

JUNIO 1982 - 5 francos franceses (España: 100 pesetas)

El Correo de la unesco



el universo de la literatura infantil

La hora de los pueblos



Foto © Ernst Lichtenhahn, Basilea

3 NIGER

“Una aldea sin músico no es un lugar donde el hombre pueda quedarse”: este proverbio de los dan nigerinos es válido para los pueblos de todos los continentes y de todas las épocas. La música y el instrumento en que se interpreta transmiten los valores culturales y espirituales más profundos de una civilización. Por doquier amenazados de desaparición, los instrumentos de música tradicionales y las formas de expresión musical a ellos vinculadas constituyen

La muchacha y el tambor de agua

inapreciables testimonios culturales y pertenecen al patrimonio de la humanidad, a cuya preservación la Unesco presta particular atención. Instrumento africano y afroamericano, el tambor de agua se utiliza en determinadas ceremonias rituales. En la foto, una joven tuareg interpreta una melodía en un tambor de agua de la República de Níger.

Publicado en 26 idiomas

Español	Tamul	Coreano
Inglés	Hebreo	Swahili
Francés	Persa	Croata-servio
Ruso	Portugués	Esloveno
Alemán	Neerlandés	Macedonio
Arabe	Turco	Servio-croata
Japonés	Urdu	Chino
Italiano	Catalán	Búlgaro
Hindi	Malayo	

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés y francés

Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)

Tarifas de suscripción:

un año : 48 francos (España : 1.000 pesetas)

dos años : 84 francos.

Tapas para 11 números : 36 francos.

Jefe de redacción :

Edouard Glissant

ISSN 0304 - 310 X
Nº 6 - 1982 - OPI - 82.3 - 3885

páginas

4 AVENTURA Y PAISAJE EN LOS CUENTOS

por Fernando Savater

7 ALICIA O LA LOGICA DEL "DISPARATE"

por Anthony Burgess

11 PINOCHO O LAS ANDANZAS DE UN PICARO DE MADERA

por Italo Calvino

15 HUCKLEBERRY FINN O LA EPOPEYA DE LA HUIDA

por Malcolm Bradbury

18 LAS HISTORIETAS ILUSTRADAS CONQUISTAN EL MUNDO

por Michel Pierre

20 AMERICA LATINA: LOS HEROES VINIERON DE FUERA

por Jorge Enrique Adoum

23 EL NIÑO, PERSONAJE CENTRAL DE LOS CUENTOS AFRICANOS

por Aminata Sow Fall

26 GOHA EL SIMPLE

Impertinente portavoz de la conciencia popular árabe

por Georgia Majluf

28 SUN WUKONG, EL REY MONO DE LOS NIÑOS CHINOS

por Sun Youjun

30 IVANUCHKA O LAS ASTUCIAS DE UN ZAREVICH "BOBO"

por Valentin D. Berestov

33 ¿EXISTE UNA LITERATURA INFANTIL?

por Michel Tournier

2 LA HORA DE LOS PUEBLOS

NIGER: La muchacha y el tambor de agua

Este número

CON el propósito de celebrar un acontecimiento de tanta importancia como es el Congreso Mundial del Libro —primer encuentro internacional e interdisciplinario de especialistas en el libro, que convoca la Unesco y que se celebra en Londres del 7 al 11 de junio de 1982— El Correo de la Unesco dedica el presente número a la literatura para la juventud.

Pese a los numerosos obstáculos con que su difusión tropieza en los países en desarrollo —y, en particular, el más grave de todos, el analfabetismo—, la literatura infantil tiende cada vez más a convertirse en el patrimonio de todos los niños del mundo y puede contribuir a estrechar los vínculos que existen entre las culturas y los pueblos de la Tierra.

Es a partir del siglo XIX cuando se desarrolla una literatura concebida especialmente para los jóvenes y cuando comienzan a multiplicarse los héroes infantiles en la producción literaria occidental. En nuestra época las ediciones de libros para niños han llegado a constituir una industria, según algunos más preocupada por su rentabilidad que por su valor educativo, y un sector en plena expansión que ha logrado ya realizaciones de alta calidad en numerosos países desarrollados o en desarrollo.

De todos modos, la necesidad y el deseo de contar historias a los niños, para divertirlos, desde luego, pero sobre todo para hacerles partícipes de una experiencia colectiva, son ciertamente tan antiguas como las primeras experiencias cul-

turales de la humanidad. Así, lejos de tratar de fijar límites, ya sea formales ya históricos, a un "género" tan difícil de definir y cuya especificidad algunos escritores, como Michel Tournier, no vacilan en negar, viendo en él incluso la quintaesencia de la obra literaria, hemos preferido centrar el presente número en el héroe infantil de la literatura para la juventud, tratando, de conformidad con el espíritu de nuestra revista, de ofrecer una visión panorámica, si no exhaustiva, del tema.

