GARCÍA MATOS, M. (1945) *Magna antología del Folclore Español.* Barcelona.

• GIL GARCÍA, B. (1964) *Cancionero infantil. Antología.* Madrid: Taurus.

• INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA: *Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el Folclore Español.* Madrid: Hisgavox.

• LARREA PALACÍN, A. (1995) *A la rueda, rueda. Canciones de niños.* Tetuán: Cremades.

• LLORCA, F. (1983) *Lo que cantan los niños.* Madrid: Altalena.

• MACHADO Y ÄLVAREZ, A. (1882) *El folclore andaluz, Rimas infantiles.* Sevilla.

• MENÉNDEZ PIDAL, R. (1882) *Flor Nueva de Romances Viejo.* Buenos Aires: Espasa Calpe.

• PEDRELL, F. (1958) *Cancionero Musical Español.* Barcelona: Boileau.

• PELEGRÍN, A. (1996) *La flor de la maravilla.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

• RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1951) *Cantos populares españoles.* Madrid.

• SÁNCHEZ-BLANCO, M. D. (1999) *Canciones Tradicionales Infantiles.* Alicante.

• SANTIAGO Y GADEA, A. (1910) *Lolita. Cantares y juegos de las niñas.* Madrid.

• SANUY SIMÓN. M. (1983) *Cancionero popular*

RETRATO AUTOBIOGRÁFICO DE UN ADOLESCENTE

Mª LUISA GARCÍA-GIRALDA BUENO
Universidad de Málaga

El protagonista de esta historia se encuentra entre las páginas de *¡Canalla, traidor, morirás!*; un libro galardonado en 1993 con el Premio El Barco de Vapor. Se trata de un título de enorme fuerza, que alude a los tebeos que lee el joven adolescente y que quizás no incline a determinados posibles lectores a leer el libro. Sin embargo, supone uno de los múltiples aciertos de la obra y no hay que esperar mucho para comprender su significado.

Seleccionada como una las 100 obras de Literatura Infantil y Juvenil más representativas del siglo XX, esta novela realista está ambientada en los difíciles años que siguieron a la guerra civil española. Su autor, José Antonio del Cañizo, ha sabido muy bien mezclar el triste trasfondo histórico con las fantasías infantiles del protagonista, un chaval que a las puertas de la adolescencia descubre, con asombro, el inquietante mundo de los adultos.

La acción se desarrolla en un pueblecito de Castilla, durante un verano en el que ocurriría la única y gran aventura de su vida. Aprovechando las vacaciones para leer infatigablemente tebeos y novelas del FBI intercala, a desgana, sus deberes del colegio. Pero un acto irreflexivo, que para él no es más que un juego o una travesura, desencadenará una escalada de acontecimientos que le harán descubrir un turbio mundo doliente por las heridas de la guerra.

Dice la contraportada:

La culpa de todo la tuvieron Julio César y los tebeos. Y también las estrellas, y las torrijas..., y el hambre y la miseria de aquel pobre hombre. Sólo lo vio tres veces en su vida. Y, sin embargo, aquellos encuentros la cambiaron por completo.[1]

Escrito en primera persona, el texto, mezcla de fantasía y realidad, queda convertido en una bella evocación de tiempos difíciles. La guerra se presenta bajo las impresiones del protagonista, un muchacho tímido, introvertido y reservado. Un joven bondadoso y sincero que posee una peculiar sensibilidad, pero cuyo nombre desconocemos[2]. El autor, por medio de la retrospección, logra una crónica realista de hechos que pudieron ocurrir, pero que resultan auténticos contados por un chaval inquieto y asombrado.

[1] Cañizo, J. A. del (1994) *¡Canalla, Traidor, morirás!* Madrid: Ediciones S. M. (Col. El Barco de Vapor). Citaré la misma edición siempre que me refiera a esta obra. La editorial S. M. lo recomienda para niños a partir de 12 años; sin embargo, resulta interesante a todos los lectores, sin distinción de edad.

[2] Aunque en el texto no figura en ningún momento, al ser un libro autobiográfico, se supone que el nombre del protagonista sería el del propio autor. Luis y Luci, se corresponden con los nombres reales de los hermanos de José Antonio, y Lucila con el de su abuela.

La acción transcurre unos ocho a diez años después de finalizar la guerra civil española; son años difíciles, de odio y rencor, de miedo, de hambre... El personaje central y sus hermanos Luis y Luci, miembros de una familia acomodada, pasan sus vacaciones en el caserón de un pueblito cercano a la sierra de Madrid. Sus padres están aún trabajando y quedan excluidos del relato porque solo van al pueblo los fines de semana, con lo cual dejan paso a la figura de "la abuela", con quien los chicos pasarán estos días inolvidables. El protagonista, al mismo tiempo que encarna las situaciones que sufren los niños cuando existe una cierta despreocupación de los progenitores respecto de la atención que sus hijos merecen, nos hace partícipes de sus aficiones, de sus intereses, de sus gustos...

Las torrijas eran la más afamada especialidad de mi abuela, en reñida competencia con la leche frita, los pestiños con miel, las migas con chocolate, los huevos fritos con chorizo y tocino y pimentón, y otros platos explosivos que mis hermanos –muy pequeños aún– y yo devorábamos como lobeznos esteparios ahora que teníamos la doble suerte de estar en el pueblo y de tener a nuestra abuela con nosotros (...) tenía clarísimo que algunas cosas por las que más merecía la pena vivir entraban por la boca, y a ser posible en grandes cantidades (pp. 11-12).

También sabemos que la lectura forma parte de sus actividades favoritas. Aunque por aquella época se encontraba mucho más dispuesto a devorar los tebeos del Guerrero del Antifaz y de Roberto Alcázar y Pedrín, y las novelas del Coyote y del FBI, que a leer el *Julio César* de Shakespeare. Más aún si consideramos, que aquellas, "se vendían en los quioscos por muy pocas pesetas, con lo cual cada asesinato, tiroteo, persecución en automóvil o pelea a puñetazos salía como a cinco céntimos" (p. 20). Sin embargo, al tener la obligación de cumplir con las tareas escolares, decidió hacer dos montones con los textos: uno con el tomito de Shakespeare y otro con sus lecturas favoritas. De esta forma, ordenadamente, cada frase pronunciada por Julio César, Marco Antonio, Bruto o Casio, le proporcionaría, de manera automática, el derecho a intercalar una página entera de los vertiginosos tebeos y novelas antes mencionados.

Y así, llegó en un momento dado a interesarse por la obra de Shakespeare, concretamente por *Julio César*, cuyo asesinato le hizo zambullirse en ella de una manera absorbente. Tanto que, casi sin darse cuenta y dejándose llevar por la emoción del instante, "enardecido por esas aventuras, cual un nuevo e infantil Don Quijote"[3], garabateó sobre la cara plana de la piedra que le servía de improvisado pisapapeles, las tremendas palabras rescatadas de las novelas del FBI: "¡Canalla, traidor, morirás!". Nunca podría haberse imaginado que esa piedra y una patada, que la transportó -por azar- justamente a la puerta del gallinero de su vecino, iban a tener tanta importancia en los acontecimientos futuros de su vida.

Don Orencio era el alcalde del pueblo desde principios de la guerra civil, y además, jefe del Movimiento en la localidad. Acabada la guerra, había alquilado a la familia del protagonista la mitad del caserón donde estos solían pasar los meses estivales; una casa muy grande que tenía dos viviendas independientes, cada una con dos puertas: una delantera que daba a la calle Mayor y otra trasera que comunicaba con el corral. El alcalde, un "viudo, mandón, gritón, jactancioso, gran cazador y permanente bebedor" (p. 15) al encontrar la piedra, no se le ocurrió nada mejor

[3] Entrevista realizada a José A. del Cañizo (1994) "Premio Barco de Vapor. La obra: ¡Canalla, traidor, morirás!", CLIJ, 60, p. 20.

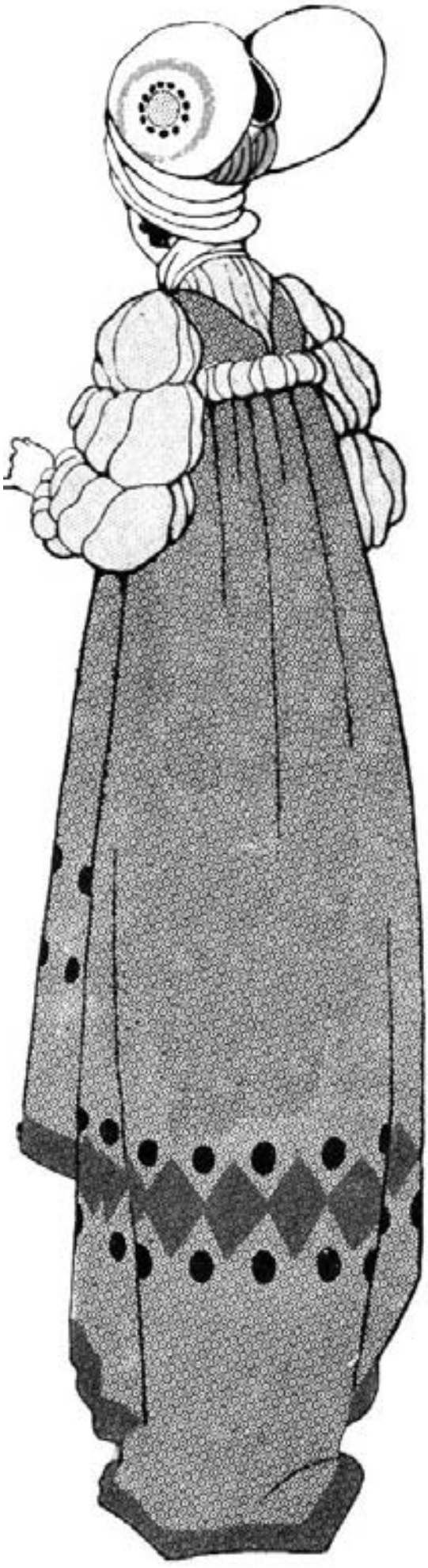
que pensar que sería obra de uno de los rojos refugiados en el monte. Sin duda, un grave atentado político estaba siendo tramado por alguien tan osado como para escribir tales insultos y amenazas de muerte.

Una vez en posesión del cuerpo del delito, de la prueba del crimen, escrita nada menos que de puño y letra del culpable, no había tiempo que perder. Las investigaciones empezarán enseguida debido al peligro inminente que amenazaba al alcalde. Y es aquí donde comienzan los problemas. Consciente del embrollo que se va a organizar, el protagonista quisiera confesar, dar la cara y aclarar la verdad del asunto, pero no se atreve, ya que las múltiples represalias anunciadas por el alcalde y la Guardia Civil le atemorizan.

Tímido, indeciso y asustado, de repente se encuentra sumergido en una historia de guerrilleros y guardias civiles que le hará cambiar su visión de esta vida. Con estupor y escalofríos, el chaval irá descubriendo un turbio país donde aún no han cicatrizado las heridas de la guerra civil, y en el que todavía palpitan miedos y odios.

El autor describe muy bien la tensión psicológica creciente del muchacho al ver aumentar a un ritmo desorbitado los efectos de su travesura. Algo sin importancia se había convertido en un acontecimiento mediante el cual irá asimilando el mundo que lo rodea, de tal forma, que comenzará para él la confrontación con las exigencias procedentes del exterior, y el deber de asumir la responsabilidad. En definitiva, se le plantea de repente el primer problema de conciencia de su vida.

Una noche de luna que pretendía pasar en blanco para realizar un experimento de astronomía, tras contemplar las estrellas se quedó dormido. De repente un ruido lo despertó y allí, al raso, apareció un hombre escuálido, con cara de hambre, mal vestido. Alguien que tenía más miedo que él y que debía vivir en la sierra, aislado, había robado



F. Ribas en: Nesbit, E.; *Cuentos de Nesbit*; Biblioteca Perla, vol.: 22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

unos conejos del corral de la casa de al lado: la del alcalde. Un auténtico maquis castellano[4] (quizás el último de la región) ahogaba, ahora, toda posible esperanza del protagonista de que en la sierra no hubiese nadie a quien atrapar y acusar por las tres palabras escritas por él en aquella piedra.

La detención de aquel mísero rebelde y la expectación que despertó entre los habitantes del pueblo son vividas por el chaval con una angustiosa sensación de culpabilidad, derivada del lance que pone en marcha el relato.

Mediante el protagonista se simboliza una realidad socio-política, traduciendo las situaciones de crisis emocionales y sociales en lenguajes pluriformes: síntomas característicos de reacciones emotivas, físicas...

-¡Bing, bangggg, baaaanggg!

Me lié a tiros contra el tren que se alejaba bufando, contra la estación, contra las farolas, contra las vías, contra el jefe de estación, contra la cantina, contra el pueblo allá lejos, contra la poca gente que había en el andén, contra los pájaros que pasaban, contra todo un mundo en el cual había estado siempre muy contento, pero que desde hacía unas semanas me venía gustando cada vez menos.

Era la primera vez que lloraba no con llanto de niño sino con rabia de hombre.

Hasta que me quedé paralizado al advertir que también estaba disparando contra dos personas que se me acercaban, que eran mis padres, y que gritaban horrorizados:

-¿Qué haces?

-¿Es que te has vuelto loco?

-¡Para, para! (p. 101).

La gran abundancia de impresiones subjetivas pesan como una losa sobre el protagonista que observa, palmo a palmo, las reminiscencias de una guerra ya pasada y que no entiende, pero ante la que no se muestra indiferente porque no puede comprender el rencor que asola y la tragedia que entraña el desenlace final.

Para Bruno Bettelheim "la comprensión del sentido de la vida no se adquiere repentinamente a una edad determinada ni cuando uno ha llegado a la madurez cronológica, sino que, por el contrario, obtener una comprensión cierta de lo que es o de lo que debe ser el sentido de la vida, significa haber alcanzado la madurez psicológica".[5]

Y en esta obra, el autor dibuja con unos trazos muy precisos el acelerado proceso de maduración que encarna el protagonista; además afianza y destaca su personalidad y la búsqueda de un continuo descubrimiento tanto interior como exterior.

El chaval vive situaciones a veces normales, otras, difíciles; unas divertidas y placenteras, otras, angustiosas e indeseables. Pero es capaz de ir abriéndose camino en el proceso de socialización que requiere su progresiva conquista del medio que lo rodea y del propio yo. La gran capacidad de introspección es su característica principal. Se contrasta la debilidad del ser humano y la turbulencia del ambiente donde se debate una ardorosa búsqueda de la justicia y la solidaridad, un renacer de la vida por la muerte y un grito de la verdad ante la mentira aprehendida, una verdad que rezuma dolor y engaño.

Se trata de una historia de denuncia social en la que predomina la lucha entre la soledad y la solidaridad, entre la indiferencia y la superación

[4] El maquis es un producto de la imaginación del autor, alguien ficticio pero que podría haber sido tan real como el propio Hurón.

[5] Bettelheim, B. (1992) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona: Crítica, p. 9.

donde el receptor decodifica no sólo el código lingüístico, sino los códigos paralingüísticos y los técnico-literarios, desde los que emergen datos con posibilidades para construir valores nuevos.

A estas edades, dice Cañizo, los chavales "se van haciendo más introspectivos y a menudo más callados, más solitarios, gustan de los protagonistas en los que, más que sus aventuras, interesa su psicología, sus reacciones ante distintas situaciones de la vida, sus relaciones a menudo no muy fáciles con los demás, la aceptación de sus propias limitaciones o defectos físicos, su capacidad de superar dificultades o problemas, su actitud ante los conflictos familiares, etc. Exigen ya, en lo que leen, un adecuado tratamiento de la psicología de los personajes, que antes incluso les aburría".[6]

Pero en esta obra no hay tiempo para el aburrimiento, porque consigue captar la atención de los lectores haciéndolos viajar al interior de sí mismos a través de los sentimientos del protagonista. El muchacho va alcanzando progresivamente una conciencia más clara mediante su conducta de aislamiento, imprescindible ésta para que la objetivación del mundo exterior opere más equilibradamente:

Yo me encerré en mi habitación un buen rato. Me dejé caer en la cama mirando al techo, paralizado, enjugando con el dorso de la mano el sudorcillo frío que me humedecía la frente.

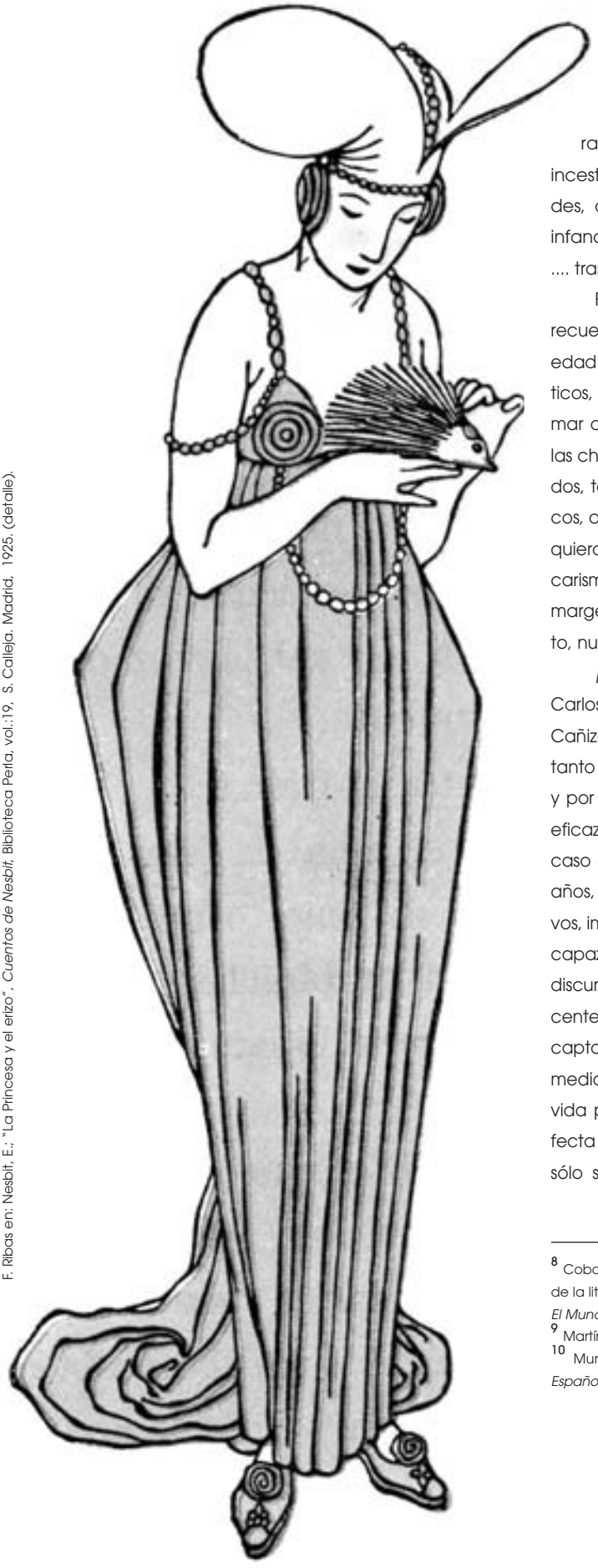
En el techo, como en una pantalla, se me aparecía una y otra vez una escena de pesadilla en la que me veía acosado por el alcalde y el cabo. Ambos vociferaban amenazas que superaban ampliamente, tanto el poder de provocar escalofríos como en carga dramática, a las que yo había escrito en la maldita piedra (p. 54).

Escribir para adolescentes, según opinión de José Luis Martín Vigil, supone "además de las horas en la máquina, dedicar muchas más a la conversación, a la correspondencia y a las múltiples demandas de esos seres tiernos y crueles, provisionales casi siempre, desgarrados y asustadizos, dulces y ásperos, ingenuos e implacables que son ellos. Es más, verse implicado muchas veces en sus traumas, complicaciones y problemas, con una cierta entrega que excluye el desertar, si se es sincero".[7]

En *¡Canalla, traidor, morirás!*, el estilo directo del chico implica, entre otras cosas, la fidelidad expresiva del protagonista al nivel psicológico y semántico del lector. Durante esta época los jóvenes pueden tener conflictos morales y experimentar nuevos sentimientos que desean verlos expresados por seres literarios, al tiempo que buscan una solución a estos problemas. Por este motivo, en la literatura juvenil no deben omitirse los conflictos por graves que sean, aunque siempre procurando dar una solución satisfactoria, ya que el problema de plantear conflictos sin respuesta puede ser sumamente perjudicial.

Problemas tales como un equívoco, capaz de desatar la persecución de un hombre inocente, acontecimiento al que asiste el protagonista de la historia sin comprender el sentido. O mejor dicho, el enorme sinsentido ante el que se siente impotente mientras ve ante sí cómo discurren los hechos. Algo que, según dice Carlos Cobo, comprenden mejor "los que fuimos niños en suspenso, engendrados prematuros, hijos póstumos, chaveas de remiendo, revejidos sabihondos, avispados

[6] Cañizo, J. A. del (1983) "Literatura infantil y juvenil (III). A vivir aventuras", *Sur*, 2 de enero, p. 7.
[7] Martín Vigil, J. L. (1983) "Cómo escribir libros para la segunda decena de la vida", *El Ciervo*, 391-392, p. 17.



F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Princesa y el erizo", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.:19, S. Calleja. Madrid, 1925. (detalle).

rapaces con orejas de escrutar la noche incestuosa y orejudos de aguzar medias verdades, con lanugo de hambre entretenida, tanta infancia pendiente después de una guerra".[8]
.... tras la cual empieza este libro.

Frecuentemente los adultos olvidamos el recuerdo de nuestro paso por tan «impertinente» edad. Estos "seres de condición efímera, problemáticos, cambiantes, hipersensibles, que solemos llamar adolescentes (...) Son tan «raros», los chicos y las chicas, tan distintos, tan inestables, tan sabihondos, tan ingenuos y, al mismo tiempo, son tan críticos, que dirigirse a ellos está, sí, al alcance de cualquiera; pero conectar de veras con su onda es un carisma, casi, un don que se tiene o no se tiene, al margen de las calidades literarias que, por supuesto, nunca estorban, antes bien son deseables".[9]

¡Canalla, traidor, morirás!, tal y como afirma Carlos Murciano[10] es una de las mejores piezas de Cañizo debido al buen pulso con que la desarrolla, tanto en su línea principal como en las secundarias, y por el atinado lenguaje de que se sirve, sobrio y eficaz. Resulta interesante observar cómo, ya en el caso de un niño de aproximadamente unos doce años, se tienen en cuenta los aspectos enunciativos, imperativos y emocionales del texto. El lector es capaz de entrar en contacto con un estilo lógico-discursivo ya que en esta literatura para preadolescentes no hay restricciones en la expresión. El lector capta los giros, los valores expresivos, los contrastes, mediante los cuales José Antonio del Cañizo otorga vida propia a los personajes a través de una perfecta adecuación del estilo. Un lenguaje que no sólo sirve para comunicar, sino que es parte de

---

[8] Cobo, C. (1995) "Carta en mano a Cañizo. Un relato que hace de la literatura infantil todo un género. ¡Canalla, traidor, morirás!" *El Mundo*, 13 de mayo, p. 13.
[9] Martín Vigil, J. L., art. cit., pp. 16-17.
[10] Murciano, C. (1994) "Cañizo viene de caña", *Escuela Española*, 3201, p. 38.

aquella realidad que el escritor desea transmitir, consiguiendo hacernos caer en la cuenta de quiénes son los personajes, en la medida en que ello se manifiesta en su habla.

Como lenguaje rural y coloquial, el estilo de este libro abunda en interjecciones, muletillas, vulgarismos, expresiones ponderativas, comparaciones, nexos coloquiales, palabras de apoyo, etc. Se destaca el empleo que hace el autor, del monólogo. Según Mercedes Gómez del Manzano hay ciertas características que este tipo de lenguaje debe cumplir y son:

la claridad para evitar interpretaciones equivocadas a no ser que el texto exija una carga apropiada de ambigüedad; propiedad léxica que se traduce en la utilización del término exacto en cada caso, de la palabra adecuada; vigor expresivo que explicite con fuerza representativa lo que el autor desea comunicar.[11]

Todas ellas características presentes en el texto que nos ocupa.

Así sucede cuando se autoexamina el narrador de *¡Canalla, traidor, morirás!* que a su vez es protagonista y testigo de los hechos acaecidos en el pueblo. Su introspección se lleva a cabo con el pronombre de la primera persona gramatical. Estamos en el umbral de la autobiografía. Para Enrique Anderson Imbert el personaje, protagónico o deuteroagónico, se analiza y luego interpreta sus experiencias vivenciales con lucidez[12]. En este caso, el discurso es racional y razonable, y a pesar de que no esté dirigido a nadie dentro de la novela tiene la eficacia de una sintaxis regulada por un código público. El protagonista se autoanaliza con un dominio perfecto de sí, en una introspección bien formulada, irradiando su conciencia al lector. Sus emociones e ideas están expresadas con lógica, con gramática, ya que el preadolescente está íntimamente relacionado con sus circunstancias. El autor familiariza a sus lectores con algo tan tradicional como es el monólogo, encubriendo, a veces, la presencia del narrador para simular la plena rumia mental del protagonista.

Con una prosa muy actual donde se mezclan estilos y formas de expresión, José Antonio del Cañizo nos describe las preocupaciones del niño, las claves de su mundo particular, el entorno familiar, el ambiente estival del pueblo, su casa, etc., mediante una ambientación y escenarios definidos con pequeños trazos y detalles que logran revivir aquella época:

Pasé ante el gran almendro de una de cuyas ramas colgaba el columpio y ante la higuera cuajada de amoratadas y melosas brevas. Dejé a mi izquierda el gallinero y caminé hacia el fondo del extremo del corral.

Entonces me parecía enorme; cuando volví de mayor comprobé que no lo era tanto. Estaba en el extremo del pueblo en dirección a la sierra, y más allá de él no había otra cosa que las eras, en las que tanto me gustaba trillar con los labriegos.

A continuación, los campos de cereal, unos cuantos bosquecillos desperdigados de encinas raquíticas, y al fondo, la áspera sierra.

El corral hacía una ele, de forma que su segunda mitad no se veía desde casa. Y allí, al fondo, había unas dependencias medio en ruinas: el pajar, con el techo hundido; lo que había sido la cochera, habitada ya tan sólo por el fantasma de una tartana con el toldo hecho jirones, en la que yo viajaba incansablemente por las estepas del Asia central, la Patagonia y otros lugares semejantes; y

[11] Gómez del Manzano, M. (1987) *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias de la personalidad del niño lector.* Madrid: Narcea, S.A. Ediciones, pp. 169-170.

[12] Anderson Imbert, E. (1992) *Teoría y técnica del cuento.* Barcelona: Ariel, p. 218.

una cuadra con sus pesebres ya olvidados donde ahora moraban unos cuantos conejos en sus jaulas de tela metálica.

Con las gallinas y los conejos podíamos juguetear de cuando en cuando; pero no eran nuestros, sino de Don Orencio, el alcalde del pueblo... que había alquilado a mi familia la mitad del caserón. (p. 14-15).

Un escenario descrito con una gran precisión, donde José Antonio, que se esconde tras la máscara del protagonista, además de disfrutar con las deliciosas comidas que preparaba su abuela, de jugar con sus hermanos[13], y de contemplar las estrellas, rendía incansablemente culto a esa gran afición por los libros que ya tenía desde niño. Así, ha querido que esta obra sea un homenaje a todos aquellos que saben difundir el placer que proporciona la lectura, especialmente, a su querida profesora del colegio:[14]

Sí... mi excelente, simpatiquísima y entrañable profesora de Lengua y Literatura, Carmen García del Diestro, que contribuyó enormemente a mi pasión por los libros, ya abonada por mi padre y por la fascinante biblioteca de mi casa.[15]

Una mujer de gran valía e inteligencia que supo como nadie transmitir a sus alumnos el amor por las letras. Ella aparece con nombre y apellidos, tanto en la trama como en la dedicatoria. Y es que la figura de los maestros está presente en la mayor parte de las obras de Cañizo, posiblemente sea por los gratos recuerdos que de sus profesores tiene.

Yo tuve mucha suerte con los míos, pues fui a un colegio muy avanzado pedagógicamente y culturalmente, y algunos/as dejaron en mi formación, mis creencias, mis aficiones y mi talante una honda huella que jamás se ha borrado ni desleído, y a la que nunca he sido indiferente ni infiel.[16]

Además, considera que es ésta la figura del adulto más próxima al niño después de sus padres, lo que hace lógica su presencia en la narrativa infantil y juvenil. Precisamente, la historia que aquí se narra sucedió, casi en su totalidad[17], durante la época que José Antonio pasó en el colegio «Estudio», de Madrid.

Nuestra profesora de Literatura, Carmen García del Diestro, era estupenda y simpatiquísima, y nos aficionó muchísimo a leer. Tenía la habilidad de darnos a conocer incluso a los clásicos de forma muy amena y participativa, y durante el último trimestre había estado desgranando con nosotros las grandes escenas de Shakespeare y otros autores importantes.

Entre otros deberes de vacaciones, nos había encargado leer la escena del asesinato de Julio César y el famoso discurso de Marco Antonio, y escribir una redacción sobre esos inmortales pasajes del genial dramaturgo inglés. (p. 19-20)

Un relato en primera persona que comienza «in media res», a través del cual José Antonio del Cañizo nos conduce magistralmente por los vericuetos de la mente de un adolescente, mostrando su rebeldía ante la violencia, la muerte, la injusticia social, la incomprensión, la perversión, la soledad, la tragedia del hombre, la marginación del individuo... Los conflictos básicamente enraizados en el corazón humano, la lucha del hombre por sobrevivir, envuelta en una evidente proyección trágica donde se puede señalar como eje vertebrador la búsqueda experimental por parte del protagonista del sentido de la vida, la fuerza del mensaje, y la interpretación de los hechos según coordenadas culturales concretas.

---

[13] Este libro está dedicado, entre otros, a sus hermanos Lucila y Luis.

[14] Me refiero al colegio «Estudio» donde José Antonio pasó su infancia y adolescencia.

[15] Cañizo J. A. del (1995) "La maestra del elixir mágico", *Alacena,* 22, p. 21.

[16] *Ibíd.,* p. 21

[17] Fueron reales el ejercicio de redacción, las palabras escritas en aquella piedra, el lío que se organizó en el pueblo cuando la encontró el alcalde, las sospechas de que hubiese sido algún maquis su autor, y las dificultades que tuvo José Antonio para confesar su fechoría.

LOS RECUERDOS, LA OBSERVACIÓN y EL NIÑO que llevamos dentro

LAURA VIÑAS VALLE
Universidad Autónoma de Madrid

A diferencia de los nuevos enfoques teóricos que tienden a centrarse en el texto y a considerar al niño como una abstracción compleja e inestable de significados culturales, históricos y políticos, la crítica tradicional de la LIJ se centra en el niño lector y en el niño "real". Los términos críticos basados en esta premisa remiten a la existencia de una esencia común a todos los niños del mundo a pesar de las diferencias que les separan en edad, clase social, raza, etnia, sexo, religión y cultura. Para este tipo de crítica, los niños *son*/a los niños les *gusta*/los niños *disfrutan*. Es paradójicamente un mundo en singular que ignora el plural. El concepto del "niño universal" es básico para este enfoque, y se suele asumir que como los críticos han sido niños también (los recuerdos y el niño que llevamos dentro) o trabajan con ellos o tienen hijos (observación) lo deben saber todo sobre niños. Estos adultos se encuentran capacitados para predecir cómo van a responder los jóvenes lectores ante ciertos textos y personajes (identificación), de qué forma un libro les puede ayudar o perjudicar en su desarrollo cognitivo y emocional (influencia) o qué libros contienen los ingredientes adecuados para que gusten a los pequeños y se conviertan en un éxito (atracción). Estas reivindicaciones, aunque están plenamente aceptadas por la crítica de la LIJ, suscitan en realidad muchos problemas, y hoy en día se está haciendo un gran esfuerzo para alejarse de este tipo de enfoque tradicional y desarrollar otros de mayor consistencia teórica. Sin embargo, los "recuerdos y el niño que llevamos dentro", la "observación", la "influencia", la "atracción", y la "identificación", son términos que todavía están muy presentes y conviene examinarlos con cuidado para exponer sus dificultades. Este artículo se centra en tres de estos términos. La crítica publicada en torno al escritor británico Roald Dahl servirá para ilustrar la problemática que encierran.

LOS RECUERDOS

Cuando un autor escribe libros infantiles, se suele dar por hecho que vuelve a ser el niño que fue, y que el lector adulto pasa por este mismo proceso de regresión a la infancia, sobre todo si disfruta con la lectura; de manera que tanto el escritor como el lector adulto han sido capaces de ver "a través de los ojos del niño". Existe el convencimiento en la crítica tradicional de la LIJ de que los adultos que se dedican a leer o escribir este tipo de literatura poseen la capacidad de reencarnarse en el niño del pasado, objetivo que alcanzan por medio de la

memoria (los recuerdos de infancia) y la observación (la experiencia adquirida al tratar con niños en calidad de padres, profesores, bibliotecarios o psicólogos). Esto es muy importante porque con frecuencia el éxito o fracaso de un libro se explica en relación a esta idea de los "recuerdos de la niñez" y la "observación". Si un autor ha logrado captar el mundo tal y como lo ven los críos se dice que es porque ha sabido meterse en su piel, volviendo así temporalmente a esa etapa de "inmadurez" que les va a ayudar a plasmar luego sobre papel lo que supuestamente los jóvenes lectores quieren leer. Es precisamente de esta manera como los críticos Maureen Cleave, Jonathon Culley y Denise Dupont-Escarpit justifican la popularidad y el enorme éxito de Dahl:

La diferencia entre él y la mayoría de los escritores reside en su capacidad de recordar lo que fue ser niño. Para cuando los demás aprendieron a escribir bien, a casi todos ya se les había olvidado cómo era aquello. Sin embargo, Dahl recordaba todo y cada uno de los detalles[1].

Gracias a la intensidad de sus recuerdos, Dahl captó mucho de lo que es ser niño en condiciones desfavorables. Sus libros no fueron catárticos sólo para él, también han sido útiles a los niños que pasan o han pasado por situaciones similares[2]

Los deseos, los intereses, las necesidades, las distracciones de la infancia se dan cita en sus libros. Sin lugar a dudas, una gran parte de su éxito se debe a que nunca olvidó la esencia misma de lo que fueron sus años de infancia[3].

Según estos críticos, Dahl tiene una memoria privilegiada, por encima de otros autores de menor éxito. Esta facultad le permite regresar a esa niñez que una vez vivió y que después abandonó de adulto para recrear las sensaciones y vivencias de aquel tiempo (sensaciones que se suponen válidas para cualquier infancia y con las que cualquier niño se puede "identificar") y poder así escribir sobre lo que les preocupa e interesa. Sin embargo, esta vuelta a la infancia a través de la memoria es una falacia. El acceso a los recuerdos infantiles, como a cualquier otro recuerdo de experiencias y sentimientos pasados, no es un proceso directo, fácil o neutral, como estos críticos parecen sugerir. Nadie puede dejar de ser lo que *es* ahora para ser lo que *fue* en otra época sin tener en cuenta los mecanismos engañosos de la memoria. De aquí que recordar "lo que fue ser niño", como indica Cleave, no sea tan sencillo como parece; no es algo así como abrir un cajón y escoger entre los trocitos del pasado, todos perfectamente etiquetados, ordenados y dispuestos para nuestro uso particular. Se trata de algo mucho más complejo que una "intensidad de recuerdos", como dice Culley. Según Freud, la memoria selecciona y "olvida" ciertos elementos de la experiencia que pasan a ser guardados en el subconsciente, y a los que sólo se tiene acceso de forma indirecta por medio de la interpretación psicoanalítica de los sueños, los lapsus y los juegos de palabras. Al mismo tiempo, la memoria guarda otros elementos en la consciencia a los que se puede acceder directamente. Freud se cuida mucho en señalar que

[1] CLEAVE, M. (1988) "Every child's avenging angel", *Times Literary Supplement(?)*, 20 Abril (recorte de periódico sin datos de página o fuente). Para facilitar la lectura se han traducido al castellano las citas procedentes de obras o artículos publicados originariamente en otros idiomas.

[2] CULLEY, J. (1991) "Roald Dahl: It's about children and it's for children- but is it suitable?", *Children's literature in Education*, 22, March, p. 67.

[3] DUPONT-ESCARPIT, D. (1993) "Il y a 3 ans disparaissait Roald Dahl", *Nous voulons lire!*, 101-102, p. 32.

el proceso de almacenamiento de la memoria es diferente en cada persona y que muy bien puede suceder que varias personas recuerden el mismo suceso de forma distinta. El psicoanalista Donald Spencer comenta al respecto:

Uno de los logros más destacados de Freud ha sido poner en claro la cualidad ilusoria de la memoria, y demostrar que los mecanismos de desplazamiento y condensación afectan tanto a la memoria como a los sueños. La genialidad de Freud fue demostrar que, aunque parezca que la memoria se sitúa más cerca de la experiencia real, a menudo ésta es ilusoria, y que tanto la memoria como el sueño pertenecen al mismo grupo de fenómenos determinados por el deseo[4].

Esto significa que la memoria no es una colección de hechos sino una reconstrucción de sucesos y, como tal, una historia en la que nos contamos a nosotros mismos lo que somos, una narración de nuestra propia identidad. Como los sentimientos y las emociones son personales y producen diferentes ideas de "infancia" únicas para cada individuo, la posibilidad real de poder recuperar y reconstruir con exactitud "lo que fue ser niño" a partir de la memoria, no se puede sostener. Este argumento asume, además, la existencia de una infancia común a todos los niños y adultos del mundo, y presupone, que la "infancia" es de naturaleza estática y estable antes que un proceso de crecimiento dinámico, personal e individual ("lo que fue ser niño", ¿cuándo exactamente? ¿a los 5, 9 o 12 años de edad?) que interactúa con las demandas políticas, culturales y socioeconómicas sobre el concepto de "niño" e "infancia".

Los problemas que presenta la memoria en cuanto a su fiabilidad aparecen con claridad en la autobiografía de Dahl, *Boy* y *Volando Solo*[5], en donde la memoria engaña al autor haciéndole creer que el que luego sería arzobispo de Canterbury le pegó con la vara durante su estancia en el colegio, cuando en realidad, según su biógrafo Jeremy Treglown, el arzobispo se había marchado bastante antes de que Dahl ingresara allí.

LA OBSERVACIÓN

En cuanto a la observación se supone que cuanto más se fije uno en los niños (viéndoles jugar en el patio, por ejemplo) mayor y más profundo será nuestro conocimiento de su ser, o sea, más fácil nos resultará captar su esencia. El problema reside en que, en primer lugar, no todos los niños son iguales; de modo que no se puede generalizar y pretender que se escribe para *todos* los niños del mundo. Como bien ha apuntado Peter Hollindale, debemos tener presente "la individualidad de los niños y las diferencias en gustos y en necesidades entre éstos y los adultos, o entre un niño o grupo de niños y otro"[6]. En segundo lugar, ni siquiera la observación científica puede darnos información fiable sobre la naturaleza auténtica del "niño". En otras palabras, la investigación por medio de la observación, ya sea científica o *amateur*, no nos va a revelar al "niño" que supuestamente comparten todos los niños del mundo. Los "factores" biológicos o psicológicos no nos van a explicar por qué se les atribuye cualidades de "pureza", "inocencia", "sabiduría", "anarquía" o "bondad". Si los niños gozan de una naturale-

[4] Citado en LESNIK-OBERSTEIN, K.B (1994) *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child,* Oxford: Clarendon Press, p. 180.
[5] Ver. DAHL, R. (1984) *Boy*. London: Puffin; (1986) *Going Solo*. London: Penguin.
[6] HOLLINDALE, P. (1988) "Ideology and the children's book" en HUNT, P. (comp.) *Literature for children: contemporary criticism*. London and New York: Routldege, 1992, p. 21.

za particular, ésta no reside dentro sino fuera de ellos. Son la cultura, la historia y la sociedad las que determinan su identidad, una identidad impuesta por los adultos que difiere de un país a otro e incluso dentro de cada país. Jacqueline Rose y Karín Lesnik-Oberstein desde el campo de la crítica literaria y Chris Jenks, Alan Prout y Allison Prout[7] desde el de la sociología defienden que el "niño" es una construcción cultural sometida a condiciones socioeconómicas variables a lo largo de la historia. El resultado es que los niños se han convertido en "'portadores' de un montón de significados emocionales y morales"[8] y la "literatura" dirigida a ellos en un conglomerado de ideas e ideales sobre los "niños" y la "infancia" que los adultos proyectan sobre ellos. Esto significa que no existe tal "niño" estable y universal al que debemos observar hasta que éste se decida a desvelarnos su misterio. Como los críticos señalados anteriormente han demostrado en sus estudios, los niños no crean su propio significado, sino que los adultos lo crean para ellos a través, por ejemplo, de la forma en que les vestimos y alimentamos, los juguetes que les damos, la manera en que les hablamos y por supuesto, a través de los libros, es decir, de la literatura. Jacqueline Rose fue la primera en enfocar el asunto en esta dirección en su libro *The Case of Peter Pan: or the Impossibility of Children`s Fiction.* Para ella la cuestión no es "lo que los niños quieren, o necesitan de la literatura (...) (sino) qué es lo que los adultos quieren o exigen del niño"[9]

La crítica tradicional de la LIJ cree firmemente que por medio de la observación y los recuerdos es posible apropiarse del "niño". Esta convicción lleva a los adultos a sentirse seguros de saber escribir libros que contengan la esencia del "niño" que atraerá a todo tipo de público infantil, y de saber juzgar la buena o mala calidad de los libros. Esta corriente crítica da por supuesto que los niños son fácilmente accesibles, sencillos y comprensibles[10] y que "cualquiera puede ser un experto"[11]. Basándose en estas premisas, los críticos ensalzan o condenan a Dahl según la afinidad de éstos con las descripciones que el autor hace de la "infancia." No se plantean en ningún momento que es su particular versión de la infancia (y no una universal, como ellos creen) la que utilizan para valorar el trabajo de Dahl. Dan por hecho que saben lo que es mejor para los niños pues, por medio de los recuerdos y la observación, creen haber adquirido grandes conocimientos. Así pues, si sus propias creencias sobre lo que son la "infancia"y los "niños" corresponden con las de

---

[7] Cfr. JENKS, C. (1996) *Childhoood.* London and New York: Routledge; JAMES A. y PROUT, A. (1997) *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociologic Study of Childhood.* London:Falmer Press.

[8] LESNIK-OBERSTEIN, K. B. *Op. cit.,* p. 10.

[9] ROSE, J. (1984) The Case of Peter Pan or: The Impossibility of Children's Fiction. London: Macmillan, p. 137.

[10] Lesnik-Oberstein ha señalado que las relaciones entre el yo y el otro se trivializan en la crítica de la LIJ: "Como se supone que de los niños se puede saber todo, los problemas a los que se enfrenta la crítica literaria adulta parecen aquí simplificarse. Dicho crudamente, la crítica de la LIJ utiliza la idea de que los adultos saben lo que los niños piensan y sienten con el fin de "arreglar" los problemas no resueltos de la crítica literaria adulta, precisamente porque esta última no tiene ninguna seguridad de que sea fácil conocer o entender cómo otros piensan o sienten" (*Op. cit.,* pp. 5-6).

[11] HUNT, P. (1991) *Criticism, Theory and Children's Literature.* Oxford: Blackwell, p. 144. Con esta expresión, Hunt se refiere principalmente a la seguridad con la que los "adultos que no son lectores" hablan de la LIJ y su público. Sin embargo, encontramos la misma convicción en lo que se refiere a la producción de LIJ. Jack Zipes apunta que, por ejemplo, los adultos que asisten a talleres de LIJ "a menudo creen que escribir o producir libros infantiles es fácil y quieren –y hay libros sobre esto- conocer paso a paso la fórmula para confeccionar superventas" (ZIPES, J. (2001) *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter To Harry Potter.* New York and London: Routledge, p. 41).

Dahl, se alabará al autor por su habilidad para conocer a sus lectores, es decir, por lo que muchos críticos llaman "el instinto de autor". Alasdair Campbell, comenta: "en todos sus libros se puede reconocer un conocimiento instintivo de los temas y peripecias que atraen a los jóvenes lectores"[12]. Cedric Cullingford se muestra en la misma línea:

Dahl capta parte de la angustia y rabia de la infancia (...) Los autores para niños saben instintivamente que las relaciones paterno-filiales son muy importantes y a menudo discordantes[13].

De igual manera, Catriona Nicholson es de la opinión de que:

(...) escritores como Dahl, que disfrutan de una gran popularidad, logran su posición privilegiada gracias al reconocimiento instintivo de los temas, asuntos y lenguaje que gusta a los niños y que genera una gran complicidad entre lector y autor[14].

Dahl logra conectar con los niños porque mediante los recuerdos y la observación toca las fibras más sensibles de la infancia, "lo que provoca una reacción positiva en sus lectores". Lo que está implícito es que cuanto más popular se es, mejor tiene que ser el conocimiento instintivo del autor sobre los niños.

Sin embargo, si las ideas de los críticos sobre los "niños" y la "infancia" no coinciden con las que defiende Dahl, entonces nos encontraremos con la crítica negativa. Resulta muy significativo comprobar cómo ambas facciones presentan sus puntos de vista como axiomas. Es decir, ambas partes reclaman para sí la verdadera esencia del "niño" y creen estar más cerca de la verdad que los otros. La controversia parte en realidad de posiciones distintas sobre la "verdadera" naturaleza de la "infancia" y la reacción de los niños con los libros. No admitirán que no hay una naturaleza infantil estable y única a la que referirse y siempre tratarán de establecer su "niño" particular como el auténtico. Así Diego Gutiérrez del Valle mantiene que los que critican a Dahl, lo hacen desde la mera ignorancia de lo que es un "niño", por lo que se deduce que *él* sí que sabe:

Cuando algunos críticos le señalan como un autor pernicioso para los niños por la presencia en su obra de tales elementos (misóginos, crueles, subversivos), lo hacen desde una cierta desconfianza hacia los niños y su capacidad para asimilar los mensajes contenidos en un libro y desde un notable desconocimiento del modo

F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 19, S. Calleja. Madrid, 1925. (detalle).

[13] CULLINGFORD, C*Los.* (1998) *Children's Literature and its Effects.* London: Cassell, p. 163.

[14] NICHOLSON, C. (2000) "Dahl, the marvellous boy" en JONES, D. et al. *A necessary fantasy? The heroic figure in children's popular culture.* New York: Garland, p. 310.

en que se comportan, perciben el mundo y manifiestan una irresistible inclinación hacia los asuntos escabrosos[15].

De forma similar, Mark I. West defiende a Dahl de las acusaciones que lanza David Rees contra *Los cretinos*[16], arguyendo que él, West, sabe muy bien cómo reaccionan los niños ante este libro, porque al leérselo a su ahijado éste ha reaccionado positivamente[17]. El libro no es dañino en absoluto como asegura David Rees[18], sino beneficioso porque disfrutan con su lectura y les hace reír. Según él, el problema está en que Rees no ha sabido leer *Los cretinos* de manera adecuada, como hacen los niños:

Puede que el motivo por el que Rees interpreta los libros de Dahl de forma tan seria y literal sea porque no es capaz de apreciar el humor en ellos (...) Como Martha Wolfenstein señala, esto se debe a que "el adulto y el niño raramente se encuentran a la vez en el mismo plano emocional". (...) Alega que la clave para apreciar el humor de los niños es ponerse en su lugar. "Los niños , señala Wolfenstein, no están tan lejos de nosotros como parece. Aunque no siempre podamos reírnos con ellos, a veces podemos reírnos como ellos" [19]

Dicho de otra forma, los críticos como Rees tienen que aprender a mirar "a través de los ojos del niño" que es la manera que los seguidores de Dahl, y en particular West, consideran la forma correcta y más apropiada de apreciar y evaluar los libros infantiles (no olvidemos que él cuenta con la reacción de su ahijado para probar su argumento). Además, como West ha conseguido reírse y leer como un "niño", se deduce que ha vuelto a la niñez, estado al que Rees, obviamente, no ha conseguido regresar. De esta manera, West manifiesta que él sí sabe cómo responden los niños frente a la lectura, mientras que Rees no ha conseguido leer y divertirse como ellos porque, en realidad, no los conoce.

El fondo de la cuestión es el siguiente: "Los críticos de la LIJ (...) suelen presentar sus creencias como si fueran hechos probados"[20]. Es decir, como estos críticos no parecen tener en cuenta la construcción sociocultural del "niño", tienen que enfrentarse con diferentes definiciones y versiones de lo que es la "infancia", "los niños" y su supuesta y predecible recepción lectora. Su manera de enfrentarse a esta problemática es establecer sus propios criterios como "realidades" y "verdades", reclamando así un "conocimiento" de la materia mucho mayor que el de sus colegas. Sin embargo, estas discrepancias tan sólo revelan, tal y como Lesnik-Oberstein ha señalado, que "(los críticos) no se basan en un campo común de conocimiento"[21] como quieren hacernos creer, y que por lo tanto no hay ningún "niño" esencial, universal,

---

[15] GUTIERREZ DEL VALLE, D. (1995) "Una apuesta por los niños", *Peonza*, 32 ,p. 8.

[16] Ver. DAHL, R. (1980) *The Twits*. London: Puffin.

[17] West cuenta que cuando leía *Los cretinos* a su ahijado de cuatro años, la madre del niño salió de la habitación porque encontraba el libro "repugnante", mientras que West y Jacob se reían tanto "que apenas notamos su ausencia" (WEST, M.I. (1990) "The grotesque and the taboo in Roald Dahl's humorous writings for children", *Children's Literature Association Quaterly*, 15:3, p. 115).

[18] En el artículo "Dahl's Chickens: Roal Dahl", David Rees acusa a Dahl de animar a los niños a creer que "los hombres con barba son sucios y tratan de esconder su verdadera apariencia" y que "todos los feos son malos" en *Los cretinos* (REES, D. (1988) "Dahl's chickens: Roald Dahl", *Children in Education*, 19:3, pp.146,147).

[19] WEST, M. I. *Op. cit.* p. 116.

[20] LESNIK-OBERSTEIN, K. B. *Op. cit.*, p. 8.

[21] *Ibid.*, p. 7.

conocido, real y estable al que los críticos se puedan agarrar. Lo que cada crítico hace es tratar de establecer su "niño" como el "real" lo que da a lugar a múltiples y divergentes versiones de "niños". Sin embargo, los críticos no son los únicos que están enredados en este discurso de creencias propuestas como certezas; los escritores también están implicados. El mismo Dahl se defiende de sus detractores afirmando que él sabe muy bien cómo son los niños y que los que le critican no conocen a estos pequeños lectores tan bien como él:

De los niños nunca recibo quejas. Todo lo que me llega son risas complices y retortijones de placer. Yo sé lo que les gusta a los niños[22].

Saben que estoy de su parte. El puñetero adulto es su enemigo; incluso mamá, a quien adoran, puede ser su enemigo inconsciente. Yo sé por lo que el niño tiene que pasar; sé lo que sienten[23].

En un libro de entrevistas a escritores populares y controvertidos de la LIJ, *Trust Your Own Children: Voices Agains Censorship in Children's Literature,* a Dahl le preguntaron por qué muchos adultos se sienten incómodos con sus libros infantiles, y él respondió: "Es posible que se sientan a disgusto porque no son tan conscientes como yo de que los niños son diferentes de los mayores"[24]. Ciertamente, Dahl da pie a que los críticos piensen que posee un don especial que le permite entender a la perfección cómo piensan y sienten los niños. Además, él mismo alardea de que, en primer lugar, ha tenido hijos:

Creo que puedo juzgar mejor que la señora Cameron qué historias funcionan mejor o peor con niños; hemos tenido cinco hijos y durante los últimos quince años apenas ha habido un solo día que no les haya contado un cuento antes de dormir[25].

En segundo lugar, sabe lo que es ser niño porque él lo ha sido:

Bueno, pues allí estaba James y pensé en hacer otro –Charlie y la fábrica de chocolate–, a mí siempre me ha gustado el chocolate. Así que ¿por qué no una fabrica de chocolate? Chocolate y juguetes. Sin duda alguna las dos cosas más importantes en la vida de un niño[26].