No es por casualidad que casi en todas partes las primeras grandes obras destinadas a la infancia tienen sus raíces en el repertorio de la literatura oral y, sobre todo, en los cuentos cuyo valor de iniciación, tanto para el niño como para el adulto, es incomparable, de lo cual da fe el lugar preferente que el cuento ocupa en el universo social y ético africano.

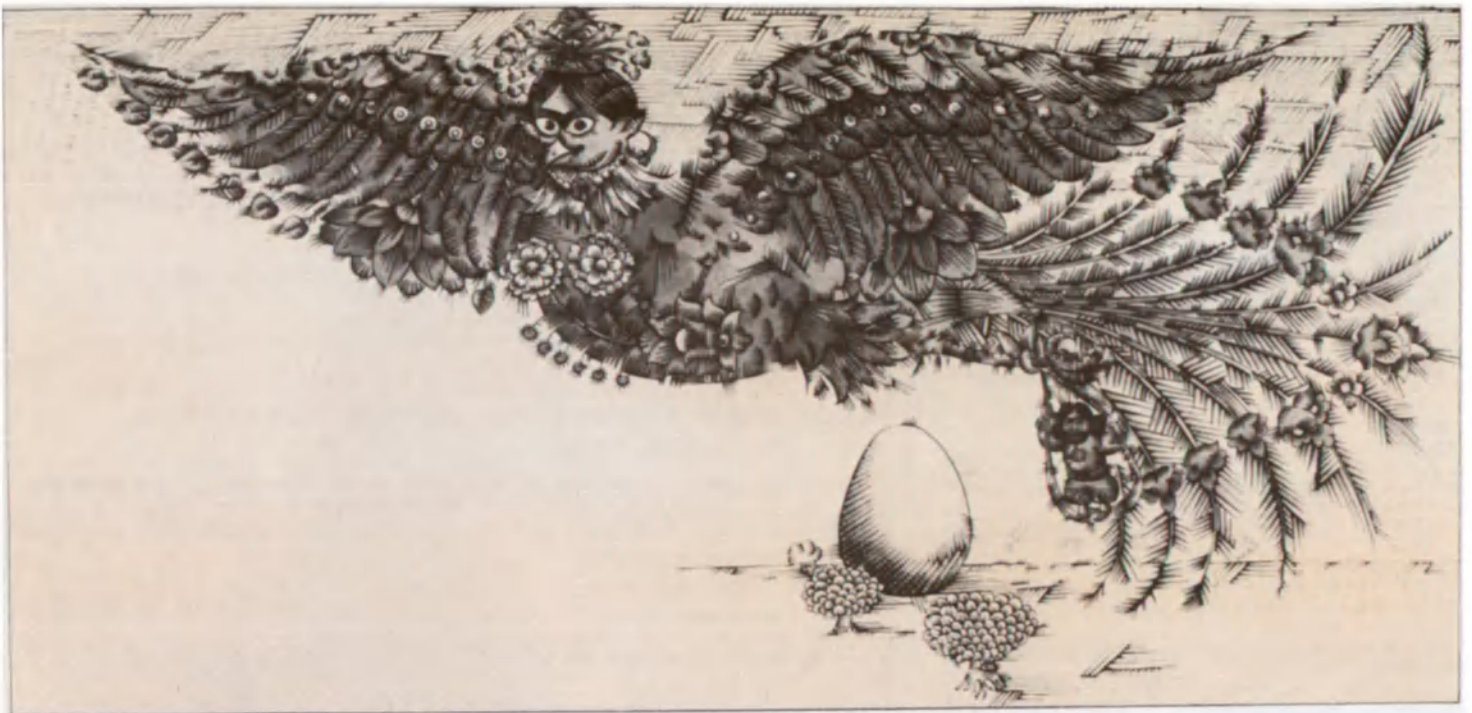
Huelga decir, sin embargo, que no podemos limitarnos al héroe infantil o adolescente, como Pinocho, Alicia, Ivánuchka o Huckleberry Finn. A lo largo de los siglos los jóvenes se han adueñado de grandes obras, o de figuras ejemplares, como la del legendario Goha el Simple, que no se dirigen en particular a ellos pero cuya facultad de liberación, de inspiración y de suscitación de sueños resulta por lo menos tan poderosa como, por ejemplo, para un lector latinoamericano, la de Sandokán, el corsario malayo de épica aureola, y junto a él toda una pléyade de personajes que pertenecen a la literatura universal.