Y en tercer lugar, cuando escribe camina a cuatro patas, dicho de forma metafórica:

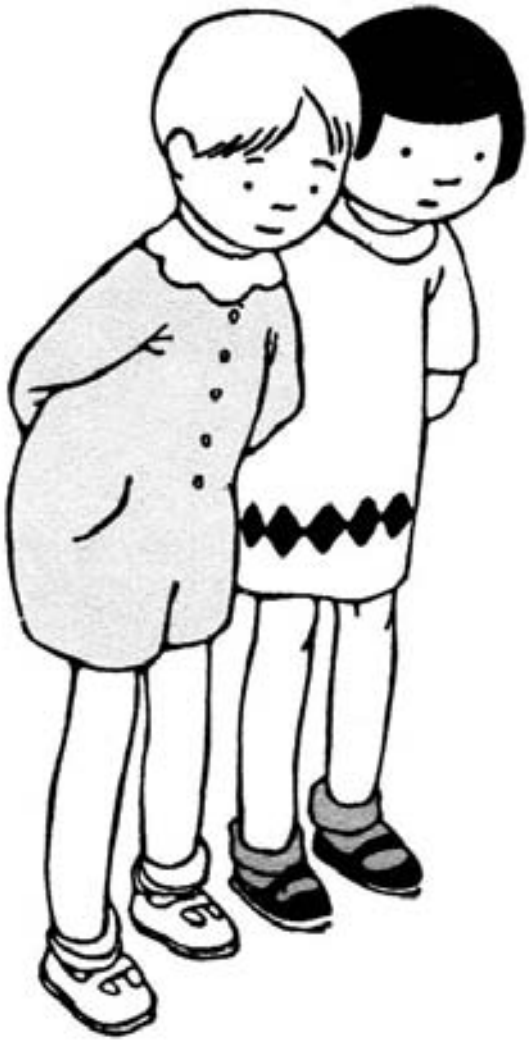
Tengo una gran afinidad con los niños (...) entiendo sus problemas. Si se quiere recordar lo que es vivir en el mundo infantil, hay que tirarse al suelo, andar a gatas y vivir así durante una semana. Verán como tienen que levantar la mirada hacia los puñeteros gigantes que les rodean y que se pasan el tiempo diciéndoles lo que pueden o no pueden hacer[27].

En resumen, Dahl cree que gracias a sus recuerdos de infancia, su capacidad de observación y su experiencia como padre, se le ha otorgado el poder de entender perfectamente a los niños. La cuestión que surge, sin embargo, es: ¿por qué su percepción de la infancia tiene que ser *la* percepción? ¿Por qué va él a enten-

---

[22] HONAN, W.H. (1990) "Roald Dahl, writer, 74, is dead; Best sellers enchanted children", *The New York Times,* 24 Noviembre (http://www.roald-dahl-fanscom/articles/obit, p. 3).
[23] CLEAVE, M. *Op. cit.*
[24] WEST, M.I. (1988) Trust Your Own Chidlren: Voices Against Censorship in Children's Literature. New York: Neal-Schuman Publishers, p. 74.
[25] DAHL, R. (1973) "Charlie and the chocolate factory: a reply" in HEINS, P. (ed.) *Crosscurrents of Criticism: Horn Book Essays 1968-1977,* The Horn Book, 1977, p. 122.
[26] WINTLE, J. et al. (1974) *The Pied Pipers: Interviews with the Influential Creators of Children's Literature.* New York: Paddington Press, p. 105.
[27] SYKES, C. (1991) "In the lair of The BFG", *Harpers and Queen,* p. 82.

derlos mejor que otros muchos escritores de LIJ que han sido tan niños y tan padres como él? ¿Acaso no tienen el mismo derecho a afirmar conocerlos igual de bien? ¿Y significa esto, entonces, que los escritores que no son padres no pueden escribir para niños porque les falta experiencia? Pero si los recuerdos y la observación verdaderamente nos ayudan a saber lo que los niños quieren leer, ¿cómo se puede explicar el éxito de ciertas historias que, en principio, no fueron escritas para ellos? Me refiero a los cuentos de hadas, las fábulas y las novelas como *Robinson Crusoe* y *Los Viajes de Gulliver*. Dahl tenía ideas muy concretas, o mejor dicho, creencias, sobre "los niños" y "la literatura infantil" pero pasaba por alto que su perspectiva era una más entre otras muchas y no la única.



F. Ribas en: Nesbit, E.: "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

EL NIÑO QUE LLEVAMOS DENTRO

Hemos visto cómo los "recuerdos" y "la observación" son en la crítica de la LIJ los artífices para que escritores y críticos vuelvan a hacerse niños con el fin de poder escribir con éxito y ser capaces de valorar este tipo de literatura. Pero hay otra explicación popular que va más allá de este supuesto regreso temporal a la infancia. Se trata de la creencia de que el escritor "lleva un niño dentro de sí". El adulto, como Peter Pan, se ha negado a crecer o no se han arraigado en él los atributos que parecen conformar la "madurez". Se trata, pues, de personas atrapadas entre dos maneras de ser. De una parte parecen esforzarse por no perder sus cualidades y perspectiva "infantil", y por otra se ven obligados a enfrentarse a las características y actitudes que por su edad se les exige. La capacidad de algunos conocidos escritores de seguir siendo niños a pesar de sus años explica por sí sola, según esta crítica, su popularidad con los pequeños lectores. Como estos escritores son en verdad unos "niños grandes", saben comunicarse con su público muy fácilmente. Ellos no tienen que volver temporalmente a la infancia porque ya están en ella. En realidad, nunca la han abandonado. El propio Dahl apoya la idea de la infancia retenida cuando se retrata a sí mismo como un "niño": "Me aburro con facilidad en compañía de los adultos (...) Como demasiado chocolate (...) Me pongo de mal humor cuando me duele la espalda. No siempre me limpio las uñas"[28]. En una entrevista, "al preguntarle cómo podía comunicarse tan bien con los niños de ocho años, contestó: `Es que tengo ocho

[28] DAHL, R. (1972) "The Profile of Roald Dahl" en *The Junior Authors and Illustrators Series,* 3er volumen. New York and Dublin: H.W.Wilson(http://www.edupaperback.org/authorbios/Dahl_Roa-ld. p. 2).

[29] POWLING, C. (1982) "The Big Friendly Giant", *Books for Keeps,* 17, p. 5.

años' "[29]. Los críticos parecen haberle tomado la palabra. Ante esta declaración, Chris Powling exclama "¡Exacto!" y Nuria Barrios y Peter Hollindale apoyan totalmente la aseveración de Dahl. Barrios está convencida de que:

Roald Dahl era un gigante que escondía en el pecho a un niño. Sus casi dos metros de altura camuflaban a un personaje pequeñito que no guardaba muy buen recuerdo de los mayores. Esa fue la clave de su éxito[30].

Al observar el paralelismo entre J.M Barrie y Dahl en la temática *encoger-crecer* de sus libros y en el físico de ambos (Barrie era muy bajo y Dahl muy alto), Hollindale subraya que:

Si tienes un físico fuera de lo corriente, aunque sólo sea por el tamaño, la natural sincronía de la mente, las emociones y el cuerpo te son negadas, y tu perspectiva de la infancia y la madurez puede causar etapas de tensión que duran toda la vida[31].

Como resultado, Barrie y Dahl son "adultos incompletos para los que la infancia es un asunto inacabado"[32]. Incluso la biografía de Treglown refuerza esta supuesta relación entre la popularidad de Dahl y la infancia retenida. Al escritor británico se le describe como un "matón y alborotador" que disfruta cogiendo "rabietas" por las cosas más triviales[33]. Ann Hulbert, que hizo la crítica de su biografía, señala que "los enfrentamientos con sus editores (...) tenían el sabor de la adolescencia"[34], y resalta la tendencia general en las biografías de escritores de LIJ a identificar al escritor con un niño: "Aquí, la incapacidad de crecer se presenta como un atractivo recurso que asegura el éxito literario, la clave para cautivar a los pequeños lectores"[35]. Hulbert es una de los pocos críticos que parecen escépticos ante el reclamo del "niño que llevamos dentro", sobre todo, como ella apunta, porque Dahl sufrió tremendas tragedias familiares "que le reportaron una madurez muy dolorosa"[36]. David Galef también duda ante esta aparente correspondencia directa entre hombre-niño y éxito literario, y con referencia a la biografía de Treglown comenta que "posiblemente, Dahl no creció nunca". Luego cuestiona la validez de esta explicación pues "esto es lo que Ann Thwaite dice de A.A.Milne, y lo que con toda probabilidad se dice de la mayoría de los autores de LIJ"[37].

Son muy pocos los críticos, sin embargo, que se atreven a poner en duda esta creencia tan popular del "niño que llevamos dentro". La

---

[30] BARRIOS, N. (1996) "Cuéntame un cuento, Roald", *El País de las Tentaciones,* 20 Diciembre, p. 16.

[31] HOLLINDALE, P. (1999) "Roald Dahl: the conservative anarchist" en *Popular Fiction: Proceedings from the 5th Annual British IBBY/MA Children's Literature Conference at Roehampton Institute*. London: National Centre for Research in Children's Literature, p. 139.

[32] *Ibid.,* p. 138.

[33] Treglown recuerda un incidente entre Dahl y su editor de Nueva York que acabó con este último escribiendo una carta en la que le decía: "He terminado por creer que está usted disfrutando de una larga rabieta y nos está provocando (...) A menos que empiece a comportarse de forma civilizada, no existe posibilidad alguna de que continuemos publicándole" (TREGLOWN, J. (1994) *Roald Dahl: A biography*. London: Faber and Faber, 1995, p. 216). La rabieta al parecer se debía a que Dahl exigía que le mandaran una marca de lápices determinada sin los cuales, según él, no podía escribir. La falta de "madurez" de Dahl también aparece en relación con su creciente dependencia de los consejos de sus editores. Para sacar lo mejor de él, había que llevarle de la mano: "El escritor como el niño al que hay que poner freno a la hora de emplearse a fondo con su mejor trabajo" (HULBERT, A. (1995) "They won't grow up", *The New York Times,* 12 Noviembre, p. 3).

[34] HULBERT, A. (1994) "Roald the rotten", *The New York Times Book Review,* 1 Mayo, p. 28. El subrayado es mío.

[35] HULBERT, A. (1995) *Op. cit.,* p. 2.

[36] HULBERT, A. (1994) *Op. cit.,* p. 26.

[37] GALEF, D. (1996) "You've got to be cruel to be kind: The life of Roald Dahl", *The lion and the unicorn,* 20, p. 274.

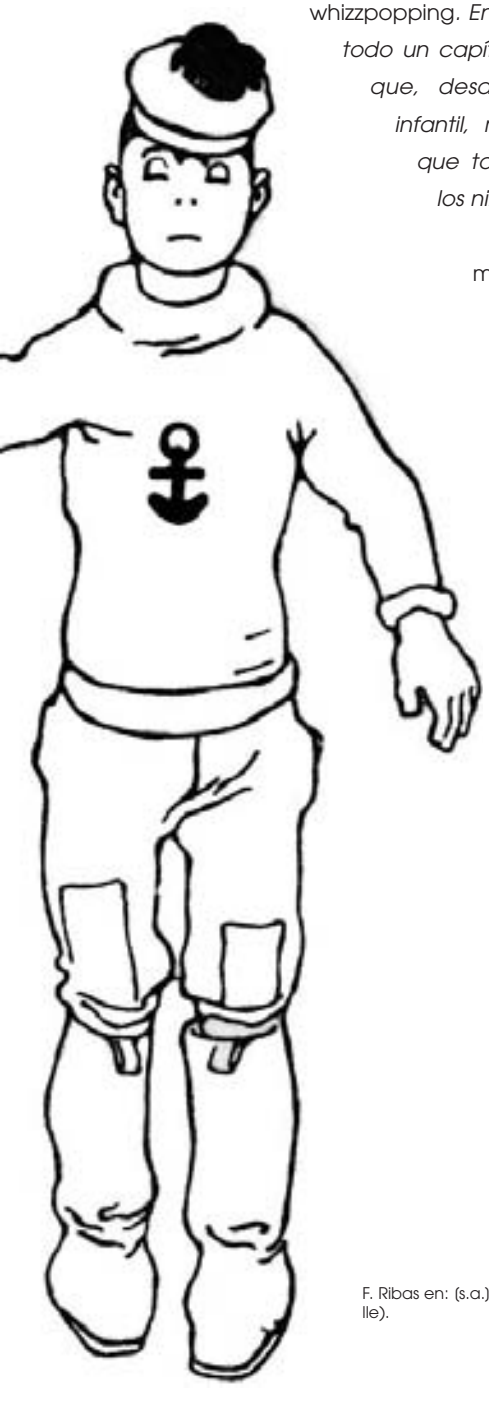
mayor parte está de acuerdo en que los escritores más conocidos, Dahl entre ellos, saben lo que los niños quieren leer por la simple razón de que ellos son unos niños más. Así pues, su manera de asegurarse de que su historia va a funcionar es comprobarlo desde su "perspectiva infantil". Dahl dice a este respecto:

Trato de captar este tipo de humor (escatológico) en El Gran Gigante Bonachón *pero en vez de llamarlo pedorrearse, lo llamo* whizzpopping. *En realidad le dedico todo un capítulo. Lo pongo porque, desde mi perspectiva infantil, me hace reír y sé que también hace reír a los niños* [38].

Estos críticos, al menos los que le apoyan, ven a Dahl como un "gran gigante bonachón"[39], que sabe escribir para todos los niños del mundo sin importar las diferencias socio-económicas, religiosas o culturales. Cuando se trata de Dahl, él sabe cómo tender puentes y escribir para el "niño" que todos los niños comparten, porque él mismo es la encarnación de ese "niño"; así se explica su éxito a escala internacional. Lucía-Pilar Cancelas y Ouviña afirma que "Dahl no escribe pensando en un niño particular sino en todos los niños del mundo y describe situaciones fácilmente extrapolables a cualquier lugar"[40].

Incluso las buenas relaciones entre los niños y adultos de sus libros (el Gran Gigante Bonachón y Sofía, Charlie y el señor Wonka, Matilda y la señorita Honey) se describen y explican mediante la metáfora del "niño que llevamos dentro". Es decir, en el mundo de Dahl, cuando un menor y un mayor se sienten a gusto juntos, se debe a que este último posee alguna especie de atributo "infantil" que le ayuda a conectar con el niño de ficción, e implícitamente con el niño lector. Catriona Nicholson, por ejemplo, afirma que:

Wonka, como Dahl, se declara niño al exclamar: "No quiero ser mayor para nada. Los mayores no quieren escuchar, no quieren



F. Ribas en: (s.a.). *Plaga de Dragones*; Biblioteca Enciclopédica para Niños, v.: 8; S. Calleja. Madrid, 1923. (detalle).

[38] WEST, M. I. (1988) *Op. cit.*, p. 76.

[39] La imagen de Dahl como un hombre-niño es muy popular. Véase como ejemplo el título de los siguientes artículos: "Ecco Dahl, Gigante Buono Delle Fiabe" de Gaia Servadio (SERVADIO, G. (1988) "Ecco Dahl, gigante buono delle fiabe", *La Stampa: Tuttolibri*, Enero 2, 14 (586): 4-5), "Roald Dahl: el gigante amigo de los niños" de Cristina Ferrer (FERRER, C. (1989) "Roald Dahl: el gigante amigo de los niños", *CLIJ*, 2, pp.28-42), "Adios al Gran Gigante Bonachón" de Chris Powling (POWLING, C. (1991) "Farewell to the big friendly giant", *Books For Keeps*, 66, pp.10-11)y "Dahl, el niño maravilloso" de Catriona Nicholson (NICHOLSON, C. *Op. cit.*, pp. 309-326).

[40] CANCELAS Y OUVIÑA, L-P. (1997) "Carroll versus Dahl: dos concepciones del humor", *CLIJ*, 97, p. 25.

[41] NICHOLSON, C. *Op. cit.*, 185.

aprender. Se empeñan en hacer las cosas a su manera y no a la mía" [41].

Laura Tosi, por su parte, asegura: "Algunos de los mayores, si bien personajes positivos, tienden a manifestar características infantiles, como el Gran Gigante Bonachón a quien Sofía trata inútilmente de enseñar nociones elementales de buenos modales, o son incapaces de proteger a sus pequeños de la maldad, como la abuela de Las brujas, que por cierto revela una falta de entusiasmo por el aseo típicamente infantil"[42].

Como se ve, Tosi reivindica un conocimiento a priori de las características "infantiles" y confirma sus expectativas con Dahl. Pero, ¿la falta de aseo y de buenas maneras son características inherentes de los niños, o es el texto el que se encarga de crearlas y de transmitirlas así?

La metáfora de "el niño que llevamos dentro" es "real" para muchos de los admiradores de Dahl y, en la medida en que lo expresan, se diría que verdaderamente creen que dentro del escritor adulto hay un niño, un superviviente de los días de infancia, que les guía y les dice lo que escribir y lo que no para así alcanzar el éxito. Pero al igual que ocurre con los "recuerdos" y "la observación", el escritor que afirma llevar un niño dentro no es un hecho probado sino una suposición que plantea muchos problemas. Galef lleva razón al criticar que eso "es lo que se dice de la mayoría de los autores de LIJ", dando a entender que, aunque es una aseveración que pretende dar explicaciones, en realidad no explica nada. No se nos explica, por ejemplo, cómo se mantiene el niño dentro del adulto, o por qué unos escritores logran mantener ese espíritu infantil vivo y otros no, o por qué a los críticos que no les gusta Dahl les resulta imposible verle como un "niño grande" o de encontrar "cualidades infantiles" en sus libros. Y esto no es todo: ¿cómo definimos a ese "niño" que se lleva dentro? ¿Hablamos de un europeo blanco, de clase media, de diez años de edad que vive en el interior de un adulto de 40? ¿O de una niña afro-americana de siete, de religión metodista, salvaguardada en el interior de una escritora negra de 30? Y lo mismo podríamos preguntarnos sobre el adulto, pues la metáfora presupone dos estados de ser universales con atributos contrapuestos. ¿Se pueden definir las características del "adulto"? ¿Y qué ocurre cuando un escritor pierde su popularidad? ¿Qué explica entonces "el niño que llevamos dentro"? Pienso en Enid Blyton, que no dejó de publicar y vender libros hasta principios de los años 70 y a la que ahora Dahl y J.K Rowling parecen haber sustituido en fervor. Si Blyton fue un fenómeno de ventas entonces, sería también porque "llevaba una niña dentro" que la ayudaba a conectar con todo los niños del mundo; pero entonces, ¿cómo se puede explicar que ahora venda menos?

La mayoría de los críticos entusiastas de Dahl prefieren pasar por alto estos problemas y nunca se los plantean; si lo hicieran es muy probable que enseguida se quedaran sin argumentos. No creen que haya necesidad de demostrar sus sugerencias, de forma que sus propuestas siempre aparecen como certezas.

[42] TOSI, L. (1999) "Childhood in another Country: Conflicts between the adult and child worlds in Roald Dahl's fiction" en DAVIS, R.G. et al. *Small Worlds: Transcultural Visions of Childhood*. Pamplona: EUNSA, 2001.

VERDAD Y FICCIÓN TRAS EL FENÓMENO CULTURAL DE HARRY POTTER

Mª ISABEL BORDA CRESPO
Universidad de Málaga

(...) Dumbledore, ¿de verdad cree que puede explicarlo todo en una carta? ¡esa gente jamás comprenderá a Harry! ¡Será famoso …una leyenda…no me sorprendería que el día de hoy fuera conocido en el futuro como el día de Harry Potter! Escribirán libros sobre Harry… Todos los niños del mundo conocerán su nombre. (La piedra filosofal, 19)

Pocas veces encontramos palabras literarias tan proféticas en el mundo real como estas que escuchamos de boca de la profesora McGonagall la noche en que Harry Potter queda huérfano, bajo la tutela de sus tíos Vernon y Petunia. ¿Por qué esta historia ficcional de este niño ha llegado a ser todo un *best seller*? ¿Qué verdad o verdades se esconden tras las cifras astronómicas de ventas y el potente aparato mercadotécnico que le rodea? ¿Constituyen los libros de J.K. Rowling un exponente de buena literatura juvenil? ¿Por qué la historia de Potter se ha convertido en una experiencia iniciática a la lectura libre, pasional y no guiada? Estas son algunas de las preguntas que dan lugar a las reflexiones que siguen a continuación.

UN FENÓMENO DE CULTURA GLOBAL

Si hay una verdad que tengamos que admitir desde el principio es la decisión de los jóvenes en convertir al joven Potter en el mito cultural que los definirá de cara al futuro como generación. De hecho ya hay quien sugiere que los libros de J. K. Rowling constituyen el primer fenómeno de la cultura de la globalización[1]. Haber seducido a los jóvenes para que lean apasionadamente le ha proporcionado una magnitud cultural con precedentes. Pensemos que hasta los adultos más reacios a la hora de valorar artísticamente la literatura infantil y juvenil –quizás por desconocimiento, falta de interés o imaginación- perdonan la vida a Harry Potter porque ha conseguido lo que años de adiestramiento lector, y varias campañas de animación a la lectura, parecen no lograr. De hecho ha puesto sobre el tablero educativo un tema bastante espinoso, el de la selección curricular de lecturas literarias. Los niños/as al leer los libros de Potter han demostrado que leen cuando quieren.

Podemos encontrar precedentes de este fenómeno en el proscrito Guillermo Brown, perso-

[1] Ver G. Martínez (2001) "Harry el limpio", *El País,* 11 de marzo.

*N. de la R. La concesión del Premio Príncipe de Asturias de la Concordia a J. K. Rowling cuando este número de *Lazarillo* estaba en prensa incide en esta misma idea en su sentido más positivo.

naje que se convirtió en un punto de referencia común para la generación de Fernando Savater, según sus mismas palabras: "¡Guillermo Brown! Nadie, ni Tarzán, ni Sandokan, ni siquiera Sherlock Holmes nos es tan vinculante, nos explica tan profundamente".[2]

O bien el caso de Celia que conoció el éxito que la catapultó a la fama allá por los años 30 del pasado siglo y que se convirtió nada más llegar en fiel amiga de las niñas de entonces. Escuchemos a Consuelo Armijo: "En realidad Celia era la única "persona" que me comprendía, o al menos con la que yo estaba plenamente de acuerdo".[3]

La historia de Harry Potter se ha convertido desde su primera entrega -recordemos que su autora ha prometido un total de siete libros, uno por cada año escolar en la escuela de magia Hogwarts- en todo un fenómeno cultural, social y de ventas cuyas cifras pueden marear. Según opinión de la librera Mª Carmen Niño[4], estas cifras lejos de marear alegran la vida de una librería, sobre todo si tenemos en cuenta que son libros que se venden muy bien, y que se reponen como cualquier novedad muy significativa del mundo adulto.

¿Cuáles son esas cifras? Los primeros cuatro libros han vendido aproximadamente unos 200 millones de ejemplares en 55 idiomas y un total de 200 países. De los cuales podemos decir que 4 millones se han vendido en España. Junto a estas cifras no podemos olvidar la mercadotecnia que ya rodea al mito Potter, entre la que cabe destacar la proliferación de páginas webs, más de 300.000[5]. Además de su alcance tecnológico, hay que contar con las propuestas para Play Station, Game Boy Color o Advancec y para PC, donde los aficionados y amigos de Harry Potter pueden jugar al quidditch, el fútbol volador del mundo de los brujos, entre otras propuestas.

Viendo estas asombrosas cifras, uno siente la tentación de justificarlas como un resultado de la misma mercadotecnia. No nos engañemos, ha sido el boca a boca el verdadero propulsor de ventas de los libros de Rowling[6] . Si pudiéramos resolver este tipo de fenómenos como resultado de la mercadotecnia, no sabríamos cómo justificar la desigual recepción de los productos Disney: ¿por qué la película *Blancanieves* sigue constituyendo un hito animado para sucesivas generaciones, y no *Alicia en el país de las maravillas,* o la misma *La Bella y la Bestia*? Coincido en este sentido con Margarita Rivière cuando nos dice que Harry Potter es un fenómeno previo a la mercadotecnia y que su éxito estaba consolidado antes de que los adultos "siempre patosos, para las cosas básicas, pusiéramos nuestra atención en él"[7]. Hay que saber admitir que, independientemente a la presión que ya hoy sentimos acompañar a este fenómeno, difícilmente podemos explicar con lógica y racionalidad qué esconde una pasión, en este caso, la pasión lectora. Además este fenómeno es algo más que un record de ventas. En él apreciamos por un lado, su condición de lectura legitimada, ya que son los mismos padres quienes compran, eligen y regalan el libro de Harry Potter a sus hijos, y por

---

[2] SAVATER, F. (1976) *La infancia recuperada.* Madrid: Taurus, p. 63.

[3] ARMIJO, C. (1992) "Celia era la única que me comprendía", *CLIJ,* 41, p. 14.

[4] Cf. Mª Carmen Niño (2003) "Libreros y primeros lectores: la labor del fomento de la lectura infantil y juvenil", *Liber,* 10, pp.15-16.

[5] Encuentro muy interesante el desarrollo del fenómeno creativo *fanfiction.* Especialmente interesante http: //www.schnoogle.com

[6] DÍAZ-PLAJA TABOADA, A. (2002) "El lector de secundaria", en MUÑOZ, B. *et al.Aspectos didácticos de lengua y literatura,* 12. Zaragoza: ICE Universidad de Zaragoza, p.183.

[7] RIVIÉRE, M. (2001) "Harry Potter y nosotros", *El País,*30 de diciembre.

otro, constituye una experiencia de lectura que los jóvenes comparten con sus iguales, es decir, las derivaciones de su lectura se socializan. Bien mirado, este fenómeno ha conseguido los efectos de lectura que deseamos cuando proponemos la lectura de textos literarios a los jóvenes.[8]

IDENTIFICACIÓN Y SOLIDARIDAD CON HARRY

Por lo tanto, no podemos dejar de reconocer al menos dos verdades en este fenómeno. La primera, la misma personalidad e historia del pequeño Harry. Su cotidianidad, su desamparo como niño huérfano ante unos adultos absolutamente inadecuados, adquiere interés narrativo cuando se entera de que esa realidad que le conducía de cabeza al *Centro de Seguridad San Bruto para delincuentes Juveniles Incurables (El prisionero de Azkaban, 21),* no es la suya. Su destino lo une ya desde su mismo nacimiento al mejor colegio de magia de todos los tiempos, el colegio Hogwarts. Los jóvenes lectores desde un primer momento reconocen en Potter a uno de ellos. Se identifican con él. Solos ante una realidad que para nada les parece justa, pero sin recursos para construir por si mismos una salida digna y satisfactoria, se enfrentan al lío enorme que supone tomar conciencia de si en un mundo que como los viejos jerseys de Dursley o los calcetines de tío Vernon que hereda Harry, siempre te viene grande. Las respuestas de Harry, sus peripecias, sus miedos, su naturalidad en suma, para vivir y enfrentarse a la vida es la que es afín a la de los jóvenes lectores que siguen fielmente sus aventuras.

La iniciación de Harry en el mundo de la magia no es sólo un tiempo de aprendizaje de brujo, sino también un tiempo de iniciación en el mundo adulto. Para el psiquiatra francés Serge Tisseron (2001), la clave de Harry Potter hay que buscarla en la manera en que Harry se orienta en un mundo cambiante en el que hay que hacer frente a situaciones casi imprevistas. Según esta interpretación (ver M. Rivière, 2001), Harry Potter es la expresión misma del superviviente capaz de ser inteligentemente oportunista para anticiparse a los peores presagios de unos cambios que parecen blancos pero que resultan ser negros. De esta opinión es también Juan Antonio Millán: "La lectura temprana de Harry Potter (…) tiene el poder de transmutar las vidas de sus jóvenes lectores, formándolos en el vértigo y en la lucha, y haciéndoles palpar la predestinación y la libertad"[9]. Nos encontramos, en suma, ante un texto literario que actualiza las palabras del escritor Emilio Teixidor: necesitamos reivindicar una literatura juvenil que no se avergüence de serlo, que sea juzgada como lo que es y no como un subproducto de la gran literatura, que haga progresar las técnicas del género propio para conseguir el interés más amplio. La importancia de los libros destinados a los jóvenes radicaría en el hecho de que "a través de estas lecturas los jóvenes pueden desarrollar y afirmar su identidad y escoger su lugar en el mundo cambiante y ambivalente que se presenta ante sus expectativas".

El mundo que hasta los once años Harry ha vivido como propio, creyendo que era el que había de darle las claves para llegar a descubrir quién era y lo que puede llegar a ser, ha de dejarlo atrás para cruzar repetidamente una frontera que lo conducirá a otra realidad, la mágica. Únicamente desde el conocimiento que de sí mismo obtendrá en el mundo de los

[8] Ver HERMIDA, C, CAÑON, M. y T, M. J. "Lectura y escuela. Prácticas literarias y selección de textos", disponible en http://www.cuatrogatos.org/articuloseleccion.html.

[9] MILLÁN, J.A. (2001) "La piedra filosofal. Las razones de Harry Potter", *BILE*, 42-43, p. 63.

magos –mundo de la imaginación, no lo olvidemos–, podrá resolver su personalidad en conflicto, integrando en ella distintas facetas de sí mismo. Esta frontera se materializa de diversas maneras. Por ejemplo, el andén 9 y 3/4 de la estación de Londres desde donde deberá tomar el tren que lo llevará al colegio Hogwarts. Como bien le orienta la bondadosa madre de Ron Wesley:

(…) lo único que tienes que hacer es andar recto hacia la barrera que está entre los dos andenes. No te detengas y no tengas miedo de chocar, eso es muy importante (La piedra filosofal, 82).

O bien la pared que separa el patio cerrado, diminuto y mugriento –"donde no había más que un cubo de basura y hierbajos"– del bar *El Caldero Chorreante*, y que da acceso al callejón Diagon. Tras golpear tres veces con la punta de su paraguas:

El ladrillo que había tocado se estremeció, se retorció y en el medio apareció un pequeño agujero, que se hizo cada vez más ancho. Un segundo más tarde estaban contemplando un pasaje abovedado lo bastante grande hasta para Hagrid, un paso que llevaba a una calle con adoquines, que serpenteaba hasta quedar fuera de la vista (La piedra filosofal, 65-66).

Ante la irrupción de esta realidad mágica sentimos que los sentimientos y emociones del joven Potter, y con ellos, sus miedos, vacilaciones, inseguridades, temores y equivocaciones son como los de cualquier adolescente: "No sabía lo que iba a pasar… pero sería mejor que lo que dejaba atrás" *(La piedra filosofal, 80)*. Hagrid, convertido por extensión en guía del joven lector, da con la clave cuando le dice:

—No te preocupes, Harry. Aprenderás muy rápido. Todos son principiantes cuando empiezan en Hogwarts. Vas a estar muy bien. Sencillamente sé tu mismo. Sé que es difícil (La piedra filosofal, 78).

F. Ribas en: Nesbit, E.; "El corazón del Mago", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.:19, S. Calleja. Madrid, 1925. (detalle).

Si escuchamos qué opinan los jóvenes acerca de por qué les gustan los libros de Harry Potter, comprobamos la identificación y solidaridad de la que hablamos. Gabriela de León de 12 años:

Cuando yo los estoy leyendo me da la sensación de que estoy presente en ese momento con los personajes y cuando termino de leer cada libro y 'vuelvo' a mi habitación, me parece que es una pena que el mundo creado por Rowling no exista en realidad.

Contundente se muestra Mónica Fernández, 12 años: "es como un adicción, es como si uno viviera lo mismo al lado de Harry". Federico Casa, (13 años), nos dice: "la vida de Harry Potter en Hogward es muy peligrosa, excitante y siempre está con sus dos mejores amigos quebrando las normas del colegio". Y él mismo se identifica cuando se le pide una razón para su fanatismo: "será porque es un adolescente que no tiene vida normal como me pasa a mí, porque es de magia, de brujos, hechizos, duendes y monstruos"[10]. O bien el artículo donde se habla de *los Harry Potter españoles*. Según el periodista [11], la magia ha rejuvenecido su público. De las opiniones recogidas por el articulista, destaco la de Gonzalo Sanz Ahijado: "Si le viera (a Harry), le ofrecería mi casa en vacaciones para que no tenga que pasarlas con sus tíos".

Valentía, templanza, amistad, capacidad de odiar y de equivocarse son algunos de los valores que Harry descubre, aprende y reconoce como propios. Y con Harry, también sus jóvenes lectores. Según Victoria Fernández (1999) al hablar de esta saga de aprendiz de brujo podemos encontrar muchos de los sentimientos que sólo en la infancia se experimentan con total radicalidad: sumisión/rebeldía frente al mundo adulto, odio y frustración ante la injusticia, compañerismo y amistad incondicional, competitividad y gusto por los retos, fascinación por lo prohibido y lo peligroso, inseguridad ante las propias decisiones, miedo irracional, alegría exultante, "todo está ahí". Todo y además de una manera bastante inquietante. O subversiva. No olvidemos que Harry es el elegido para enfrentarse y derrotar conscientemente a Voldemort. Y lo más importante, triunfar donde los adultos han fracasado.

MAGIA Y REALIDAD COTIDIANA

La segunda verdad reconocible en los libros de Potter es la presencia del mundo mágico en convivencia armónica con la realidad cotidiana, la de todos los días. El mundo de los magos y brujas, y por ende el de la imaginación, convive paralelamente con el mundo ficcional real, el mundo *muggle*. Seamos sinceros, ¿a qué adolescente no le gustaría vivir la experiencia iniciática de Harry, teniendo en cuenta que estamos hablando de un niño huérfano, injustamente tratado, y con una infancia sin amor cuando paradójicamente lleva en la frente una cicatriz, prueba del amor materno? Es tan real la vida de Harry que se llega a pensar que toda ella podría ser verdad. Como dice Natov[12], el interés del público por un mundo mágico que supera y trasciende una realidad cada vez más plana e intercambiable se hace evidente con cada entrega de la serie Potter.

Es el humor uno de los procedimiento utilizado por Rowling para aproximar la historia a sus lectores. Si hay una época en que la imagina-

[10] Ver http://200.40.43.213/buscador/2001/11%-20noviembre (página web del club de fans uruguayos).

[11] LÓPEZ, J. (2002) "¡Abracadabra!", *El País semanal*, 1329, pp.105-108.

[12] Ver NATOV, R. (2001) "Harry Potter and the Extraordinariness of the ordinary", *The Lion and The Unicorn*, 25, p. 325.

ción, el juego y el humor tenga una importancia fundamental sabemos que es en la infancia y en la adolescencia. Esta convivencia de los dos mundos propone un camino en el que la imaginación debe ocupar su sitio colaborando en la vida diaria para un continuo crecimiento de nosotros mismos. Los poderes sobrenaturales de Harry invitan a los jóvenes lectores a imaginar más allá de sus limitaciones[13]. Harry es como todos los niños, pero su capa invisible le permite ver y oír sin ser visto ni oído, su escoba *Nimbus 2000,* y después *Saeta de fuego,* le permite volar, su aprendizaje en el colegio lima sus poderes sobrenaturales pudiendo llegar incluso a leer el pensamiento ajeno. Y siempre sintiéndose solo ante unas decisiones que debe aprender a tomar con responsabilidad, y junto a él, sus amigos. Están aprendiendo a tomar el control de sus vidas. Fijémonos en el *gira tiempo*, aparato que Hermione utiliza en tercer año y que le permite estar en dos sitios a la vez. Y a Harry verse a sí mismo: "Y entonces lo comprendió. No había visto a su padre, se había visto a si mismo" (*El prisionero de Azkaban*, 340).

Los Dursley son los representantes emblemáticos de los *muggles* en este mundo ficcional. Toda manifestación imaginativa o mágica –no convencional– supone una anormalidad para estos adultos-muggles (ver *El prisionero de Azkaban*, 21), amén de inquietante (ver los indicios observados por el padre Dursley la noche en que Hagrid deja al bebé Potter en el núm. 4 de Privet Drive) y peligrosa (*La piedra filosofal,* 29) para la normal, fluida y aburrida existencia cotidiana. La caricatura acompaña el retrato de estos *muggles*, llegando a veces hasta lo grotesco. Por ejemplo, veamos este retrato del joven Dursley: "Dudley se acercó andando como un pato, con el pelo rubio totalmente pegado al gordo cráneo y una pajarita que apenas se veía debajo de las múltiples papadas" (*El prisionero de Azkaban,* 24). Retrato que se completa con la cola de cerdito que Hagrid, por arte de magia, le coloca en el trasero: "Cuando les dio la espalda, Harry vio una rizada cola de cerdo que salía a través de un agujero en los pantalones" (*La piedra filosofal*, 56).

Este humor está asimismo presente cuando retrata la cotidianidad de los niños/as en el mundo mágico. Especialmente evidente en los artículos de broma, tales como "bombas fétidas, polvos para eructar y gusanos silbantes" , y en las golosinas, "*dulces de efectos especiales*", que toman[14]. Pensemos en las grageas de colores y distintos sabores, caramelos favoritos de los jóvenes. Especialmente este pasaje muestra la naturalidad y el humor al que me refiero al final de la primera entrega, cuando Dumble-dore visita a Harry en la enfermería:

Te sugiero que comiences a comer esas golosinas. Ah, las grageas de todos los sabores. En mi juventud tuve la mala suerte de encontrar una con gusto a vómito y, desde entonces, me temo que dejaron de gustarme. Pero creo que no tendré problema con esta bonita gragea, ¿no te parece?

Sonrió y se metió en la boca una gragea de color dorado. Luego se atragantó y dijo:

¡Ay de mí! ¡Cera de oído! (*La piedra filosofal*, 247).

---

[13] *Ib.* p. 316.

[14] "En otra pared había dulces de efectos especiales: el chicle *droobles*, que hacía los mejores globos (podía llenar una habitación de globos de color jacinto que tardaban días en explotar), la rara seda mental con sabor a menta, diablillos negros de pimienta ("¡quema a tus amigos con el aliento!"); crema de menta en forma de sapo "¡realmente saltan en el estómago!"); frágiles plumas de azúcar hilado y caramelos que estallaban" (*El prisionero de Azkaban,* 168).

F. Ribas en: Nesbit, E.; "El Corazón del Mago", *Cuentos de Nesbit,*; Biblioteca Perla, vol.: 22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

VALOR LITERARIO DE HARRY POTTER

Tras estas verdades, cabe preguntarse acerca del valor literario de los libros escritos por J. K. Rowling. Si concebimos la obra literaria como un acto ficticio, estaremos de acuerdo en afirmar que dicha manifestación constituye una invención, una falsedad, una mentira. A diferencia de la mentiras reales, las ficciones literarias descubren su ficcionalidad, constituyendo un "discurso representado"[15]. Intentar identificar el texto literario con una realidad tangible resulta cuanto menos imposible, además de entorpecer la comprensión de cómo funciona la semántica específicamente literaria. La verdad de un texto literario hay que buscarla en la coherencia del propio texto, nunca en las proyecciones que los lectores muy tentadoramente hacemos y volcamos sobre los mundos de ficción, a pesar o incluso más allá de la cercanía de estos al mundo real y actual. Me gusta la idea defendida por Nabokov en su estupendo *Curso de Literatura europea*[16], cuando nos dice que la faceta más importante de un buen escritor ha de ser su capacidad de embaucar, encantar a los lectores. Y es aquí donde sitúo la fuerza seductora de las aventuras de Potter. El acto creativo que ha dado lugar al texto literario de Harry Potter hemos de verlo como una proyección de la poderosa imaginación creadora de su autora, Joanne K. Rowling[17]. Pero todavía hay más. Si la literatura supone un cuestionamiento de la realidad, si la historia de Harry Potter trasciende esta misma realidad y tenemos que ver a Harry como un ser individual que de ningún modo debemos identificar con nadie que pertenezca al mundo fáctico, entonces el mundo posible que constituye el universo textual de Harry

---

[15] ISER, W. (1997) "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, p. 47 y ss.

[16] NABOKOV, V. (1980) *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1987, p. 29.

[17] Cfr. Actividad de la *poiesis* en DOLEZEL, L. (1997) "Mimesis y mundos posibles", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (comp.), *Op. cit*. p. 88.

Potter representa una estructura cultural, a la que sólo tenemos acceso a través de la lectura e interpretación del mismo texto. De ahí que intentemos comprender cuál es la clave del éxito de la historia de Harry Potter, ¿qué han visto los jóvenes en él?

Desde la antropología de la ficción, podemos afirmar que la ficción completa y compensa las carencias y frustraciones de la existencia humana. Pero la ficción revela sobre todo, la radical imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo. Parafraseando a Iser podemos decir que sólo la ficción nos permite mirarnos en el espejo de nuestras posibilidades y encontrarnos con nosotros mismos. Como dice Luis Mateo Díez[18]: "la literatura ejerce sobre nosotros una fascinación especular, y como buen espejo da buena cuenta de nuestros deseos. Al igual que el Espejo de Erised que descubre Harry ya en la primera entrega (*La piedra filosofal*, 173)". Como sabemos, por las palabras de Dumbledore, este espejo no proporciona ni conocimiento ni verdad, sólo muestra los deseos, y para hacerlos realidad, sólo hay que desear encontrarlos (*La piedra filosofal*, p. 246). Y es aquí donde el texto de Potter puede ser considerado como un metatexto acerca del valor e importancia de la literatura en la vida de la persona humana[19]. El joven Harry Potter es un personaje que deberá aprender a conocer y a valorar lo que los dos mundos están en condiciones de enseñarle. Pero sólo el mundo mágico –imaginación– le dotará de los conocimientos necesarios para resolver y hacer frente a sus conflictos de identidad. Y al hacerlo le ayudara a construir una personalidad adulta.

¿Es descabellado pensar que la importancia de este mundo mágico para la vida del joven Potter se corresponde con la función liberadora y gratificante de la literatura en la vida del escritor/a y del lector/a al potenciar la imaginación, al incitar la creación, y por tanto, la reflexión crítica? Ya la antropóloga Michèle Petit[20] nos recuerda la importancia de la lectura literaria como vía privilegiada para que el lector/a se construya una identidad abierta, en evolución, no excluyente. Esta apertura a lo imaginario tiene en la infancia y en la adolescencia una importancia trascendental, porque es a través de estos textos donde el niño-joven puede descubrir las palabras más intimas y secretas que habrán de definirlo ante los demás.

Una última cuestión antes de terminar: el texto literario descubre su falsedad, incorporando sin ambages una realidad identificable y sometiéndola a una remodelación imprevisible. Para reforzar este mundo textual, e incluso para formar parte de él, podemos leer los mismos libros de texto de Harry Potter, con sus mismas anotaciones. Me refiero en concreto a *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, de Newt Scamander, con un prólogo especial de Albus Dumbledore (Salamandra/ Obscurus Books: 2001). O bien el libro *Quidditch a través de los tiempos* de Kennilworthy Whisp (Salamandra/-Whizz Hard Books: 2001). Además qué duda cabe que el recuerdo de *David Coperfield* de Charles Dickens, o de los cuatros protagonistas de *Las crónicas de Narnia. El león, la bruja y el armario*, del genial Clives S. Lewis, entre otras obras y autores, forman parte sedimentada de la ficción de Potter. Pero aun hay más, J. K. Rowling muestra en sus libros una fidelidad asombrosa a la tradición fantástica popular, trasladada al mundo actual. La riqueza del mundo mágico narrado por la autora hunde sus raíces en la sabiduría popular occidental, especialmente procedente del mundo clásico e Inglaterra, más concretamente

[18] DÍEZ, L.M. (1999) "Imaginación, memoria, palabra", en A.A.V.V. *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década.* Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 13 y ss.

[19] Escuchemos a A. Muñoz Molina (1993: 52): "La literatura no es cultura, sino algo mucho más serio y más elemental. La literatura, su médula, es una consecuencia del instinto de la imaginación, que opera con plenitud en la infancia y que poco a poco suele ir atrofiándose, como todo órgano que se deja de usar".

[20] PETIT, M. (1999) *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura.* México: Fondo de Cultura Económica, pp. 76-78.

Irlanda. Podemos encontrar escobas voladoras; varitas mágicas; el mismo castillo de Hogwarts donde se inicia a los jóvenes en el conocimiento de la magia, incluida la defensa contra las Artes Oscuras; animales o seres mitológicos, tales como sirenas, centauros, unicornios, dragones, así como fantasmas de diversa índole como el ruidoso polstergeist *Peeves*; la presencia silenciosa de los gnomos, verdaderos artífices de los exquisitos y suculentos platos que comen nuestros personajes; los *Boggart* o inmateriales espíritus, los *Banshee*, los *grindylow*, especie de demonio acuático, o las *gorras rojas*, trasgos malignos que procede del folklore inglés, y tantos otros. A vuestra disposición tenéis *El diccionario del mago* de Allan Zola Kronxek y Elizabeth Kronzer (Ediciones B: 2001), donde están recogidas las numerosas claves del universo mágico de Potter.

En suma, el fenómeno cultural que ha provocado el mundo ficcional del joven Potter se basa en una ilusión. La aparente fragilidad del protagonista, su condición de famoso en un mundo que ni tan siquiera sabe que existe, su condición heroica que no anula en ningún momento su humanidad textual, y sobre todo, la promesa de un enfrentamiento definitivo con Voldemort, representante paradigmático del poder y de la codicia desmedida, del que por supuesto, esperamos que salga vencedor son algunos de los ingredientes de esa ilusión que compartimos los lectores de Harry Potter.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• ARMIJO, C (1992): "Celia era la única que me comprendía,", *CLIJ*, 41, pp. 13-15

• DIAZ-PLAJA TABOADA, A. (2002): "El lector de secundaria", en MUÑOZ,. B. *et al. Aspectos didácticos de lengua y literatura*.12. Zaragoza: ICE Universidad de Zaragoza, pp.171-197.

• DÍEZ, L. M. (1999): "Imaginación, memoria, palabra" , en AA.VV: *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 13-24.

• DOLEZEL, L (1997): "Mimesis y mundos posibles", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A (comp. intro. biblio.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp.69-94.

• FERNÁNDEZ, V (1999): "El fenómeno de Harry Potter", *El País, Babelia*, 18 de diciembre, pp.4-5.

• HERMIDA, C., CAÑON, M. y TROGLIA, M. J.: "Lectura y escuela. Prácticas literarias y selección de textos", disponible en http: //www.cuatrogatos.org/articuloseleccion.html.

• ISER, W (1997): "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *op. cit.*, pp.43-68.

• MILLÁN, J. A. (2001): "La piedra filosofal. Las razones de Harry Potter", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 42-43, Mayo, pp.53-64.

• MUÑOZ MOLINA, A. (1993): "La disciplina de la imaginación", en GARCÍA MONTERO , L. y –––––, *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperion, pp.43-60.

• NABOKOV, V. (1980): *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B., 1987

• NATOV, R. (2001): "Harry Potter and the Extraordinariness of the ordinary", *The Lion and The Unicorn*, 25, pp. 310-327.

• PETIT, M. (1999): *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.

• RIVIÈRE, M. (2001): "Harry Potter y nosotros", *El País*, 30 de diciembre.

• ROWLING, J.K. (1999): *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona: Emecé editores.

------- (2000): *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*. Barcelona: Emecé.

• SAVATER, F (1976): *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus.

• TEIXIDOR, E. (1995):"Literatura juvenil: las reglas del juego", *CLIJ*, 72, pp.8-15.

• TISSERON, S. (2001). "Harry Potter expliqué aux parents", *Le monde diplomatique*, diciembre. Disponible en http: //www.mondediplomatique.fr-/2001/12/TISSERON/15959.

EL PATIO DE MI CASA, ES PARTICULAR

Representación del espacio en la narrativa infantil cubana contemporánea

JOEL FRANZ ROSELL
Escritor y crítico literario

Même si vous ne
le voyez pas d'un bon oeil
le paysage n'est
pas laid
c'est votre oeil
qui
peut-être est mauvais.[1]
Jacques Prévert, *Le Grand Bal du printemps.*

Las funciones del espacio en la obra literaria son diversas y complejas, sobrepasan la simple constitución del escenario para la evolución de personajes y anécdota, y han sido objeto de investigación y reflexión por parte de lingüistas, filósofos y estudiosos literarios.

Ya Enmanuel Kant advertía que el espacio, como el tiempo, es una forma a priori de la sensibilidad y no una propiedad de las cosas en sí; una condición subjetiva de la sensibilidad que hace posible la percepción externa de los fenómenos de la realidad, posibilitando la intuición externa. "No hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio", continúa S. Alexander, puesto que al recordar acontecimientos, objetos y personas nuestra mente los sitúa en un espacio y tiempo determinados. De esto último se sirven el escritor, al construir el relato, y el lector, al reconstruirlo con la lectura; ambos movilizando experiencias previas, directas o adquiridas en otras obras literarias y artísticas, y empleando su intuición y capacidad de asociación (lo que nos remite, con Estébanez Calderón, al espacio como condición subjetiva imprescindible para poder efectuar esas sustituciones del mundo real que son los mundos imaginarios).

El espacio determina las técnicas de representación, perspectiva, punto de vista, desglose y montaje, influyendo en la estructura interna y externa del relato y, de modo general, se inscribe en una retórica social, un código que opone la ciudad al campo, la naturaleza virgen y la obra humana (material y espiritual), lo objetivo y lo subjetivo, lo moderno y lo tradicional... todo sometido al dinamismo que supone la historicidad de los acontecimientos narrados o evocados.

En el caso particular de la literatura infantil, la cantidad y calidad de referencias y experiencias a movilizar, así como los elementos informativos que constituyen la descripción, han de ser dosi-

[1] *Incluso si usted/ no lo ve con buenos ojos/ el paisaje no es/ feo/ es su ojo el que/ quizás no es bueno.* Jacques Prévert, *El gran baile de la primavera.*

F. Ribas en: Nesbit, E.; "Kakatukan", *Cuentos de Nesbit,* Biblioteca Perla, vol.:22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

ficados en función de la madurez del destinatario. Con esto no quiero decir que las posibilidades del autor sean menores sino que la selección y utilización de los materiales y técnicas demanda mayor atención y esfuerzo por parte del escritor para niños.

LA PALABRA SIEMPRE TIRA AL MONTE

El 15 de diciembre de 1959, casi coincidiendo con el primer aniversario del triunfo de la revolución castrista, se publica el primer ejemplo de lo que se llamaría "literatura infantil revolucionaria" y que, en rigor, no es otra cosa que la moderna literatura infantil cubana. Desde el título, *Navidades para un niño cubano,* el equipo de autores convocados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación aplica su propósito de que "los niños cubanos tuvieran, como los niños de otros países, su librito al que acudir, hecho para ellos por escritores de su propio país"[2].

Nacía una literatura dominada por los objetivos de refundación social de una revolución por entonces nacionalista, agrarista y populista. En el propósito de ofrecer al joven lector una imagen reconocible y valorizada de su propio paisaje los autores recurren a elementos simbólicos, culturales, tanto como a lo cubano concreto y sensual:

... Las estrellas, que el Apóstol llamó "cariñosas", brillaban con más fulgor que nunca. Parecían, sobre el palmar, una bandada de palomas luminosas detenidas a beber y descansar a la orilla del río (...) Lejos, en el pobladito, parecía haber fiesta. Se confundían en la brisa el rasguear de guitarras, las percusiones rítmicas de tambores con voces confusas de cantos, risas y gritos... Una ola de apetitosos olores a lechón asado y mojo se esparcía sobre los bohíos (...) Ahora se había levantado un vientecillo acariciador y las pencas de las palmas dialogaban entre sí y con un macizo de altas cañas bravas...[3]

---

[2] *Navidades para un niño cubano,* p. 5 (Vicentina Antuna: Introducción).

[3] *Op Cit.,* pp. 9-10 (Anita Arroyo: "Jesusito").

La radicalización de la revolución, que se declara socialista quince meses después, no reduce inmediatamente el protagonismo del espacio rural y del personaje campesino. Si los nuevos valores marxista-leninistas los expresa mejor el obrero, lo que supone la fábrica como espacio de alta jerarquía simbólica, el hecho de que la principal industria cubana sea agrícola (el cultivo y procesamiento de la caña de azúcar) preserva el destacado lugar que corresponden al campo y a sus valores humanos, históricos y naturales.

Mientras sobre la literatura infantil cubana prevalecieron las intenciones educativas, la tendencia a idealizar los diversos componentes del relato para hacerlo ejemplarizante condujo a una simbolización del paisaje. Esto contribuyó a retardar la irrupción en nuestra narrativa de la importante experiencia urbana que poseían tanto los escritores como sus lectores infantiles. Uno de los temas dominantes de la narrativa infantil cubana de los primeros veinte años de la Revolución es el descubrimiento del campo por el niño de la ciudad, mientras que la literaturización de la ciudad y su presentación al niño campesino es, en cambio, marginal.

En 1963, el premio nacional de cuentos infantiles La Edad de Oro[4] recae sobre dos libros circunstancialmente complementarios: *Nachito*, de Antonio Vázquez Gallo, y *Becados*, de Anisia Miranda.

Nachito narra, con anécdotas sencillas y estilo naturalista, el crecimiento de un niño campesino. Se recrea su ambiente no solo físico sino sociocultural e incluso político. En la primera página, después de la descripción del protagonista, se presenta el entorno:

Vivían en un bohío de piso de tierra y techo de guano, en San Vicente, al fondo de uno de los hermosos valles de esa región y al pie de un mogote siempre verde y siempre lleno de torcazas y de ruiseñores.[5]

Vázquez Gallo apenas disimula su intención de mostrar a los lectores –urbanos– la difícil vida del campesino humilde en aquellos iniciales años del proceso revolucionario. Esto cuenta menos en *Becados*, puesto que Anisia Miranda se plantea ante todo contar la formación de la personalidad de sus héroes, muchachos de extracción humilde que estudian en un internado habanero. En estos relatos, tanto el marco principal –la capital– como la vida e imágenes del campo, aparecen solo en la evocación del personaje que narra y en descripciones muy sobrias, difícilmente separables de la relación de acontecimientos o la evocación de sentimientos. La historia concluye con una excursión productiva a las montañas del extremo oriental de la isla. La experiencia consolidará, como lo expresa el personaje principal, la formación de ese espacio híbrido a que su destino lo ha llevado:

María y yo nos llevamos bien. Pienso que al igual que nos vemos en las clases cada día, desearía verla así toda la vida. Ella es de La Habana, y me gustará enseñarle mis lomas.[6]

En los años 70 proliferan cuentos y conjuntos de relatos breves, más o menos ficcionalizados, que insisten en la organización social y el desarrollo científico-técnico traídos por la Revolución a la campiña. En la misma época se acuña un tipo de cuento de animales antropomorfizados que realza los rasgos más perceptibles del paisaje cubano. En esta línea devienen canónicos *Caballito blanco* (1974), de Onelio Jorge Cardoso, y *Los cuentos del*

[4] No confundir con el premio homónimo de literatura infantil (poesía, cuento, teatro y posteriormente relato histórico y científico, novela, etc) que se extiende de 1972 a nuestros días.
[5] *Nachito*, p. 9.
[6] *Becados*, p. 51.

Compay Grillo (1975), de Anisia Miranda. Lo esencial en ambas colecciones es la sinergia entre la naturaleza típicamente cubana y los valores de la cultura criolla, reforzados estos últimos –en dosis variables según la literariedad alcanzada– con principios del leninismo-castrismo.

En la narrativa cubana no ha de confundirse escenario campestre con *lujuriante naturaleza tropical*. De hecho son raros los libros ambientados en la naturaleza virgen, y aún cuando flora y fauna son pujantes se las instrumentaliza. *Tafie y la caoba gigante* (1979), de Efigenio Ameijeiras, tiene como tema la búsqueda de un árbol mítico, equivalente a la obsesión de los buscadores de oro de un Jack London, en un bosque que alcanza niveles de humanización semejantes a la naturaleza devoradora de un José Eustacio Rivera, pero todo concluye en una explícita denuncia social. Similares conclusiones ideológicas destilan *Relatos de Turiguanó* (1983), de Ibrahín Doblado, y *Negrita* (1984), donde Onelio Jorge Cardoso cuestiona los lugares que corresponden al hombre y al animal en la tradicional oposición civilización/barbarie.

Aunque ya en 1970 el 63% de la población cubana vivía en área urbana, y esta situación no ha hecho más que afianzarse con el paso de los años, lo citadino tarda en salir de los textos de discurso pragmático para instalarse en el discurso propiamente literario. Pero más que por la oposición campo-ciudad, la cuestión del espacio en la narrativa infantil cubana está marcada por la tensión entre las funciones estética y expresiva, por un lado, y las funciones gnoseológica y valorativa, por otro. La madurez que alcanza nuestra literatura infantil a mediados de los 80, quita fuerza al designio educativo, con lo que el ambiente también deja de estar al servicio de la transmisión de ideas para alcanzar pertinencia narrativa y estética.

CALABAZA, CALABAZA, CADA UNO...

En su primera novela infantil, *Aventuras de Guille* (1964/66), Dora Alonso insiste en los cambios que la Revolución ha ejercido sobre el paisaje. Con un objetivo proselitista bien calculado, pone en boca de la vieja tía del protagonista la imagen del pasado retrógrado:

¿Cómo voy a permitir que vayas a la Península de Hicacos, cuando por aquellos lugares no hay siquiera caminos y todo está lleno de cangrejos, de mosquitos y jejenes, sin mentar los bichos raros...? Te expondrías a gravísimos peligros.[7]

El chico, cuya sensatez ha sido previamente elogiada, se encarga de exponer la nueva imagen de progreso:

¿No te has enterado de que el Gobierno Revolucionario construyó una autopista a lo largo de toda la península? Allí ahora puedes encontrar lo mismo que en cualquier otro poblado: cooperativas, tiendas del pueblo, escuelas, luz eléctrica, cabañas de veraneo... ¡hasta aviones para combatir la plaga![8]

Si las simpatías políticas de la autora y los requisitos de una obra inicialmente concebida para el suplemento infantil del oficialista periódico *Revolución*, justifican la explícita ideologización del paisaje social, los escenarios naturales están presentados con realismo y riqueza de detalles científicos. No hay que olvidar que Dora Alonso fue una convencida ecologista y que su novela se basó en una experiencia vivida.

En libros posteriores como *El cochero azul* (1975) y *El Valle de la Pájara Pinta* (1980), la escritora no desmiente su fidelidad al modelo socialista ni su amor por la naturaleza. Pero en lugar de vehicular nuevos contenidos ideológicos a través del paisaje, lo que añade a los elementos naturales son préstamos de la literatura infantil universal y de

[7] *Aventuras de Guille,* p. 22.
[8] *Ibid.*

la cultura popular cubana. Las novelas citadas parten de lugares bien reales, considerados como los más bellos de Cuba: la playa de Varadero y el Valle de Viñales. Pero el realismo mágico, que se ha vuelto sello característico de esta autora, conduce las tramas a sitios tan fabulosos como este "Pueblo dormido":

Las casas tenían fichas de dominó curiosamente colocadas en lugar de tejas, y persianas de plumas; algunas persianas eran blancas como garzas, otras negras como mayitos, las de acá verdes de caracatey, las de allá de un suave gris de tórtola. Y las había jabadas como ala de pájaro carpintero, y también color canario o del tono de los sinsontes. Pero lo más curioso era que, al soplar, el viento movía las plumas y entonces se escuchaban trinos y aleteos (...) La única dificultad de esas persianas cantoras estaba en que, al llegar la primavera, cuando menos se esperaba, levantaban el vuelo.[9]

En su último libro, *Juan Ligero y el Gallo Encantado*, Dora Alonso va más lejos. Allí no hay punto de partida real: el pueblo San Ciprián de los Remolinos es tan ficticio como las comarcas que recorrerán los personajes a lo largo de la novelita. El método es esencialmente el mismo que en los dos títulos anteriores, puesto que la flora, la fauna, el relieve, el clima y la arquitectura son reconociblemente –aunque no explícitamente– cubanos.

Todavía en la segunda mitad de los 80 aparecen libros que utilizan el paisaje con fines ideológicos. En *Escrito para Osmani* (1987), donde procura la difícil armonía entre lo poético, lo biográfico y lo educativo, Alberto Serret llega a explicitar el principio que rige de la ideologización del paisaje en la narrativa infantil cubana: "Por eso es tan importante amar ese pedazo de tierra en que uno nace, asirse a sus accidentes geográficos, a sus verdes y a su fauna que viene siendo un reflejo de nuestras necesidades esenciales"[10].

Sin embargo, el cambio ya está instalado y buen ejemplo de ello es la innovación constante que caracteriza a Luis Cabrera Delgado. En *Pedrín* (publicado tardíamente, en 1991) llama la atención, entre escenarios convencionales de cualquier ciudad cubana, un espacio psicológico materializado: la planta alta de la casa del protagonista, donde se alojan –personificados como tíos– sus miedos, angustias y complejos. *Antonio el pequeño mambí* (1985) es una reinvención de la infancia del general independentista Antonio Maceo y se sitúa en el extremo oriental de la isla, a mediados del siglo XIX. Coherentemente con el carácter axiológico y la brevedad de los relatos, el espacio de este libro lo conforman elementos de fuerte significación tomados de la naturaleza, de la cultura material y de los problemas políticos y sociales -esclavitud, racismo, independentismo- de la época.

La extensa narrativa de Cabrera continúa en el paisaje de su comarca natal, pero en *Tía Julita* (1987) los lugares reales coexisten con espacios imaginarios como El Botellón, paródicos como "la ciudad", mágicos como la "Playa de los Imposibles" o simbólicos como la "Cueva de las Mil Estalactitas".

Antonio Orlando Rodríguez es el más precoz de los escritores infantiles cubanos, de ahí que sus primeros títulos, publicados en la segunda mitad de los 70, combinen rasgos tradicionales e innovadores. Si A*buelita Milagro* presenta el conocido espacio rural a través de un realismo mágico ingenuo con tendencia didáctica, su libro siguiente, *Siffig y el vramontono 45-A*, es una historia de ciencia-ficción humorística ambientada en el cosmos.

[9] *El cochero azul*, p. 23.
[10] *Escrito para Osmani*, p. 21.

Sus escasas descripciones yuxtaponen con gracia la palabrería futurista y las imágenes poéticas:

Siffig se despidió, y en menos de lo que tarda un cerebro electrónico en responder cuánto es 789,987 por 1456,6541, ya se alejaba en su autotransportador anaranjado, a toda velocidad, por la pista de polvo de estrellas.[11]

A medida que madura, la narrativa de Rodríguez se aparta de todo instrumentalismo y sus escenarios y temáticas se urbanizan. Si en *Cuentos de cuando La Habana era chiquita* (premio Ismaelillo 1979, publicado seis años después) utiliza costumbrismo e historia para proponer un paisaje de la capital cubana "*allá por el año mil ochocientos sesenta y pico...*", sus cuentos posteriores (reunidos en libro solo en los 90) son explícitamente actuales. En *Disfruta tu libertad y otras corazonadas* (1999), la perspicaz asimilación de los elementos de contexto urbano, social y lingüístico (de Colombia, donde vivía entonces) aporta a sus cuentos un sabor simultáneamente local y universal.

MIENTRAS MÁS LEJOS MÁS CERCA, MIENTRAS MÁS CERCA MÁS LEJOS

La representación del espacio tiene mucho que ver con el posicionamiento del escritor frente a la realidad y la literatura. Es muy interesante la reflexión de Czeslaw Milosz sobre lo que podríamos llamar la *perspectiva Holgersson*:

... a pesar de ir volando por el cielo, a gran distancia de las cosas, el pequeño Nils está dotado de una visión que le permite percibir los detalles más pequeños del mundo de abajo con enorme precisión. Me di cuenta de que esa doble visión bien puede ser una metáfora de la vocación poética (...) El poeta ha de volar a gran altura, observando el conjunto de las cosas desde lejos, con perspectiva, y al mismo tiempo ha de ser capaz de registrar la realidad en sus menores detalles.[12]

Esta circunstancia resulta particularmente exigente en el caso de los escritores que viven y/o publican en países distintos del propio.

Hasta fines de los 80, Hilda Perera era la única emigrada cubana con una sólida trayectoria en literatura infantil. Quizás por haber vivido más larga e intensamente la experiencia migratoria esta autora es quien la ha abordado más y mejor en, por ejemplo, *Kike* (1984) y *La jaula del unicornio* (1991). La primera novela aborda uno de los episodios más desgarradores de la historia cubana reciente: la expatriación de niños solos cuando sus familias creyeron que el gobierno revolucionario iba a abolir la patria potestad. La primera de las escasas descripciones de la obra se da en el momento de la partida:

El avión despega y en seguida empiezo a ver La Habana al revés: es decir, desde arriba, y parece un pueblo de enanos; los automóviles parecen juguetes, y las palmas, que siempre son tan altas, se ven como pinceles..."[13].

La siguiente descripción espacial de importancia no será de Miami, donde los protagonistas permanecen varias semanas, sino de los Everglades, primer lugar de Estados Unidos donde el héroe-narrador se sentirá próximo de la felicidad y la libertad.

El resto de los emigrados cubanos hemos departido escasamente el problema de la emigración con nuestros jóvenes lectores. En parte esto se debe a la escasez de propuestas editoriales para niños emigrados (cubanos o del resto de Hispanoamérica) y en parte a que nos ha faltado tiempo para convertir en literatura nuestra experien-

[11] *Siffig y el vramontono 45-A*; pp. 5-6.
[12] Czeslaw Milosz, entrevista publicada en *El País*, el 23 de febrero de 2002.
[13] *Kike*, pp. 7-8.

cia vital. Lo que sí se aprecia en varios de nuestros libros es una evolución estilística que revela un fortalecimiento de lazos con nuestra realidad nutricia.

Froilán Escobar reinventa en *Ana y su estrella de olor* o *El patio donde quedaba el mundo* (1994), el rasgo más original de su última producción doméstica: una lengua estilizada a partir de las particularidades lingüísticas de los montañeses del oriente cubano. Sin embargo, estas obras, publicadas después de establecerse en Costa Rica, se ubican en espacios no localizados que corresponderían a una Cuba onírica o a una globalidad iberoamericana intemporal. En las antípodas casi se sitúa Sindo Pacheco con *Las raíces del tamarindo* (1999), donde describe con detalle su pueblo natal y no esa globalidad cubana, más sociocultural que geográfica, que caracterizó las novelas publicadas cinco años antes en la isla. El espacio concreto, que fuera básicamente la escuela, ahora prioriza los hogares, los lugares de entretenimiento y la cárcel donde ha sido injustamente recluido el padre del protagonista. En esta novela se aprecia, por otra parte, una clara oposición entre los espacios urbanos, cerrados o semicerrados, y el campo, donde los personajes se sienten más libres y plenos.

Mirando restrospectivamente mi obra más reciente descubro actitudes muy diversas respecto al espacio cubano. En mis dos últimas novelas, *Mi tesoro te espera en Cuba* (2000) y *La tremenda bruja de La Habana Vieja* (2001), diversas dosis de realismo y fantasía se combinan para presentar el complejo y contradictorio paisaje de la Cuba actual. Hasta ese momento, y desde mi primera novela, publicada en 1983, Cuba no se había explicitado en mi narrativa. Sin embargo, recientemente me percaté de que en *Las aventuras de Rosa de los Vientos y Perico el de los Palotes* (1996) está volcada la experiencia del reencuentro con mi país tras cuatro años de ausencia... que nos

F. Ribas en: Nesbit, E.; "Kakatukan", *Cuentos de Nesbit,* Biblioteca Perla, vol.:22, S. Calleja. Madrid, 1922 (detalle).

habían cambiado a ambos. Los personajes de esta novela recorren un puñado de comarcas extravagantes hasta terminar en la que resulta "otra oportunidad" histórica de su reino natal. Todo se parece, pero nada es igual; ni siquiera los propios protagonistas, que se enfrentan a unos dobles suyos levemente reajustados.

Un estudio riguroso de la representación espacial en la narrativa infantil cubana requeriría detenerse en ambientes recurrentes como la escuela, la casa de los abuelos, los lugares de juego, el mar o los espacios oníricos, así como en un corpus bibliográfico más amplio. Pero eso solo cabría en estas páginas mediante una condensación que nos condenaría a la representación estereotipada que en algún momento he denunciado.

BIBLIOGRAFÍA

• ALONSO, D. (1966) *Aventuras de Guille. En busca de la gaviota negra*. La Habana: Editora Juvenil. Primera versión: suplemento infantil del periódico Revolución, 1964.

• _____ (1974) *El cochero azul*. La Habana: Gente Nueva.

• _____ (1984) *El Valle de la Pájara Pinta*. La Habana: Casa de las Américas.

• _____ (2000) *Juan Ligero y el Gallo Encantado*. La Habana: Gente Nueva.

• AMEIJEIRAS, E. (1979) *Tafie y la caoba gigante*. La Habana: Gente Nueva.

• CABRERA DELGADO, L. (1991) *Pedrín*. Santa Clara: Ediciones Capiro.

• _____ (1985) *Antonio el pequeño mambí*. La Habana: Gente Nueva

• _____ (1987) *Tía Julita*. La Habana: Ediciones Unión.

• CARDOSO, O. (1974) *Caballito blanco*. La Habana: Gente Nueva.

• _____ (1984) *Negrita*. La Habana: Ediciones Unión.

• DOBLADO, I. (1983) *Relatos de Turiguanó*. La Habana: Gente Nueva.

• ESCOBAR, F. (1994) *Ana y su estrella de olor*. Bogotá: Tres Culturas Editores.

• _____ (1994) *El patio donde quedaba el mundo*. Bogotá: Panamericana.

• MIRANDA, A. (1965) *Becados*. La Habana: Editora Juvenil.

• _____ (1975) *Los cuentos del Compay Grillo*. La Habana: Ediciones Unión.

• PACHECO, S. (1994) *María Virginia está de vacaciones*. La Habana: Casa de las Américas.

• _____ (1999) *Las raíces del tamarindo*. Barcelona: Edebé (Periscopio).

• PERERA, H. (1984) *Kike*. Madrid. Ediciones SM (Barco de Vapor).

• _____ (1990) *La jaula del unicornio*. Barcelona: Noguer (Cuatro Vientos).

• RODRIGUEZ, A. O. (1977) *Abuelita Milagro*. La Habana: Gente Nueva.

• _____ (1978) *Siffig y el vramontono 45-A*. La Habana: Gente Nueva.

• _____ (1984) *Cuentos de cuando La Habana era chiquita*. La Habana: Ediciones Unión.

• _____ (1999) *Disfruta tu libertad y otras corazonadas*. Quito: Libresa.

• ROSELL, J. F. (1996) *Las aventuras de Rosa de los Vientos y Perico el de los Palotes*. Barcelona: El Arca (Tren de Cuerda).

• _____ (2001) *La tremenda bruja de La Habana Vieja*. Barcelona: Edebé (Tucán Verde).

• _____ (2002) *Mi tesoro te espera en Cuba*. Buenos Aires: Sudamericana. Primera edición: *Cuba, destination trésor*. París: Hachette, 2000.

• SERRET, A. (1987) *Escrito para Osmani*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

• VAZQUEZ GALLO, A. (1965) *Nachito*. La Habana: Editora Juvenil.

• VARIOS: *Navidades para un niño cubano. Cuentos, teatro, estampas*. Dirección General de Cultura. Ministerio de Educación. La Habana, 15 de dic. de 1959.

R E S E Ñ A S

Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales de España. Tomo I. Veljka Ruzicka Kenfel y Lourdes Lorenzo García (coords.). Oviedo, Septem Ediciones, 2003 (Colección Septem universitas). 250 pp.

El volumen que nos ocupa es la primera muestra de la colección *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil*. Éste es el fruto del trabajo de un grupo de profesoras de la universidad de Vigo que han llevado a cabo proyectos de investigación interdepartamental dentro de las áreas de traducción, lingüística y filología alemana, francesa e inglesa. Para esta obra también han colaborado estudiosos independientes de otras universidades interesados en el área de la literatura infantil y juvenil, vinculados a la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ), fundada en 1999 en la universidad de Vigo por las creadoras de esta misma colección.

Como queda patente en el título, esta obra (y todos las que la seguirán) se centra exclusivamente en el estudio de la traducción en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. La especialización es necesaria dadas las características específicas de este tipo de textos. Para empezar, esta literatura está definida por la audiencia a la que está dirigida y son las actitudes y opiniones del adulto sobre el niño y el adolescente las que determinan lo que se produce para ellos. No debemos olvidar que, desde sus inicios, estas obras se han empleado como instrumento educativo y socializante. Es un espacio que tiene una gran repercusión en la formación de lectores y por ello está dominado por psicólogos, sociólogos, educadores y tutores. Por todo esto, no deja de ser paradójica la falta de estudios especializados en la traducción de literatura infantil y juvenil. Éste es un hecho especialmente alarmante si se tiene en cuenta el importante número de traducciones que pasan por las manos del público más joven. El resultado de este vacío académico es una gran carencia de parámetros de evaluación y de estrategias y un enorme número de traducciones de calidad cuestionable. A pesar de que la traducción de libros para niños ha ido suscitando interés recientemente –claro ejemplo de estos estudios pioneros en nuestro país sería el primer Congreso Internacional sobre Traducción de Literatura Infantil y Juvenil organizado por la Universidad de las Palmas en 2002–, aún es difícil encontrar publicaciones sobre esta área.

Por tanto, el simple hecho de que surja una colección como ésta exclusivamente dedicada al análisis de la traducción de obras infantiles y juveniles ya es razón suficiente para suscitar el interés y el entusiasmo, más aún cuando el proyecto es tan ambicioso como el que se proponen las coordinadoras de la colección. En esta libro se hace un estudio en profundidad de la traducción de dos obras, una en inglés (*A Study in Scarlet* de Sir Arthur Conan Doyle) y otra en alemán (*Liebe Susi!, Lieber Paul!* por Christine Nostlinger), al castellano, al catalán, al euskera y al gallego.

A través de este estudio se espera alcanzar una serie de objetivos. El primero consiste en llamar la atención sobre esta área abnegada. El segundo será llenar el vacío académico presen-

tando soluciones y parámetros de evaluación que sirvan para controlar y mejorar la calidad de las traducciones. No obstante, este trabajo va mucho más allá. El tercer objetivo que se propone consiste en examinar las pautas de comportamiento de la traducción llamando la atención sobre la función del traductor y sobre su implicación en la creación, conservación o transformación de ideologías. Este último aspecto es particularmente importante en la literatura infantil y juvenil y más aún en la situación de diglosia de España. Por tanto este estudio se propone aunar lo práctico y lo teórico, lo individual y lo general.

Como base teórica las autoras parten de las perspectivas surgidas en las últimas décadas, como las de Even-Zohar(1990), Lefevere, Toury (1980, 1995), Puurtinen (1989, 1997), Hatim y Mason (1990) o Bassnett (1990). Éstas conciben la traducción como un intercambio cultural que necesariamente involucra una interpretación y una recreación del texto original con el objeto de adaptarlo a la cultura de llegada. Así el traductor se convierte en mediador cultural y en último responsable en la tarea de hallar un punto en común, un equilibrio entre lenguas y culturas. Por tanto, las decisiones individuales del traductor, obviamente condicionadas por su propia ideología, influirán en la visión que el lector extraiga de la obra y la cultura de origen así como en la construcción y manipulación de opiniones e ideologías.

Estas premisas constituyen el trasfondo del análisis de las obras, el cual está distribuido de la siguiente forma. La obra se divide en dos secciones principales, una dedicada a la traducción del inglés y otra a la traducción del alemán. Cada sección se abre con una presentación de la vida y obra del autor seguida por cuatro subsecciones en las que cuatro expertos realizan individualmente un estudio descriptivo y evaluativo detallado de la traducción de las obras a las distintas lenguas oficiales. Aquí la concentración recae sobre la observación y evaluación de los problemas y las soluciones individuales que surgen en la traducción a cada una de estas lenguas y en concreto se analizan los comportamientos del traductor ante antropónimos, topónimos, metáforas, extranjerismos, notas a pie de página, variación lingüística, referencias culturales y referencias intertextuales, incluyendo también consideraciones sobre aspectos pragmáticos. Finalmente, la sección termina con un estudio comparativo-contrastivo de las cuatro traducciones. Con esta puesta en común final la obra se inclina hacia la búsqueda del equilibrio entre la visión individual y la poli-perspectiva demostrando que esta postura facilita la tarea a la hora de detectar problemas y encontrar soluciones tanto comunes como individuales. Por otro lado este enfoque arroja luz sobre los aspectos ideológicos y socio-políticos que operan sobre las distintas traducciones, los cuales están íntimamente vinculados con la figura del traductor.

Además, cabe mencionar otros puntos fuertes de esta obra. Primero, que todas las secciones y subsecciones, incluida la que se ocupa del autor y su obra, vienen acompañadas de una interesante bibliografía que añade a la lista de teorías generales de traducción trabajos específicos sobre la traducción a cada una de las cuatro lenguas oficiales. Segundo, que como hemos visto este texto analiza con rigor distintos aspectos de la traducción literaria, por lo cual su lectura resulta indispensable para traductores o estudiosos especialistas en esta área, especialmente aquellos centrados en la literatura infantil y juvenil. Por otra parte, el hecho de ser un estudio práctico de traducción preocupado por analizar aspectos ideológicos y de estar presentado con un lenguaje claro y accesible hace que expertos en educación o lectores en general puedan enriquecerse con este volumen.

Desde una actitud de cooperación y diálogo entre expertos y lenguas, desde la unión de

visiones individuales y plurales, este volumen propone un acercamiento a la traducción muy enriquecedor y fructífero. No obstante, la búsqueda de este equilibrio entre lo individual y lo general, lo práctico y lo teórico puede acarrear algún problema. Se teme que la colección corra el peligro de llegar a un punto muerto en el que no pueda aportar ninguna observación novedosa sobre las pautas de comportamiento de la traducción y que se limite a repetir lo dicho en un análisis anterior. Sin embargo, este título no es más que el prometedor principio de un ambicioso proyecto en el que se estudiarán distintos textos provenientes de distintas épocas y entornos culturales, cada uno con propias particularidades. Se espera que los puntos más débiles y los peligros que surgen en este comienzo se irán fortaleciendo y evitando poco a poco contribuyendo, sin duda, a la consolidación de las bases teóricas para la traducción de la literatura infantil y juvenil en el territorio español.

Elena López Luengo

Infancias soñadas y otros ensayos. GABRIEL JANER MANILA. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002 (Col. El árbol de la memoria). 223 pp.

Gabriel Janer Manila es conocido por su labor docente como antropólogo de la educación y por su faceta de escritor –ésta le ha hecho merecedor de diferentes premios, entre los que destaca el Nacional de Literatura Juvenil del Ministerio de Cultura–, y esta doble condición de investigador y creador queda patente en este nuevo título publicado dentro de la colección El árbol de la memoria –especializada en los estudios de literatura infantil y juvenil–, ya que uno de sus mayores aciertos es la combinación equilibrada del rigor científico y un lenguaje exquisito en el tratamiento de los temas.

En *Infancias soñadas y otros ensayos* se reúnen algunos trabajos ya publicados del autor –uno de ellos, "A los seres humanos les encantan las historias", fue una de las ponencias del I Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil, celebrado en Ávila en 1993– y se vuelve a poner el acento en asuntos que le son gratos, como la pedagogía de la imaginación poética, el papel de la fantasía en el desarrollo integral del niño y la importancia de la literatura de tradición oral. Janer Manila reivindica el juego como propulsor de la cultura –siguiendo con ello a Huizinga en su obra emblemática *Homo ludens*– y con él el poder de la imaginación y el sueño en todo proceso de formación. La imaginación se encuentra estrechamente vinculada con la palabra, de ahí que se destaque la función lúdica de la lengua y la experiencia acumulada por la humanidad a través de la transmisión de mitos y leyendas. El niño accede con frecuencia al otro lado del espejo por medio del lenguaje, creador de espacios ficticios que configuran la identidad cultural de los distintos pueblos.

Las citas en las que se apoyan las argumentaciones son siempre oportunas y variadas y remiten a distintos campos: la psicología, la pedagogía, la literatura... El autor se muestra un admirador de Rodari al titular uno de los capítulos "La fantasía y la razón: un binomio posible"; en él se incide en la necesaria confluencia de la ficción y la realidad para los seres humanos y cómo ello se hace posible gracias a la literatura, "una mentira especial, porque no pretende reemplazar la realidad ni disimularla, sino subrayarla por medio de la poetización". El hecho literario se convierte entonces en aventura al acentuar los caminos inciertos de la existencia y la fantasía en motor capaz de transformar y enriquecer el mundo real.

La condición de antropólogo de la educación de Janer Manila se pone de manifiesto en

los capítulos en los que se resaltan las cualidades del relato oral y su contribución a la construcción del imaginario de diferentes culturas; uno de ellos se titula precisamente "La participación del Mediterráneo en la construcción del imaginario infantil europeo". La literatura de tradición oral resulta un excelente instrumento educativo según el autor, ya que "opera como vehículo de emociones, inicia al niño en la palabra, en el ritmo, en los símbolos, en la memoria", y además se sirve de un lenguaje global al adquirir relevancia los gestos, los silencios, los llantos...

Una de las señas de identidad de los seres humanos es precisamente su capacidad para inventar historias por la necesidad de ordenar el caos que supone el mundo. Los textos narrativos poseen una estructura que facilita la canalización de las propias experiencias, de ahí su valor educativo. En estos capítulos se incide en algunas de sus características formales y también se llama la atención sobre el acto de recepción y la particular actualización que realizan los receptores de los textos a partir de su capacidad de recreación. Y en cuanto al condicionamiento de la edad de los destinatarios, la postura de Janer Manila respecto a la literatura infantil se encuadra dentro de los planteamientos actuales, al negar que ésta se ponga al servicio de unos determinados valores morales y se encuentre estrictamente predeterminada por unos estadios evolutivos rígidos.

Otro grupo de ensayos está dedicado a la creación poética y en ellos se amplían algunas de las cuestiones planteadas en el libro *Pedagogía de la imaginación poética* –publicado por la desaparecida editorial Aliorna–. El autor realiza un análisis detallado del lenguaje poético y de los distintos tipos de imágenes que lo caracterizan; pero sobre todo destaca su incidencia pedagógica, ya que espolea la imaginación y la capacidad creativa en los niños. La actividad poética se apoya en la intuición y llega a los más pequeños a partir de la vía afectiva y el juego, por ello el autor hace hincapié en modalidades lúdicas como los juegos de palabras, las onomatopeyas, los trabalenguas o las adivinanzas.

Por último, en el libro se recogen una serie de reflexiones en torno a la literatura infantil y juvenil y su incidencia en los estudios de la Antropología de la Educación. Uno de los capítulos se dedica a los libros destinados a la adolescencia y otro –a modo de colofón– muestra la visión del autor sobre tres clásicos: *Pinocho, Alicia* y *El principito*. El análisis de estas obras intenta demostrar que muchos de los mitos de la infancia todavía permanecen vivos en el imaginario adulto porque responden a sus sueños y deseos y muestran un camino para organizar la existencia y darle un sentido.

Nieves Martín Rogero

Análisis de narrativas infantiles y juveniles. GEMMA LLUCH. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003 (Col. Estudios). 256 pp.

Desde hace ya varios años, el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha viene ofreciéndonos un buen número de títulos muy oportunos y muy interesantes para los estudiosos de distintos ámbitos del saber. En esta oportunidad están de enhorabuena quienes se dedican a la literatura infantil y juvenil, porque el estudio de Gemma Lluch, como otros que nos ha ofrecido anteriormente, de los que en buena medida éste es deudor, es actual, claro y riguroso. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* ofrece un método, un modelo de análisis que atiende a todos los niveles semióticos y que tiene como base la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, una de las aportaciones teórico-literarias más novedosas de los últimos años. Lo cierto es que Gemma Lluch integra en su modelo de análisis las aportaciones más importantes

de los estudios sobre la narrativa, desde Vladimir Propp hasta Tomás Albaladejo pasando por Gérard Genette y otros. Por este motivo, la propuesta de Gemma Lluch es ecléctica y heterogénea, y ahí reside principalmente su riqueza y su fortuna, porque el análisis que lleva a cabo de la literatura infantil y juvenil es riguroso y respetuoso tanto con la Teoría y con la Crítica literaria como con la misma Literatura, sin adjetivos, aunque este libro incluye también alguna definición de la literatura infantil y juvenil.

Uno de los mayores aciertos en el planteamiento de Gemma Lluch es precisamente considerar el texto literario como una parte inseparable del conjunto de elementos que componen el hecho literario y sin los cuales hoy es muy difícil dar una explicación coherente de cualquier manifestación literaria. Por eso se detiene la autora en el análisis del contexto, del paratexto, del propio texto, con toda su complicación, estructura, lenguaje, narrador, personajes, se ocupa de la temporalidad y también de la tradición, de los mundos posibles, de los lectores y de los distintos tipos de mediadores. Y a partir de ese planteamiento aborda algunos de los aspectos más importantes del sistema literario actual desde la perspectiva concreta de la literatura infantil y juvenil.

En la segunda parte del libro, a mi juicio más interesante incluso que la primera, que es más teórica, pone en práctica su modelo de análisis con narraciones también muy diversas, que van desde narraciones orales (las diferentes versiones de *Cenicienta*, las tradicionales y las más modernas, y las radiofónicas intervenciones de *Manolito Gafotas*), narraciones literarias, televisivas y cinematográficas, porque cada una representa una forma diferente de narrar, aunque, como la autora demuestra con el análisis de *La guerra de las Galaxias*, en muchas ocasiones la novedad nace de la tradición.

Esta segunda parte incluye algunas reflexiones, oportunas y acertadas, sobre la formación del canon, sobre la intervención en la misma de factores de índole comercial, como la factoría Disney, por ejemplo, muy bien expuestas especialmente en el capítulo que dedica a estudiar las distintas versiones de Cenicienta. El modelo no es reduccionista, no es simplista, no pretende buscar lo común entre la diversidad sino las particularidades de cada narración, recurriendo en cada caso al enfoque, a la propuesta teórica apropiada para la explicación concreta sin ser esclavo de ellos sino que los aprovecha y aplica en beneficio de la literatura infantil y juvenil.

Javier Rodríguez Pequeño

Boletín de la INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA, 49-50, mayo, 2003. 223 pp.

La Institución Libre de Enseñanza, en el número doble de su *Boletín* 49-50 se ha interesado por segundo año consecutivo por la Literatura Infantil y Juvenil, dedicando una publicación íntegra a dicho tema. El *Boletín* consta de 17 artículos de especialistas y temas muy diversos, una semblanza de las hermanas Roësset, crónicas de cursos y exposiciones y reseñas.

El primer artículo "Los más pequeños del bosque" de María Zambrano, tiene un valor histórico, fechado en Roma en 1963. Debía acompañar a la primera edición del libro de Alfredo Castellón *El más pequeño del bosque*, pero no vio la luz hasta 1984, fecha en que lo editó Alfaguara.

Merece la pena destacar el artículo de Mª Victoria Sotomayor sobre "Lectura y libros para niños en la Institución Libre de Enseñanza" para recuperar la memoria histórica de una España rota por la Guerra Civil, que dejó de lado a la Institución, pionera en actividad pedagógi-

ca, uno de cuyos ejes fundamentales era la educación lectora y literaria. La autora señala los "dos tipos de lecturas: las utilizadas en las clases (y no sólo en las de literatura o lengua) como método de enseñanza, y las que se proporcionaban al niño para cultivar el placer de la lectura recreativa...(…) La literatura se convertía en un recurso interdisciplinar que reforzaba el aprendizaje de destrezas y conocimientos en todos los ámbitos, aunque fueran los humanísticos, como es obvio, los más beneficiados",

En los artículos es, interesante la constante alusión a la literatura anglosajona, que los diferentes autores conocen bien y que ponen de relieve autores u obras que han sido y son básicos para la formación de los lectores ingleses y norteamericanos. Es el caso de Louis Menand, "Lo que nos enseñó realmente el Dr. Seuss", que incluye una reseña de José Antonio Millán: "Por qué el Dr. Seuss". De la obra del Dr. Seuss *The Cat in the Hat* se habían vendido en el año 2000, solamente en Estados Unidos 7.2 millones de ejemplares en cartoné, siendo uno de los libros de estas características más vendidos de todos los tiempos y siendo traducido a muchos idiomas, incluido el latín, *Catus petasatus*. Julieta Lionetti habla de otro de los clásicos de la literatura infantil anglosajona que es *Winnie-the Pooh*, publicado como tantas obras de forma tardía en nuestro país. Y en esta línea está también Jesús Palacios con "Tim Burton: las alegres pesadillas del melancólico Niño Ostra", artículo en el que realiza un interesante recorrido por la obra, las fuentes y descendientes de Burton, al que considera "uno de los más grandes fabulistas de finales del siglo XX."

Miguel Ángel Fernández-Pacheco, lleva a cabo unas interesantes "Reflexiones, sobre el siglo de oro, desde un tiempo de hierro" partiendo de su experiencia como escritor aficionado a la historia, considerándose a sí mismo como "especialista en contar justamente lo que no pasa". García Gual en "Los héroes griegos de las lecturas juveniles", pone de manifiesto una vez más la ignorancia actual en torno a la mitología clásica y su artículo podría servir de apoyo y aliciente a los profesores que se ven obligados a enseñar Cultura Clásica en sólo dos horas semanales en, "4º de Secundaria", a un público claramente desmotivado. Y como de profesores hablamos, este *Boletín* recoge un canto al "maestro" de Germán Suárez Pazos: "Antonio Ayora o la apología del fracaso", profesor del Instituto San Isidro, a quien se rindió público homenaje 30 años después de su muerte. Algo así es destacable en una época en que la figura de los profesores está claramente desprestigiada. Homenajes semejantes son necesarios y estimularían la labor de tantos docentes entregados en solitario a la difícil tarea de educar.

En "La mirada exiliada de los niños", Carlos Laredo recoge y explica la experiencia de Teatralia, que significa "El lugar del teatro para amar el teatro". Miguel Guzmán habla de los "Juegos matemáticos en la enseñanza", destacando la matemática como un verdadero juego que "presenta el mismo tipo de estímulos y de actividad que el resto de los juegos intelectuales", juego necesario para abordar la enseñanza de una de las asignaturas a la que más temen los estudiantes. Otras experiencias interesantes de diversa índole son el maratón de cuentos de Guadalajara, que explica Blanca Calvo en *"La Palabra va de fiesta"*, y la creación de "El portal *Platero*. Biblioteca de Literatura Infantil y Juvenil" virtual, que explica Ramón F. Llorens García.

Actividades importantes relacionadas con el tema de este *Boletín* son la convocatoria del Premio de libros ilustrados de Destino, destacado por José Antonio Millán en una entrevista con la editora Patrizia Campana, en el artículo

F. Ribas en: Vigil. Constancio; "Nochebuena"; *Colección Mariposa*, vol.:3. Atlántida, Buenos Aires. (detalle).

"El Apel·les Mestres: premio literario y observatorio privilegiado", y el acercamiento a la historia de la pedagogía desde los manuales escolares en "El proyecto MANES: una investigación histórica sobre los manuales escolares", artículo elaborado por Manuel de Puelles y Alejandro Tiana que pone de manifiesto la importancia de este proyecto, nacido en 1992 en el Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada de la UNED, cuyos caminos siguen abiertos en la actualidad.

En Semblanzas se recoge la de las hermanas Marga y Consuelo Röesset, escritoras e ilustradoras españolas de los años 20. En ella Ana Serrano deja constancia de cómo Consuelo, tras la muerte de Marga, fue la creadora de una de las publicaciones periódicas más célebres para niños durante muchos años, *Chicos*, creada en 1938, donde se dieron a conocer los mejores escritores infantiles e ilustradores de la época.

Con el "Alfabeto sobre la literatura infantil y juvenil", de Bernardo Atxaga, "¿Magia para niños o magia para adultos?", de Mª Luisa Romana y "Experimentum. Infancia, ciencia y literatura", de María García Alonso, se completa una panorámica de la Literatura Infantil que si bien no está en la línea de la innovación, sí está en la de la investigación y en la del establecimiento de la relación con disciplinas que completan la formación de los niños y jóvenes, como corresponde a la idea de libertad e independencia, eje del ideario de la Institución, que recoge la profesora Sotomayor, expresada por Antonio Jiménez en 1985, en la que habla de formar un hombre nuevo capaz de crear "la España abierta y tolerante, con vocación europeísta, con conciencia integradora de los elementos diversos y multiformes de nuestra cotidiana realidad".

Ana Mª Navarrete C.

Cuentos palestinos de tradición oral. ¿A dormir o a contar? MONTSERRAT RABADÁN CARRASCOSA. Prólogo de Pedro Martínez Montávez. Madrid, CantArabia, 2002 (Col. Los Mil y Un Textos). 173 pp.

En momentos tan difíciles y dolorosos para el pueblo palestino como los que ahora se viven, esta recopilación de treinta y cinco cuentos maravillosos de tradición oral aporta una mirada distinta a un mundo en que la realidad deja paso a la magia y la palabra es conocimiento, amor y vida.

El espléndido trabajo de Montserrat Rabadán se manifiesta en la recopilación, ya que nos permite conocer una rica tradición oral a la que hasta ahora no habíamos tenido acceso, y especialmente en la traducción: el esfuerzo de la autora por ajustarse a un nivel lingüístico que no traicionara más que lo estrictamente inevitable el origen oral de los relatos permite oír, en muchos momentos, el sonido y tono inconfundibles de la lengua hablada. Por otra parte, estos relatos muestran, una vez más, la universalidad de los cuentos maravillosos, que han circulado por todo el mundo adoptando en cada cultura, región o dominio lingüístico, una forma particular, un ropaje específico para vestir un mismo cuerpo. En el titulado *Sbea* encontramos ecos del español *Los siete cuervos*, *Habb-Rummán* es una versión de *Blancanieves* que coincide más con la española *Mariquita y sus siete hermanos* que con la alemana de los hermanos Grimm, y hasta en *Yo soy el médico curandero*, o en *Hashihs, la hija de los árabes*, encontramos el tema de la mujer vestida de hombre, tan presente en nuestra tradición literaria. Esto por citar sólo algunos ejemplos de lo que es una de las notas más llamativas de estos preciosos cuentos árabes.

En definitiva, este libro, además de constituir una importante contribución a los estudios ára-

bes en España, como señala en su prólogo el profesor Martínez Montávez, nos permite reconocer un tiempo en el que los niños palestinos podían crecer imaginando genios y caballos voladores, y aprendiendo que la bondad y el bien eran garantía de felicidad ante la dura realidad de la vida cotidiana.

M.V.S.

Un encuentro con la crítica y los libros para niños. VV. AA. Caracas, Banco del Libro, 2001 (Col. Parapara Clave). 188 pp.

Este libro constituye el segundo número de una colección del Banco del Libro de Venezuela que tiene por objeto poner al alcance del público hispanohablante estudios en torno a la literatura infantil y la promoción de la lectura. Los artículos seleccionados pertenecen en su mayoría a autores del mundo anglosajón; publicados con anterioridad en revistas especializadas, han sido traducidos al español para esta compilación.

El balance de la actividad crítica resulta positivo, pues se destaca el incremento en los últimos años de los estudios dedicados a la literatura infantil. Los artículos aparecen clasificados en torno a tres apartados: *La crítica en práctica, Crítica y censura* y *Reelaborando la crítica de libros para niños*. En ellos se hace hincapié en la función del crítico, la posición del autor frente a la crítica, el ejercicio crítico y el papel que ha representado en relación a los libros dirigidos al público infantil. Se señala la necesidad de sistematización y rigor en la crítica de una producción que va a contribuir a la educación literaria del niño y también va a enriquecer su experiencia sobre el conocimiento del mundo y los problemas de la sociedad. Asimismo se tratan cuestiones vitales como el canon literario, la presencia del lector implícito en el texto, así como los vacíos y complejidades que éstos a veces presentan, y se aborda el binomio mérito literario/capacidad de estimular la lectura en los niños a la hora de evaluar las obras que les son destinadas.

En definitiva, la publicación supone una aportación importante que puede ayudar a abrir caminos para el desarrollo de la crítica en el ámbito hispanohablante.

N. M. R.

Seminario "Una experiencia crítica con la crítica y los libros para niños". VV. AA, en *Enlaces con la crítica*, 5, Número especial. Caracas, Banco del Libro, 2001, 28 pp.

En este número especial de la revista editada por el Banco del Libro de Venezuela se recogen las aportaciones de diferentes especialistas y profesores universitarios a raíz de un seminario organizado por el Centro de Estudios de dicha institución. El sumario incluye los siguientes artículos: "Ejercicios para desmontar la crítica para niños", por María Beatriz Medina; "Aproximación a la teoría feminista en la literatura infantil", por Fanuel Hanán Díaz; "Dónde se esconde lo *literario* en los Estudios Culturales"; "Subject: Re: Delirios posmodernos", por Verónica Uribe; "Niños que no leen, adultos lectores", por Francisco Javier Pérez; "Niños Lectores de Textos Perversos", por Ricardo Rosario; y "Dos casos emblemáticos de la literatura infantil", por Sylvia Cova.

N. M. R.

Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el siglo XXI. JOSÉ S. FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, ANA I. LABRA CENITAGOYA y ESTHER LASO Y LEÓN (eds). Alcalá de Henares: Universidad, 2003. 724 pp.

En este libro se recogen los trabajos presentados en el II Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ). El tema del

mismo responde a la necesidad de observar la evolución temática en la producción literaria infantil y juvenil de los últimos años, frente a la de décadas pasadas, para comprobar el peso mantenido por el realismo y la fantasía. En primer lugar, los artículos de tres especialistas internacionales muestran los distintos enfoques desde los que se puede estudiar la LIJ: la pedagogía, la traducción y las ciencias de la información y de la comunicación. En segundo lugar, las aportaciones del resto de participantes se estructuran en torno a las secciones "Realismo social", "Realismo y fantasía" y "Mundos imaginarios". Y en tercer lugar, una serie de conclusiones sobre el papel de la LIJ en la sociedad actual cierran el volumen.

N.M.R.

Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002. 753 pp.

En este volumen se recogen las aportaciones de distintos especialistas elegidos por las correspondientes secciones de la OEPLI (Organización Española para el Libro Infantil), que corresponden a los ámbitos lingüísticos castellano, catalán, gallego y vasco, y también por la APPLIJ (Asociación Portuguesa para la Promoción del Libro Infantil y Juvenil) en torno a las corrientes narrativas en la LIJ de las últimas décadas del siglo XX, la promoción de la lectura y la influencia en ambos campos de las nuevas tecnologías. Además, se incluyen las reflexiones teóricas y las experiencias prácticas de diversos especialistas en estos temas.

Respecto la primera cuestión, las conclusiones generales apuntan una gran variedad de tendencias narrativas y un aumento de la producción literaria, aunque este incremento no siempre va unido al de la calidad. En todas las lenguas se señalan autores que destacan por sus propuestas innovadoras y los especialistas coinciden en que la crítica elabore un canon, tarea que ya se está llevando a cabo en el ámbito castellano y catalán. Sobre la influencia de las nuevas tecnologías se destaca que ésta no es acusada y casi no afecta a la labor creadora de los escritores, a no ser en algunas temáticas que podrían ser encuadradas dentro del subgénero de la ciencia ficción; su presencia es más notable en los sistemas de producción y difusión de la LIJ. Y en cuanto a la promoción de la lectura, se ofrecen ideas sobre el papel que deben desempeñar las nuevas tecnologías en la dinamización lectora. Algunos especialistas defienden su complementariedad con formas más tradicionales de promoción, mientras que otros piensan que su utilización puede incidir más en la formación de mediadores o en labores de documentación y difusión.

N.M.R

La lectura en España: Informe 2002. JOSÉ ANTONIO MILLÁN (coord.). Madrid, Federación de Gremios de Editores de España, 2002. 419 pp.

El objetivo de este libro es aportar una reflexión sobre la situación de la lectura en nuestro país en un nuevo siglo en el que las prácticas culturales y el acceso al conocimiento se perfila complejo y cambiante. En una primera parte la visión personal de cuatro intelectuales de reconocido prestigio, dentro del marco europeo, pretende servir de marco de referencia para abordar después el tema desde diferentes perspectivas. Así, en una segunda parte se aportan datos, estadísticas y encuestas sobre el estado de la cuestión en España en relación con aspectos como la oferta editorial, los puntos de venta, los hábitos de lectura, el papel de la biblioteca y los centros de enseñanza y la lectura en Internet. Mientras que la tercera parte completa el panorama trazado al ser abordado el tema desde dis-

tintos ángulos: la psicología, las bibliotecas escolares, la lectura infantil y juvenil, la intervención de la familia, la animación a la lectura y la influencia de las nuevas tecnologías.

Se trata de un estudio completo y variado que incita a seguir investigando con objeto de comprobar la evolución experimentada en la práctica de la lectura y alienta a todos aquellos interesados en que los hábitos lectores permanezcan y crezcan. La bibliografía que acompaña a cada capítulo, el glosario y el índice de nombres y conceptos finales resultan de gran utilidad en una obra que pretende ser divulgativa.

N.M.R.

Padres, lectura y B.C.D.... ¿Cómo ayudar a los hijos a ser lectores? CATHERINE JORDI. Le Mas, Idées Nouvelles Europe, 2002. 96 pp.

Este libro es el resultado de un proyecto europeo, reactivado en el año 2000 con la ayuda del programa Sócrates, en el que participan especialistas e instituciones francesas, italianas, británicas y españolas con el fin de promover la relación escuela-familia en torno a las BCD (Biblioteca Centro de Documentación). Catherine Jordi, la autora y directora del equipo, ofrece una reflexión teórica y una serie de sugerencias prácticas para desarrollar el gusto por la lectura en la familia a partir del examen de trabajos previos y de experiencias de campo en distintos países. La primera parte lleva como título "Desarrollar el gusto por la lectura" y la segunda "Hacia la lectura literaria", el objeto de estos apartados es abordar la promoción de la lectura desde distintas perspectivas y realizar un somero análisis de algunos de los géneros y estructuras que caracterizan los textos de ficción y contribuyen a la educación literaria de los lectores. La obra destaca por su carácter sencillo y divulgativo; se agradece la presentación de una bibliografía en español, aunque se echa en falta una aproximación al género dramático. En nuestro país se encarga de su distribución la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, institución participante en el proyecto.

N.M.R.

La lectura, ¿afición o hábito? LUIS ARIZALETA (FIRA). Madrid, Anaya, 2003 (Col. La sombra de la palabra). 125 págs. **Hablemos de leer.** VARIOS AUTORES. Madrid, Anaya, 2002 (Col. La sombra de la palabra). 135 pp.

La editorial Anaya continúa publicando interesantes ensayos, reflexiones y propuestas sobre la lectura en su colección La sombra de la palabra. En los nuevos títulos aparecidos, una serie de autores de amplia trayectoria en el campo de la creación literaria y la animación a la lectura ofrecen sus reflexiones e iniciativas, desde sus diferentes ópticas y planteamientos, en esta difícil tarea de compartir, aficionar, transmitir, habituar o sensibilizar a niños y jóvenes hacia el placer de leer.

Precisamente, la diferencia entre afición y hábito es el eje medular de las propuestas de Luis Arizaleta y el grupo FIRA, que ejerce su actividad en Navarra: "La palabra *hábito* remite a los conceptos de repetición y costumbre, *afición* conjuga con inclinación y con disfrutar". El objetivo de *aficionar* a la lectura (puesto que las aficiones son educables, y esta lo es) es la base de las actividades que se nos ofrecen en este libro y de la metodología empleada en cada una de ellas. Una interesante propuesta que ofrece materia suficiente para la reflexión y quizá para algunos replanteamientos.

Por su parte, el título **Hablemos de leer** acoge un conjunto de reflexiones sobre la lectura hechas por diez autores de literatura infantil y juvenil. Como señala Antonio Ventura en el prólogo, son "diez miradas personales y, como no podía ser de otro modo, literarias…" sobre las primeras experiencias literarias, lectoras y creadoras que muy probablemente explican lo más personal de su universo literario y de su obra posterior. Lo que dicen para nosotros Pep Albanell, Fernando Alonso, Eliacer

Cansino, Xavier P. Docampo, Juan Farias, Agustín Fernández Paz, Mariasun Landa, Joan Manuel Gisbert, Vicente Muñoz Puelles y Patxi Zubuzarreta, compone un rico mosaico de sugerencias y perspectivas que nos suscitan interrogantes y nos plantean nuevos puntos de vista sobre un asunto que nunca dejará de preocuparnos.

M.V.S.

Leer antes de leer. TERESA DURAN. Madrid, Anaya, 2002 (Col. La sombra de la palabra). 143 pp.

En esta reedición actualizada del ensayo publicado por primera vez en 1998 con el título *Primeres literaturas,* Teresa Duran aborda las experiencias literarias de los primeros años, a partir de un amplio concepto de lo que significa "leer". Las sensaciones placenteras que el bebé experimenta con la música del lenguaje, el descubrimiento del mundo por las imágenes, la fascinación de los relatos orales, la identificación emotiva con los personajes de esos cuentos que "lee" con el adulto y tantas otras vivencias posibles, son experiencias literarias y aun lectoras que marcan los primeros pasos de ese itinerario vital que conduce al placer de leer.

Estas reflexiones, explicadas de la forma clara y amena, además de rigurosa, que es habitual en la autora, se complementa con una útil descripción de los tipos de libros (o material impreso, para ser más exactos) que se publican hoy para la etapa de cero a seis años, y una cuidada selección de títulos para estas edades recomendables por su calidad, todos ellos comentados, realizada en colaboración con Raquel López.

Una interesante recuperación en un momento de especial atención a los más pequeños, para quienes se editan cada vez más libros y cuya educación literaria preocupa e interesa sobremanera a los mediadores.

M.V.S.

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.os 49-50

Literatura infantil y juvenil

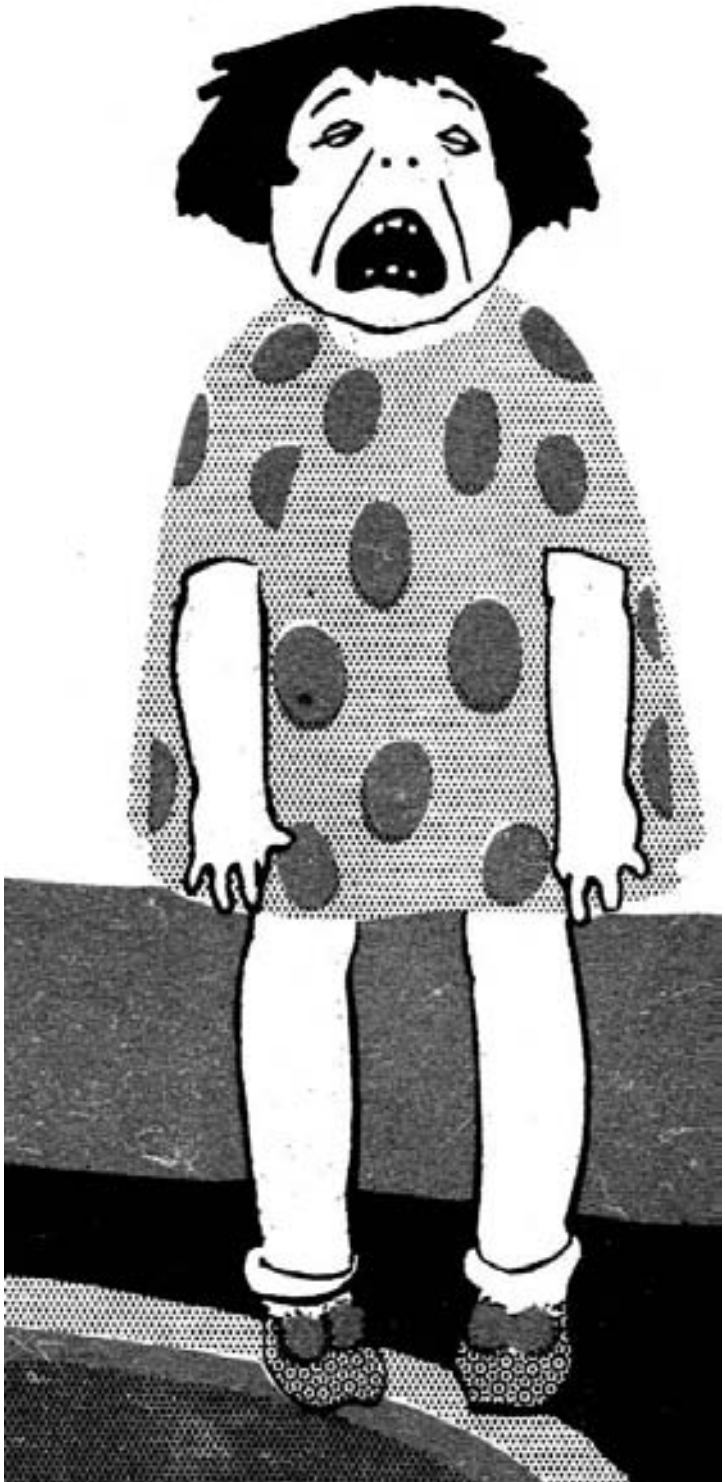
María Zambrano • Carlos García Gual • Louis Menand • Bernardo Atxaga
María Luisa Romana • María García Alonso • Julieta Lionetti
Miguel Á. Fernández Pacheco • Jesús Palacios • María Victoria Sotomayor
Miguel de Guzmán • Germán Suárez Pazos • Carlos Laredo
José Antonio Millán • Manuel de Puelles Benítez • Alejandro Tiana Ferrer
Ramón F. Llorens García • Blanca Calvo • Ana Serrano

Director: Juan Marichal

Edita: Fundación Francisco Giner de los Ríos
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 Madrid
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundacionginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de Caja Madrid

PERFILES DE LAZARILLO



F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22. S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

EN PERSONA

FEDERICO RIBAS

A falta de las palabras del propio Ribas, hemos traído a estas páginas el comentario de una de las personalidades más relevantes de la época dentro del mundo del arte: José Francés; crítico y comentarista, colaborador en la prensa de mayor difusión, creador de la publicación anual monográfica más importante de los años 1915 a 1926, *El año artístico*. Creador, asímismo del Salón de Humoristas de Madrid, e impulsor del de otras provincias, asiduo jurado de la Nacional de Bellas Artes y de bastantes convocatorias privadas.

EL DIBUJANTE Y CARTELISTA

Sucesivamente en tres concursos de carteles –el de La Novela Cómica, el de una marca de neumáticos y el del Círculo de Bellas Artes–, consiguió Federico Ribas los tres primeros premios.

(...) Federico Ribas ha conseguido en cuatro años conquistar las principales revistas y Casas editoriales, ser nombrado director artístico de una importantísima empresa industrial, obtener los primeros premios en diferentes concursos de carteles, crear un tipo femenino inconfundible en el arte de la ilustración editorial... y comprar automóvil.

Todo esto sin otras armas ni recursos que sus lápices, sus tarretes de gouache, sus cartones y su alejamiento de camarillas más o menos artísticas.

¿Comprendéis ahora por qué este hombre bajito, un poco rechoncho sonríe con esa sonrisa del retrato, que es su sonrisa habitual? Sonríe a todo, al amor, al arte,

al trabajo, que para otros es un suplicio; sonríe a su propia vida, que ha sabido encadenar de rosas.

Y un hombre que sonríe siempre, que gana mucho dinero y que hace popular su nombre en España sin ser político, lidiador de toros o autor de comedias idiotas, es un hombre peligroso para esos otros biliosos, lívidos que le paran a uno en la calle y le dicen entre rechinar de dientes:

Pero ¿cuándo descansa usted? ¡Usted se está matando! ¿Por qué trabaja de ese modo?

Y lo dicen como si el trabajar fuera una deslealtad contra la turba de holgazanes, que se mueren por cultivar el malsano jardín de su vagancia.

Federico Ribas, que es gallego, nacido en un pueblecillo próximo a Vigo se ha formado lejos de España; primero, en América, luego en París.

(...) Federico Ribas formó parte en otro tiempo de las revistas bonaerenses. Sus dibujos alternaban con los de su paisano, el otro gran dibujante, Juan Alonso. Incluso imaginaron ambos, cuando ilustraban las

páginas de "Crónicas de oro", emprender el viaje a París que sólo Federico Ribas realizó

París depuró, quintaesenció su arte, dándole esa grácil sutileza de cosmopolitismo, esa pródiga alegría bulevardera que tienen, por ejemplo, las crónicas de Gómez Carrillo. Venían sus dibujos a completar la renovación estética iniciada por otros grandes ilustradores españoles, como Bartolozzi, Echea, Penagos, Bujados, Cerezo Vallejo, Zamora y algunos más; a dotar de cierto aristocratismo el concepto anticuado de ese género de trabajos decorativo.

Proteica, la personalidad de Federico Ribas se fracciona en diversos aspectos: el cartelista, el ilustrador, el caricaturista; todos ellos perfectamente delimitados y separados unos de otros, concediendo a cada obra su técnica y su sentido exactos.

Y siempre con una laboriosidad tenaz, infatigable, sin escuchar la voz de sirena de este Madrid encantadoramente anulador. Cruza por la ciudad con la desdeñosa prisa de quien no la teme, ni la necesita, porque lleva dentro de sí el cosmos de interiores maravillas, y porque en su hogar, un hogar que ha logrado hacer propicio y fecundo para su arte, le aguardan su mesa de trabajo y unos labios femeninos en los que todo el chic y toda la enorme grandeza sentimental de Francia le sonríen.

Esa figura gentil que los lápices y los pinceles de Federico Ribas ha multiplicado en las páginas de "La Esfera", antes de darle la gloria le dio el amor. Está en su corazón como acurrucada, en su cerebro está la voluntad.

Así frente a este mozo de los ojos verdes y la risa contagiosa, no sólo quedan derrotados unos cuantos dibujantes; sino también aquel terrible filósofo que dijo: "Más que al odio de un hombre, temed al amor de una mujer".

José Francés en *El año artístico 1917. Madrid, 1918.*

LA PRIMERA SIMPLIFICACIÓN

FEDERICO RIBAS MONTENEGRO

Vigo, 1892-Madrid 1952

ALBERTO URDIALES

En los últimos años del XIX y primeros del XX, las ilustraciones que acompañaban a la primera literatura para niños, al igual que ésta, no eran totalmente infantiles, o no lo eran en el sentido que le damos actualmente. A esta falta de diferenciación contribuía tanto el nuevo género literario, por entonces en pañales, condicionando el tipo de ilustración, como también la permanencia de conceptos visuales típicamente adultos: el mimetismo formal, la sobrecarga gestual, la imagen densa en información, un humorismo para mayores, etc., y hasta el raro empeño en mantener una técnica de reproducción ya obsoleta: el grabado, pero que parecía ser recomendada por éxitos como el de S. Calleja con sus reeditadas colecciones de pequeño formato. Todo esto convertía las ilustraciones en imágenes poco cercanas y en fárragos difíciles de descifrar.

En la primera década, parece inevitable usar en la ilustración infantil la comodidad y fidelidad de procesos de reproducción más directos como la litografía y conceptos de dibujo más expresivos, legibles y humorísticos, como los utilizados ya en las publicaciones periódicas.

Por otra parte, la arquitectura, la decoración, el mobiliario, el diseño gráfico y las propias

artes del libro se ven renovadas, en estos comienzos del XX, con conceptos estéticos totalmente nuevos: el llamado *Art Decó* libera la imaginación de los autores y aseguraba la simplificación de las formas con su gusto por lo geométrico.

En las publicaciones infantiles de las editoriales españolas más importantes del momento, esta renovación deudora del dibujo de prensa, del avance de las técnicas de reproducción y de los nuevos y desenfadados conceptos plásticos descansa en nuevos ilustradores, entre los que destacan Bartolozzi, Penagos y Ribas.

Federico Ribas llega a España con la experiencia de su trabajo en la prensa Argentina y con el reconocimiento de París. Su rápido éxito en España le deja poco tiempo para la siempre hermana menor, la ilustración infantil. Saturnino Calleja debió conseguir su promesa de colaboración en la misma estación, pues en 1916, año en el que se establece su llegada a Madrid, en un alarde de buen hacer editorial publicaba *El Principe y el León*, con ilustraciones a todo color, formando colección con otros libros ilustrados por Rafael Penagos y Ernesto Aris, colección que podría ser el origen de lo que hoy consideramos el álbum infantil. Además de este primer libro, dos de los volúmenes de la misma colección que ilustraría E. Aris llevarían cubierta de Ribas. Más adelante colaboraría con unas tintas planas en dos cuentos clásicos para la cuarta serie de esta misma colección: *La Cenicienta* y una versión completa de la *Bella durmiente;* y por último ilustraría algunos cuentos de Edith Nesbit para un volumen de la revisada Biblioteca Perla. Todo lo demás, en el campo infantil, serán refritos de estas mismas ilustraciones a los que tan acostumbrados nos tiene esta editorial.

La cualidad más admirable de Ribas es la ductilidad de su talento creativo. Su campo de trabajo es variado: carteles, publicidad, diseño de vestuario, dirección artística, ilustración... y para todos estos campos, sus trabajos llevan un concepto diferente. Se podría decir que es uno de los primeros en especificar que las diferentes manifestaciones del lenguaje plástico, que se van perfilando en el mundo de la imagen, necesitan diferentes tratamientos. Así vemos que el Ribas que encontramos en las ilustraciones infantiles no es el del lugar común de sus comentaristas, que destacan como parte principal de su legado la creación de un tipo específico de mujer "las mujercitas de Ribas" (*La Esfera*, 7–2–1920). En sus ilustraciones de cuentos, sus mujeres fantásticas son más fantásticas que mujeres, y aún con todo no son la creación más destacada de Ribas en la iconografía infantil. A su lado encontramos viejas, amenazadoras o ridículas, que son más que un contrapunto, también encontramos viejos y jóvenes con igual o más fuerza que las mujeres; pero sobre todo nos sorprenden los niños. Los niños de Ribas, junto con los de Pere Torné Esquius en las publicaciones catalanas, son los primeros verdaderamente infantiles de la ilustración española para los más pequeños. El acierto al saber rebajar la edad, junto a la máxima sencillez en el trazo y la utilización de mínimos recursos, han creado un tipo de representación válido para cualquier época que busque expresividad lejos de todo manierismo. Los niños de *"La pelota saltarina"* nos siguen pareciendo actuales porque, consciente o inconscientemente, han sido continuamente revisados en la historia de la ilustración para los más pequeños. Federico Ribas, además de encontrar y mostrarnos las posibilidades de esa sencillez de formas, añade a sus niños un toque de torpeza que los hace más entrañables: piernas ligeramente torcidas, una leve inclinación de cabeza, puntitos para las facciones... toda una serie de pequeños hallazgos que introducen en las ilustraciones nuevas posibilidades expresivas.

En Ribas se echa de menos una mayor atención por la ambientación: sus personajes llenan todo el espacio del dibujo con actitudes sosegadas, perfectos de atuendo y trazo, y al fondo en ocasiones, unos leves datos para el entorno, casi más decorado que ambiente, y como tal no participante en la historia.

Con todo, a la vista de sus trabajos es fácil imaginar la sorpresa de los más pequeños que en esa época tuvieran la suerte de tener uno de sus libros. Para nosotros, después de más de ochenta años, además de sorpresa es una lección de imagitiva sencillez.

BIBLIOGRAFÍA INFANTIL

• (s.a.). *El príncipe y el león*. Cuentos de Calleja en colores. 1ª Serie; v.: 6. S. Calleja. Madrid, 1916; contiene: *El mago y su discípulo, Conocimiento sin sabiduría, Las diez haditas,* otros il.: Millar.

• (s.a.). *Plaga de Dragones*. Biblioteca Enciclopédica para Niños, v.: 8. S. Calleja. Madrid, 1923; otros il.: Penagos.

• *Cuentos de Nesbit*. Biblioteca Perla, v.: 19. S. Calleja. Madrid, 1925; contiene: *Kakatukan, La princesa y el erizo, La pelota saltarina, El corazón del mago, Cálculos que salen bien, La montaña azul, Fortunato rey y compañía, El usurpador, Melisenda o la división exacta, Las cuevas y el basilisco*, otros il.: J. Zamora, F. Marco y R. Calvet

• Borrás, Tomás y De Pedro, Valentín (adap), *La Cenicienta*. Cuentos de Calleja en Colores, 4ª serie, v.: 5. S. Calleja. Madrid, 1923.

• (s.a.). *La Bella durmiente.* Cuentos de Calleja en Colores, 4ª serie, v.: 1. S.Calleja. Madrid, 1923.

• (s.a.). *Los tres piratas*. S. Calleja. Madrid, 1936.

• (s.a.). *La princesa sirenita*. Cuentos de Plata. S. Calleja. Madrid, 1940. contiene: *El palacio del sueño y La herencia de Saltasillas*, otros il. F. Marco y R. Calvent.

• Vigil, Constancio C., *Nochebuena*. Colección Mariposa, v.: 3. Atlántida. Buenos Aires. 194?.

• Vigil, Constancio C., *Los Reyes Magos*. Colección Mariposa, v.: 7. Atlántida. Buenos Aires. 194?.

BIBLIOGRAFÍA NO INFANTIL

Publica dibujos en prensa:

• *Última hora, Papel y Tinta, El Diario, P. B.T.* y *Caras y Caretas*. Buenos Aires.

• *Elégances, Mondiale y Le Rire*. París

• *Crónica, Blanco y Negro, Buen Humor, Flirt, La Esfera, Nuevo Mundo, El Pueblo Gallego y Faro de Vigo*. España.

Realiza múltiples carteles muchos de ellos premiados.

Fue director artístico de la casa Gal para la que también haría carteles y multitud de dibujos publicitarios.

Recibe la tercera medalla de Arte decorativo en la Exposición de Bellas Artes en 1924

Dibuja ilustraciones y cubiertas para narrativa de adultos.

Crea el vestuario y cartel de *La maja de los cantares*. Dirección: Benito Perojo (1946) según la obra de Armando Palacio Valdés. Intérpretes: Imperio Argentina y Mario Gabarrón.

F. Ribas en: (s.a.). *Plaga de Dragones*. Biblioteca Enciclopédica para Niños, v.: 8; S. Calleja. Madrid. 1923.(detalle).

PERSONA

MAGDA DONATO

Por segunda vez *Lazarillo* dedica su perfil de autor a una mujer que no puede escribir su propia semblanza. En este caso, hemos optado por reunir algunos de los escasos textos en que habla de sí misma sacados de entrevistas y notas personales que nos permitan, aun en la distancia, oír su voz.

Retiro (parque); cada amistad una semana. ¿A qué iglesia vais?
- A ninguna. Lunes, se alejan, o nos decían: "Mamá nos ha prohibido…"[1]

*****

Sale con un joven acompañante:
Por la noche, se despide huyendo; mañana nos vamos, espera vana en la estación. Nunca más.

*****

Sí, ella siempre dividió el mundo en dos grupos: a un lado su hija, que todo lo valía y lo merecía. Al otro, la humanidad entera, a la que se podía patear sin escrúpulos en beneficio del ser monstruosamente idolatrado. Pero ese hijo, objeto de todo su amor, era mi hermana. Y yo formaba parte del resto de la humanidad.

*****

Asistí una temporada a los cursos de declamación de la Linares Rivas, bajo la dirección de Santos Moreno. Luego, al fundarse la Sociedad Los Amigos de Valle Inclán, estuve ensayando varias cosas, bajo la dirección de D. Ramón. Al terminarse esto… sin haberse empezado, fui una temporada muy breve al Conservatorio, a la clase de D. José Rubio. Luego Rivas Cherif –organizador perfecto y director de escena insuperable- y yo recogimos por nuestra cuenta la idea de D. Ramón y fundamos aquel famoso –famoso por lo malo, ¿eh?- Teatro de la Escuela Nueva.[2]

*****

¡Teatro de la escuela Nueva de mis culpas! Entre las tuyas está la de haberme sugerido la idea de hacerme actriz profesional.[3]

*****

Mi labor periodística o literaria fue hasta ahora por dos caminos: interviú y reportaje, por un lado; cuento infantil, por otro…[4]

*****

[1] Hijas de padres judíos, las hermanas Nelken sufrieron en su infancia y juventud las dificultades de una España católica e intolerante. Así lo explica Antonina Rodrigo en su libro *Mujer y exilio*. Madrid: Compañía Literaria, 1999, que contiene la más completa biografía de Magda Donato publicada hasta ahora y al cual pertenecen los tres primeros textos de esta selección (pp. 36 y 38).
[2] *Heraldo de Madrid*, 29-05-1932. Entrevista de Rafael Marquina titulada "La imposibilidad de contratarse".
[3] *Ibid.*
[4] *Crónica*, 29-05-1932, pp. 14-15. Entrevista de José Montero Alonso titulada " Magda Donato actriz, periodista y creadora de cuentos infantiles".

Soy enérgica, tonta y feliz. He aquí una confesión absolutamente sincera. (…) … yo creo que la felicidad está en nosotros mismos, más que en la vida externa, más que en las ajenas circunstancias. El instinto, el deseo y la verdad de la felicidad los llevamos dentro. Mire usted: hasta cuando he sufrido he sido feliz. Me llenaba entonces la esperanza de serlo algún día. Y ahora, en que lo soy plenamente, me entra a veces el miedo de tanta felicidad…[5]

*****

1936: Agosto, frente de Somosierra; septiembre, Barcelona; frente de Huesca, con el periodista Nogareda; Montflorite. Octubre, Alicante. Madrid, yo sola, sin Bartolozzi; Valencia.
1939: Últimos de enero, huida a Figueras, Agullana, La Junquera, Le Boulou, retirada llena de calamidades, junto a miles de compañeros de infortunio.[6]

*****

La lucha ha sido para mí (vieja, sola, en tierra extraña y sin ninguna agarradera de partido, bando o religión) más dura y dolorosa que para nadie, nadie se imaginará jamás las horas que, durante años, he pasado de duda de mí misma, descorazonamiento, angustia y hasta auténtica desesperación.[7]

*****

Tras la interpretación de Semíramis, en *Las sillas*: *Acabo de vivir la más bella, feliz e interesante época de mi carrera, y quizá de toda mi vida.*[8]

M.V.S.

F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit*, Biblioteca Perla, vol.: 22. S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

---

[5] *Ibid.*
[6] RODRIGO, Antonina, *ob. cit.* p. 52.
[7] *Ibid.* p. 58. Fragmento de una carta de Magda Donato a María Lejárraga escrita años después de la muerte de Bartolozzi.
[8] *Ibid.* p. 60. Parte de otra carta a María Lejárraga, del 9 de marzo de 1961.

UNA VIDA PARA EL TEATRO

Mª VICTORIA SOTOMAYOR

En el rico e innovador clima cultural de los años veinte y treinta en España, desarrolla su actividad profesional Carmen Eva Nelken, conocida por el seudónimo *Magda Donato*. Hay quien dice que fue precisamente el deseo de diferenciación respecto a su hermana, Margarita Nelken, con quien se asociaba de inmediato este apellido, la razón para utilizar un seudónimo que afirmara su identidad propia. Lo cierto es que la fuerte personalidad y presencia pública de su hermana por una parte, y por otra la popularidad en los ámbitos teatrales y literarios de Salvador Bartolozzi, con quien estuvo unida y colaboró muchos años, han relegado en buena medida la aportación de esta escritora, periodista y actriz, olvidada en casi todos los estudios y repertorios hasta fechas recientes a pesar de su relevancia en nuestra historia teatral y literaria.

Esta mujer de alegre carácter, ingeniosa y risueña, inquieta, activa y comprometida con los problemas sociales de su momento, de amplia cultura y conocedora de varias lenguas, comienza su actividad profesional como periodista en *El Imparcial*, en 1917. Escribirá después en otros periódicos (*Ahora, Heraldo de Madrid, El Liberal*) y revistas (*Estampa, La Tribuna, España)*, algunas de ellas específicamente femeninas (*La Moda Práctica, Elegancias y Mujer, La Voz de la Mujer*). Escribe sobre temas relacionados con la mujer, desde la moda hasta el derecho al voto femenino o situaciones sociales que viven las mujeres, para lo que cuenta con secciones fijas en la prensa ("La vida femenina" en *La Tribuna*, "Páginas de la mujer" en *Estampa,* "Al margen del feminismo" en *España*), y también escribe sobre teatro: en la "Página Teatral" de *Heraldo de Madrid* publica entrevistas a actores y dramaturgos e inicia en mayo de 1926 la sección "Lo decorativo en la escena". El deseo de hacer en el periodismo algo diferente, algo que le permita "vivir un reportaje, buscar la verdad por el camino de la simulación" (*Crónica*, 29-05-1932), la lleva a realizar unos sonados reportajes sobre el mundo de las presas, viviendo un tiempo en la cárcel Modelo, de las locas, fingiéndose tal para poder entrar en un manicomio (los pormenores de esta última experiencia pueden leerse en *Ahora*, 3 al 10, 13 y 14-04-1932), el de las adivinadoras, la mujer que busca trabajo (en *Ahora*, 5-11-1933), etc.

Parece ser que conoce a Bartolozzi muy pronto: Antonio Espina, en su biografía del gran dibujante y escritor sitúa este encuentro en 1914, cuando ella debía tener quince o diecisiete años[1]. Con Bartolozzi compartirá su vida Magda Donato y en su compañía se iniciará en el mundo de la literatura y el teatro para niños. Empieza publicando cuentos en *Los Lunes del Imparcial*, en 1920, entre los que se cuenta la serie protagonizada por Buby:

Preocupada ahora por el tratamiento literario de una personalidad infantil, la autora dotaba a ese protagonista de gran poder de imaginación y de autenticidad en sus reacciones.[2]

[1] Los datos sobre su fecha de nacimiento son contradictorios: en unos casos se sitúa en 1900 y en otros en 1898.

[2] GARCÍA PADRINO, Jaime (1992) *Libros y literatura para niños en la España contemporánea.* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, p. 369.

A lo largo de la década de los veinte escribe un puñado de narraciones infantiles que publica en la prensa o en forma de libro. En estos cuentos se aprecian dos de las tendencias que señala García Padrino como configuradoras de la narrativa infantil de este periodo: la actualización y recreación de la narrativa tradicional y la representación de la fantasía inscrita en la realidad infantil. En el primer caso, Magda Donato utiliza la ironía, el disparate y la desmitificación para romper los moldes del cuento tradicional, en relatos como *La princesa Diamantina, El hada Florinda, El bloqueo del castillo de Catapún* o *El último ogro* entre otros. Por su parte, la serie de Buby es un ejemplo de creación de un personaje inserto en la vida real y reconocible como tal por los lectores, que protagoniza aventuras plagadas de hechos extraordinarios, en la línea creada por Bartolozzi con Pinocho, además de situar sus referentes también en obras clásicas de la literatura, en un claro ejercicio de productiva intertextualidad.

Junto a estos relatos infantiles, la polifacética autora escribe narraciones para adultos, como la deliciosa novela corta *La carabina*, donde se aprecia su fino humorismo y su preocupación por la situación de la mujer, así como otros relatos publicados en la prensa o en colecciones de novela popular y traducciones de novelas inglesas, francesas y alemanas.

Pero su verdadera vocación es el teatro. Desde 1920, año en que crea, junto con Cipriano de Rivas Cherif, el Teatro de la Escuela Nueva, toma parte en todos los intentos de renovación teatral más destacados de estas décadas, siempre en relación con el conocido director y dramaturgo, con Valle Inclán, los Baroja, García Lorca y todos aquellos que integraban estos grupos experimentales: El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto o El Caracol[3]. Su participación en ellos iba desde la interpretación actoral de todos los papeles posibles hasta la organización de los detalles del atrezzo, carpintería, peluquería o iluminación: lo que hiciera falta (*Heraldo de Madrid,* 28-11-1925). En estos grupos se buscaba hacer un teatro distinto al que dominaba mayoritariamente los escenarios españoles, en la línea de las más avanzadas dramaturgias europeas del momento.

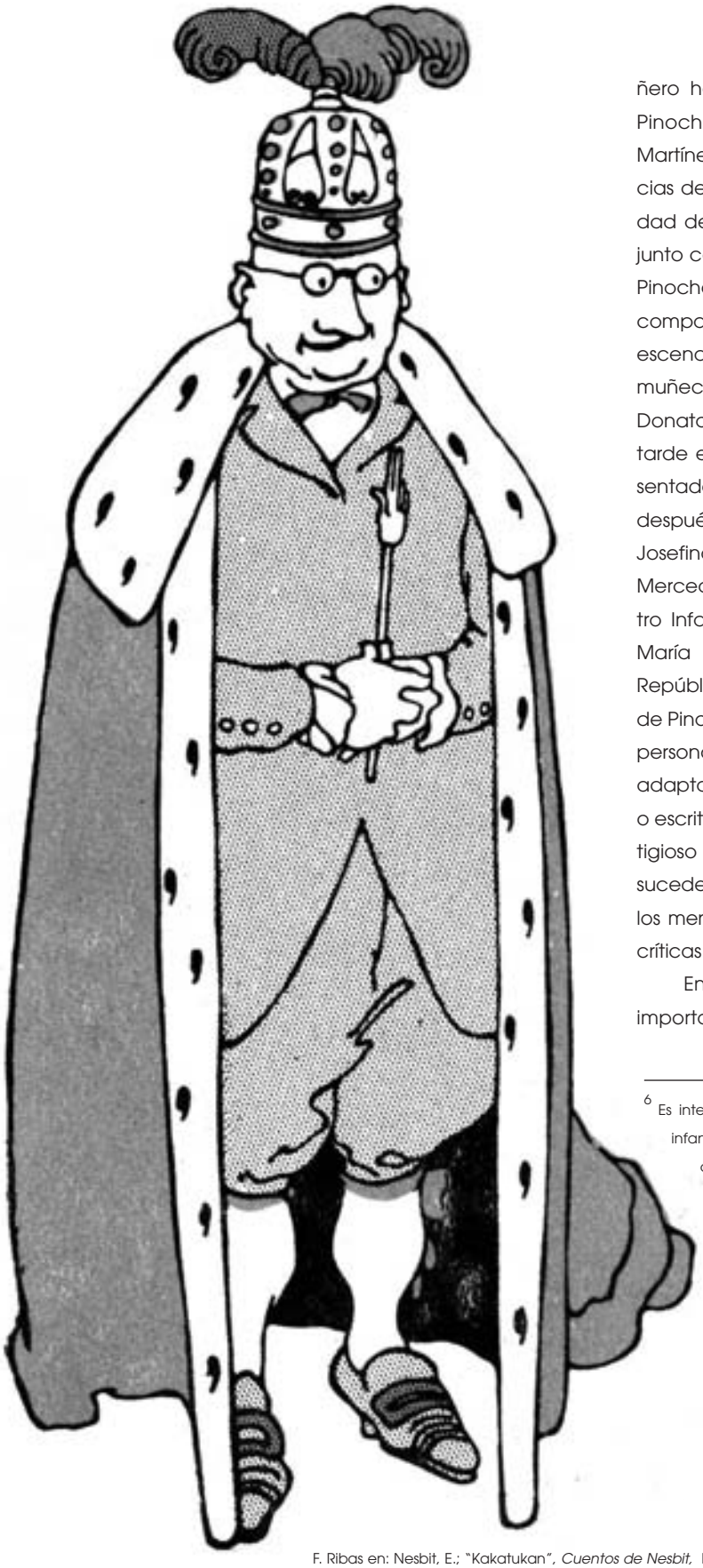
En este contexto de renovación teatral se entiende mejor el significado de su teatro infantil, que tanto en los textos como en las representaciones ha sido una de las más destacadas aportaciones a la dignificación de un género cuya importancia reconocen sin ambages las más autorizadas voces de la crítica[4].

Alentada por Bartolozzi, comienza por la escritura teatral. En los primeros números de la revista *Pinocho* publica la versión teatral de algunos cuentos ya publicados en *Los Lunes del Imparcial* y que el propio Bartolozzi había ilustrado: *El cuento de la buena pipa, El duquesito de Rataplán* (1925)[5]. Más adelante, pasa a la representación, uniéndose a la tarea que su compa-

[3] Nombre ideado por la propia Magda Donato, que quería decir Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Libremente: aquí se demuestra su carácter ingenioso y su sentido del humor.

[4] Véase, por ejemplo, la de Eugenio Montes: "El teatro infantil y las comedias de magia", *ABC*, 9-04-1931, entre otros que podrían aducirse.

[5] Estas dos piezas están firmadas por ella. En números posteriores de *Pinocho* se publican otras obras (en la sección "El teatro de Pinocho") cuyo autor no figura: *Pinocho, Pirula y el señor Polichinela, La casa de turrón, La rosa marina de la princesa de la China* y *El califa cigüeña*. Teniendo en cuenta todas las circunstancias de esta revista, y puesto que se trata de adaptaciones teatrales de narraciones anteriores (labor habitual de Magda Donato) es bastante verosímil atribuir a su pluma estas piezas anónimas, aunque de momento no haya pruebas concluyentes para confirmarlo.



F. Ribas en: Nesbit, E.; "Kakatukan", *Cuentos de Nesbit,* Biblioteca Perla, vol.:22, S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

ñero había iniciado ya con las aventuras de Pinocho en el teatro Eslava (con Gregorio Martínez Sierra) y en el de la Comedia. A instancias de Rivas Cherif, y como parte de la actividad del grupo El Caracol, Donato y Bartolozzi, junto con el propio Rivas Cherif, llevan el Guiñol Pinocho al teatro Español, donde actuaba la compañía de Margarita Xirgu. Aquí ponen en escena algunas de las aventuras del famoso muñeco, con textos adaptados por Magda Donato. El Guiñol Pinocho, transformado más tarde en Teatro Pinocho (los personajes representados por muñecos de guiñol se encarnan después en actores como Manolo Collado, Josefina Díaz de Artigas, Isabelita Garcés o Mercedes Muñoz Sanpedro), se traslada al teatro Infanta Beatriz, al Cómico y, por último, al María Isabel (nombre que recibe durante la República el teatro Infanta Isabel). Las historias de Pinocho dejan paso a las de otros conocidos personajes de Bartolozzi, Pipo y Pipa, siempre adaptadas para la escena por Magda Donato, o escritas en estrecha colaboración con el prestigioso escenógrafo. Desde 1930 hasta 1936 se suceden las representaciones de Pipo y Pipa en los mencionados teatros, siempre con elogiosas críticas y gran éxito de público[6].

En estas creaciones hay que destacar la importancia concedida a la escenografía y

[6] Es interesante hacer notar que las críticas a los estrenos infantiles de estos autores eran similares a las dedicadas a cualquier obra para adultos: gacetillas o críticas hechas por las mismas personas, con los mismos criterios y en los mismos espacios que se dedicaban al resto de estrenos. Puede verse un buen ejemplo de este hecho en NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993) *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936.* Madrid: C.S.I.C., donde constan en un amplio anexo todas las reseñas críticas referidas a estas obras.

todos los elementos de la representación. El colorismo, la decoración vanguardista, el cuidado vestuario, los trucos de gran efecto, la iluminación y una excelente interpretación hacen de estos montajes unas creaciones escénicas de gran calidad. Así se pronuncia Victoria Durán en relación con el conjunto de estas obras, en la sección "Escenografía y vestuario" del diario *La Voz*:

La escenografía de todas estas obras es admirable.(…) Las aventuras del héroe necesitaban muchos escenarios, cambio rápido de decorados, luces, trucos fantasmagóricos, etcétera, estando obligados a que tanto la escenografía como el vestuario se resolviese dentro de ciertos límites y múltiples dificultades, y a pesar de ello no cabe en su realización mejor resultado. Estas comedias infantiles tienen una escenificación mil veces más trabajosa que otro tipo de obra teatral; el texto, con su diálogo reducido a las mínimas proporciones, procura siempre servir al "movimiento", por lo cual el mayor trabajo de los autores casi siempre empieza con los ensayos, después de escrita la comedia, siendo el montaje y la dirección más difícil que el de un drama sentimental (20-04-1936).

La altura del teatro infantil de Donato y Bartolozzi la expresa mejor que nadie el crítico de *El Sol*, Miranda Nieto, a propósito del estreno de *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos:* "Sobresale la calidad del teatro infantil español sobre el resto del teatro para adultos" (13-03-1936).

La dedicación al teatro de Magda Donato tiene también otras facetas: traduce y adapta a la escena española obras de autores extranjeros y, sobre todo, es actriz: probablemente, su verdadera vocación.

Tras la guerra civil, Magda Donato y Salvador Bartolozzi se exilian, primero a París y más tarde a México, tras una breve estancia en Casablanca. Especialmente en México continúan con su teatro para niños en el Palacio de Bellas Artes, y ella desarrolla su faceta de actriz actuando con una compañía francesa. Tras la muerte de Bartolozzi en 1950, se dedicará a esta actividad en el teatro, el cine y la televisión, alcanzando gran notoriedad. Casi al final de su vida logra uno de sus mayores deseos: poner en escena *Las sillas,* de Ionescu, que ella misma había traducido, e interpretar en ella el papel de La Vieja (Semíramis). Con esta feliz experiencia culmina toda una vida consagrada al teatro. Muere en México en 1966.

BIBLIOGRAFÍA

TEATRO

A. Obras publicadas

• DONATO, Magda, *El duquesito de Rataplán.* Comedia bufa representable. *Pinocho,* 1, 2, 3, 4 y 5, febrero-marzo, 1925, p.13. Reeditada en *Teatro de Pinocho,* edición de GARCÍA PADRINO, Jaime, y SOLANA, Lucía. Madrid: CCS, 2002. Contiene además *El príncipe no quiere ser niño,* de Antoniorrobles.

• DONATO, Magda, *El cuento de la buena pipa.* Comedia infantil en tres cuadros. *Pinocho,* 6, 7, 8 y 9, marzo-abril, 1925, p. 13.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo.* Comedia infantil en dos actos. *La Farsa,* 433, Madrid, 1936. Reeditada junto con la inédita *Pinocho en el país de los cuentos* en edición de César de Vicente Hernando. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

B. Estrenos

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pinocho vence a los malos.* Teatro Beatriz, 29 de enero de 1933.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pinocho en el país de los juguetes.* Teatro Beatriz, 12 de marzo de 1933.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Aven-turas de Pipo y Pipa o La duquesita y el dragón.* Teatro Cómico, 28 de enero de 1934.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa.* Teatro Cómico, 18 de marzo de 1934.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa contra Gurriato.* Teatro Cómico, 22 de abril de 1934.

• DONATO, Magda, y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa y los Reyes Magos.* Teatro María Isabel, 23 de diciembre de 1934.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito.* Teatro María Isabel, 20 de enero de 1935.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa en el fondo del mar.* Teatro María Isabel, 24 de marzo de 1935.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa y el lobo Tragalotodo.* Teatro María Isabel, 7 de noviembre de 1935.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa y los muñecos.* Teatro María Isabel, 29 de diciembre de 1935.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pipo y Pipa en el país de los borriquitos.* Teatro María Isabel, 12 de marzo de 1936.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pinocho en el país de los cuentos.* Teatro Bellas Artes de México, 1942.

• DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador, *Pinocho y Cucuruchito.* Teatro Bellas Artes de México, 1946.

NARRATIVA

• DONATO, Magda, *La ley del pescado frito. Los Lunes del Imparcial,* 25 de julio de 1920.

• DONATO, Magda, *La princesa Diamantina. Los Lunes del Imparcial,* 12 de septiembre de 1920.

• DONATO, Magda, *El bloqueo del castillo de Catapún. Los Lunes del Imparcial,* 10 de octubre de 1920. Madrid: Rivadenyera, 1920, con ilustraciones de Vázquez Calleja.

• DONATO, Magda, *Buby escribe a los Reyes. Los Lunes del Imparcial,* 2 de enero de 1921. Madrid: Rivadeneyra, 1921, con ilustraciones de Vázquez Calleja y portada de Karikato.

• DONATO, Magda, *La princesa que no tenía sentido común. Los Lunes del Imparcial,* 17 de abril de 1921.

• DONATO, Magda, *La protegida de las flores.* Ilustraciones de Loygorri. Madrid: Rivadeneyra, 1921.

• DONATO, Magda, *Buby quiere ser detective. Los Lunes del Imparcial,* 29 de mayo de 1921.

• DONATO, Magda, *Buby encuentra un tesoro.* Ilustraciones de Max Ramos y portada de Karikato. Madrid: Rivadeneyra, 1921.

• DONATO, Magda, *Buby se convierte en pájaro.* Ilustraciones de Vázquez Calleja y portada de Karikato. Madrid: Rivadeneyra, 1921.

• DONATO, Magda, *El hada Florinda. Los Lunes del Imparcial,* 19 de junio de 1921.

• DONATO, Magda, *Las tres pruebas de Segismundo.* Ilustraciones de Vázquez Calleja. Madrid: Rivadeneyra, 1921.

• DONATO, Magda, *El último ogro. Los Lunes del Imparcial,* 28 de octubre de 1923.

• DONATO, Magda, *El caballo de cartón. Pinocho,* 2, 1 de marzo de 1925, p. 4-5.

• DONATO, Magda, *El general Bum Bum y el general Chin Chin. Pinocho,* 7, 5 de abril de 1925, p. 4-5.

• LA FONTAINE, Jean de, *Cuentos escogidos.* Adaptación de Magda Donato. Madrid: Calleja, 1941. Col. Biblioteca Perla, primera serie, V.

• DONATO, Magda, *La estrella fantástica.* México: Secretaría de Educación pública, 1944.

OBRAS NO INFANTILES

• SAND, Jorge, *Los caballeros de Bois-Doré* (novela). Traducción de Magda Donato. Madrid: Tipografía Renovación, 1922. Col. Universal.

• DONATO, Magda, *La carabina* (novela corta). Ilustraciones de Bartolozzi. Madrid: Rivadeneyra, 1924. Col. La Novela de Hoy, 129.

• DONATO, Magda, *Don Juan en el café* (cuento). *Estampa,* 5, 1928.

KOLB y BELIÉRES, *¡Maldita sea mi cara!*. Farsa cómica en tres actos. Adaptación de Magda Donato y Antonio Paso. Madrid, *La Farsa,* 115, 1929. S.A.E., 1929.

• DONATO, Magda, *Las otras dos* (novela corta). Madrid: Atlántida, 1931. Col. La Novela de Hoy, 464.

BERNSTEIN, Henry, *Melo (Melodrama).* Folletín en tres actos. Traducción de Magda Donato. Madrid, *La Farsa,* 366, 1934.

• ZILAHY, Lajos, *Aquella noche*. Comedia dramática en cuatro actos. Adaptación para la escena española de Magda Donato. Madrid, *La Farsa,* 437, 1936.

• JAMMES, Francis, *Rosario al sol* (novela). Traducción de Magda Donato. Madrid: Espasa Calpe, 1958. Col. Austral, 9.

• IONESCO, Eugéne, *Las sillas*. Traducción de Magda Donato. México, 1960.

ARTÍCULOS DE PRENSA

Colaboraciones en el semanario *España* con la sección "Al margen del feminismo" a partir de 1920; en la *Página Teatral* de *Heraldo de Madrid,* con entrevistas y la sección "Lo decorativo en la escena"; en *Estampa* con la sección "Páginas de la mujer", de 1928 a 1933; en *La Tribuna,* con la sección "La vida femenina"; en *Ahora, El Liberal, El Imparcial,* con reportajes y crónicas, en *La Moda Práctica, Elegan-cias y Mujer* y *La Voz de la Mujer* con diversos artículos sobre temas referidos a la mujer.

F. Ribas en: Nesbit, E.; "La Pelota saltarina", *Cuentos de Nesbit,* Biblioteca Perla, vol.: 22. S. Calleja. Madrid, 1922. (detalle).

De vuelos y andares: EDELVIVES

JORGE RIOBÓO, periodista y Mª CRUZ DELGADO, profesora

Es una de las editoriales con más solera. Se fundó a comienzos de los años 30 bajo el nombre de Luis Vives y sobre los "cimientos" de otra empresa también dedicada a la edición. Durante muchos años, los libros de texto fueron su principal cometido, para abarcar luego también la Literatura para niños y jóvenes. Ala Delta fue la primera colección, nacida en los años 80. Fue un referente de prestigio y calidad para los lectores. Ahora, renovada, ha iniciado un nuevo vuelo –junto a otras nuevas colecciones– de la mano de Marìa José Gómez Navarro.

ENTREVISTA con MARÍA JOSÉ GÓMEZ NAVARRO

Directora de Publicaciones Generales

- ¿Cúando llegaste a la editorial? Los primeros pasos.

Me incorporé en diciembre de 2000 después de un tiempo de trabajar como *freelance*. La editorial estaba en un proceso de cambio, había un equipo directivo nuevo lleno de empuje que quería renovar totalmente la casa. Perseguían no sólo un cambio de imagen sino también de contenidos. Apostaban por la modernidad y la cultura solidaria.

- Objetivos al renovar las colecciones. Ala Delta (¿Qué cambios ha experimentado?), Alandar (Recupera algunos títulos de Sueños de papel, ¿qué desaparece? Y ¿qué aporta?), Alcancía (¿De qué va y a quiénes se dirige?).

El objetivo era dirigirse al lector infantil y juvenil presentándoles unos libros con una imagen muy atractiva y unos temas de actualidad. Queríamos darles una imagen "coherente" de la realidad, hacerlos lectores críticos y colaborar así en su formación como ciudadanos del mundo. La forma de conseguirlo era ampliando su visión del mundo en profundidad -reflejando los conflictos propios de su edad- y en extensión, ya sea en el tiempo –ambientando las historias en otras épocas- o en el espacio –situando la acción en otros países–.

Creo que el lector de los libros de estas dos colecciones tendrá un mayor conocimiento de cómo viven los niños y los jóvenes en otros países del mundo. Las condiciones de vida son muy distintas, pero los conflictos psicológicos son los mismos. Una parte de la historia la contemplará desde fuera y podrá hacer una lectura crítica, pero en otros momentos se sentirá identificado con los protagonistas y gozará y sufrirá con ellos.

De la colección *Alcancía,* dos títulos –*Cancionero y Adivinanzas*– se dirigen a lectores de 6 años en adelante y el resto a lectores de 10 años. Nuestra intención es que conozcan de una forma atractiva el significado y el origen de los *Refranes populares, Dichos y frases hechas, Palabras curiosas y Frases ingeniosas.* Elegimos el nombre de Alcancía porque aspiramos a que la colección sea una hucha donde vamos depositando ese tesoro que durante siglos se ha transmitido de padres a hijos.

- ¿Faltaba una colección de Álbumes ilustrados en Edelvives? ¿Qué objetivos cumple? ¿Se venden bien los álbumes?

Estamos convencidos de que los niños se hacen lectores en los primeros años de su vida, por eso es tan importante que tengan libros que les entren por los ojos y les lleguen al corazón, libros que los padres lean en voz alta para que los pequeños asocien la lectura con el calor del afecto familiar.

Los álbumes se venden, pero poco a poco. Todavía no se consideran un artículo de primera necesidad sino un capricho. El comprador tiene que encapricharse con él y poder permitirse ese capricho. Por eso tienen que ser muy atractivos.

- ¿Cuáles son los criterios para la selección de obras y autores? (escritores e ilustradores) ¿En qué proporción españoles y extranjeros?

Los criterios son siempre de calidad, calidad literaria y artística. Y también del mensaje. Hay libros que no dicen nada y otros que en tres palabras y dos imágenes dicen mucho. Nosotros preferimos estos últimos. En los álbumes, en la medida que sea posible intentamos mantener el objetivo de las otras colecciones. Así hay un álbum, *conMigo,* que habla de la soledad y de encontrarse a sí mismo, otro, *La fábrica de nubes*, que con unas imágenes modernas y coloristas, describe la vida de un emigrante... Nosotros quisiéramos publicar más autores españoles pero el mundo es muy grande y hay mucho, y muy bueno, donde elegir y aquí hay mucha competencia.

- ¿Encargáis obras a determinados autores?

De momento no, pero estamos tentados de hacerlo porque lo que nos llega a veces no tiene la calidad literaria que exigimos.

- El Teatro y la Poesía, ¿siguen siendo las "cenicientas" de la LIJ? ¿Qué atención les presta Edelvives?

Estamos dedicando una atención especial a la poesía. Hemos recuperado los títulos que había en el fondo antiguo, entre ellos el poemario de Antonio García Teijeiro, *Versos de agua*, incluido entre "Los cien mejores de la literatura Infantil del siglo XX". Y acabamos de publicar *Poemas para las horas y los minutos* de Juan Cruz Iguerabide, para niños de 8 años en adelante, y un libro de poesía para los jóvenes, *Alumbra-miento*, de Ignacio Infantes.

- ¿Qué rumbos sigue la LIJ en la actualidad? ¿Qué corrientes predominan?

Está bien hablar de rumbos, porque efectivamente hay varios. Hay una literatura fácil, de consumo, que puede cumplir la función de hacer lectores. Los libros de Harry Potter, por ejemplo. Y otra literatura, que es literatura con mayúscula, ahí incluiría las obras que reciben los premios nacionales o internacionales.

Afortunadamente hay cada vez más galardones que premian este tipo de libros: el Andersen, el Astrid Lingren, que este año lo ha

recibido Christine Nöstlinger, el de la Unesco, etc... Estas obras han conseguido una adecuación total de fondo y forma, y llegan al corazón del lector. En este tipo de libros predomina la literatura realista sobre la fantástica.

Es muy llamativa la cantidad de libros de tema africano que se publican. Posiblemente responda a la preocupación de la sociedad por la situación de este continente y el deseo de concienciar a los futuros ciudadanos.

- ¿De qué forma, con qué obras y autores abordáis la interculturalidad, el abrirse a otros países y vivencias, a Hispanoamérica...?

En todas nuestras colecciones hay libros que muestran cómo viven niños de otras culturas, ya sea en sus propios países o desplazados a otros por distintos motivos. Por ejemplo, Malika es africana y vive en Francia[1], Farid vive en Pakistán[2], Daniel descubre México[3], Naísma vive en un campo de refugiados saharahui[4], Parvana sobrevive en Afganistán[5], Nushi en Kosovo[6], Ismael se pierde en Centroamérica[7]... A esto me refería cuando hablaba de ampliar la visión del mundo de los lectores en extensión. A través de los libros los niños viajan a otros lugares, salen de su pequeño mundo y descubren el Mundo, con mayúscula. Creo que después de estas lecturas sus pequeños problemas tendrán otra dimensión, ocuparán el lugar que deben ocupar. No más.

- ¿Qué actividades de promoción y animación lectora realiza Edelvives? Publicaciones, catálogos, presentaciónes de obras, los Premios,

[1] *El árbol de los abuelos,* Danièle Fossete, Ala Delta rojo 2
[2] *Farid y el gato negro,* Hans Hagen. ADelta azul 15
[3] *¿De vacaciones en México?,* Marinela Terzi. Ala Delta verde 5
[4] *Los gigantes de la luna,* Gonzalo Moure, Ala Delta verde 14
[5] *El pan de la guerra,* Deborah Ellis, Alandar 8
[6] *Diario en un campo de barro,* Ricardo Gómez, Alandar 2
[7] *Huye de mi rubio,* Óscar Esquivias, Alandar 3

encuentros con autores, cuentacuentos, página web, etc...

Como todas las editoriales hacemos varios catálogos en los que facilitamos el máximo de información posible. Tenemos también una página Web donde está colgado no sólo el catálogo sino también dossiers informativos sobre algunos libros, guías de actividades de todos y queremos ampliarla incluyendo información más extensa sobre autores, ilustradores, premios, etc...

Edelvives convoca dos premios, Ala Delta y Alandar. La entrega se hace en presencia de todos nuestros colaboradores con quienes queremos celebrar el éxito obtenido a lo largo del año.

Hacemos encuentros con autores en los centros escolares y culturales, bibliotecas, etc... Y cuentacuentos donde haga falta. Hacemos pocas presentaciones porque la gente está muy ocupada, al menos en las grandes ciudades. En las pequeñas es más grato organizar algo, se llega realmente a la gente y tiene otra acogida.

Quisiéramos diseñar alguna actividad que primero atrajera a los lectores y luego los llevase a profundizar en la forma y el contenido del libro, que no se quedase en lo más anecdótico. Pero aún no hemos encontrado la fórmula maravillosa.

- ¿Cuáles son los proyectos inmediatos de la editorial? Novedades.

Seguir en esta línea, haciendo libros para todas las edades bonitos y buenos, y si es posible baratos. Pero anteponiendo la calidad.

Entre las novedades que salen ahora hay un libro, *Los reyes del horizonte*, que ha recibido el Premio de la Televisión Francesa, otorgado por un jurado juvenil. Es un libro pacifista ambientado en la colonización de Argelia. Y otro, *Fronteras,* que ha merecido una mención de honor del Premio de la Unesco 2003. Cuenta la llegada de un joven judío americano a Jerusalén y su amistad con un chico palestino. A través de la histo-

ria de las dos familias ofrece una visión histórica del conflicto. De autores españoles se publica ahora una novela fantástica de Marilar Alexandre y nuevos libros de Blanca Álvarez, Tina Blanco, Joan Manuel Gisbert, Antón Cortizas, Ramón García Domínguez, José Antonio Ramírez Lozano...¡Y la continuación de *El monstruo peludo*! Para los fans de este libro.

- Muy personal: ¿qué libros y autores te iniciaron en la senda de la lectura?.

De niña, Antoñita la fantástica, me encantaba, sobre todos los últimos que eran más románticos. Celia me aburría, pero Matonkiki me divertía mucho. En la biblioteca de mi abuelo, descubrí a Salgari en ediciones de Calleja (en algunos me quedé sin saber cómo acababan porque la novela en que continuaba no estaba allí y ya no se encontraban en las librerías). Y los clásicos de siempre: *La isla del tesoro, Quo Vadis*... Algunos que pasaron a la historia como *El señor de Bembibre, Amaya o la epopeya de los vascos.* Entonces no había libros para jóvenes y leí lo que había reunido allí mi abuelo de los escritores del XIX: Balzac, Galdós, Pío Baroja, Pereda, Palacio Valdés, Alarcón ...

Y en la universidad ya todo: Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Iris Murdoch...

María José Gómez Navarro dirige las colecciones infantiles y juveniles en Edelvives. Trabajó como librera infantil y luego como editora infantil y juvenil en Alfaguara y en Espasa Calpe. Después dirigió la colección infantil y juvenil de Alfaguara y la de Jóvenes del Bronce.