Así, en las sociedades dominadas el lector adolescente tratará de identificarse de preferencia con el héroe —aventurero o justiciero— en lucha contra las tiranías de la historia y que combate todas las formas de opresión, modelo del poder insurreccional que irá a buscar a menudo en la literatura para "adultos".

En cambio, en algunas literaturas orales, particularmente en Africa, el héroe infantil, omnipresente, es elevado a la categoría de símbolo. Ya sea que encarne el espíritu del bien, ya las fuerzas del mal, ese héroe deja de ser considerado como una individualidad y se convierte simplemente en "el niño", figura anónima y superior de los anhelos y temores del grupo social.

Por otra parte, no podíamos dejar de lado a esos otros héroes, intermediarios prestigiosos o más bien intercesores, que son los animales, representados aquí por Sun Wukong, el Rey de los Monos, uno de los héroes favoritos de la juventud china. Ni podíamos tampoco pasar en silencio al héroe de las historietas ilustradas. Si este género sigue siendo todavía y con demasiada frecuencia un producto de consumo en el que reina la mediocridad y que transmite una ideología sospechosa, su importancia como medio de comunicación es universal y, por la calidad de gran parte de sus realizaciones, contribuye, querámoslo o no, al "crecimiento interior" del niño igual que la literatura.

En nuestra portada, dibujo © de Josef Paleček, Praga



"Lo fundamental de los cuentos es el viaje, la aventura. Todos los medios son buenos para alejarse, desde los más sencillos hasta los más extraordinarios... como las garras del ave Roc que transportó a Simbad por los aires." Dibujo de Ali-Akbar Sadeghi, de Irán, gran premio del concurso de ilustraciones de libros para niños, de 1978, convocado por el Centro Cultural Asiático para la Unesco.

Foto © ACCU, Tokio

AVENTURA Y PAISAJE EN LOS CUENTOS

por Fernando Savater

SI tuviésemos que sintetizar en pocas palabras el mensaje general de los cuentos, el meollo más significativo de las leyendas maravillosas, la lección briosa de los relatos de aventuras, esas pocas palabras podrían ser: *vocación de independencia, arrojo y generosidad*. Cantan los cuentos la confianza perpleja y acechada, finalmente jubilosa, del hombre en sí mismo. O de cada hombre en sí mismo y de los hombres en lo que todos los hombres tienen de humano. Esa confianza es más fuerte y más honda que la búsqueda a toda costa del "final feliz".

Aunamos aquí a sabiendas de su relativa y demasiado patente heterogeneidad cuentos, leyendas, poemas épicos y novelas de aventuras, cuantas formas de ficción dan prioridad a la acción sobre la pasión, a lo excepcional sobre lo cotidiano, al viaje sobre la permanencia, a lo iniciático sobre lo costumbrista, a lo ético sobre lo psicológico, a la riqueza de la invención sobre la fidelidad de la descripción. Después de todo, muchas de nuestras clasificaciones literarias tienen más utilidad académica que pertinencia realmente significativa; como bien dijo Lope de Vega en *La Filomena*: "En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos". Cuentos los llamaremos también aquí, aunque ni pretendamos disputar su discreción al siglo ni aspiremos a ser tomados por sabios. Es de los cuentos de lo que queremos tratar, de los cuentos que ilustran los ensueños de los niños y perfilan el vigor de los adolescentes, pero que nos acompa-



"Cantan los cuentos la confianza perpleja y acechada, finalmente jubilosa, del hombre en sí mismo". Dibujo del artista argentino Eduardo Ruiz para "La leyenda de Maichak", de Venezuela, tomado de *Cuentos y leyendas de América Latina*. El primer volumen de esta publicación, concebida y realizada por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, de la Unesco, recoge cuentos y tradiciones de Argentina, Brasil, Colombia, México, Perú, Uruguay y Venezuela, especialmente redactados para los niños e ilustrados por diferentes artistas latinoamericanos.

FERNANDO SAVATER, joven escritor y filósofo español, es profesor de ética de la Universidad del País Vasco, en San Sebastián, después de haberlo sido de la de Madrid. Ha escrito una quinceña de obras de filosofía y ensayo, entre ellas *La filosofía tachada*, *La infancia recuperada*, *Apolo del sofista y otros sofismas*, *La tarea del héroe* (Elementos para una ética trágica) e *Invitación a la ética*, y la novela *Caronte aguarda*.

Dibujo Eduardo Ruiz © CERLAL, Bogotá

ñan también sin desertar a todo lo largo de nuestra vida.

Hemos hablado de independencia y arrojo: es decir, de salir fuera, de romper con el calorcillo adormecedor y rutinario de un hogar donde el alma se constituye pero también se esclerotiza y asfixia. Palpita en los cuentos la constante *tentación de la intemperie*. Y recordemos que "tentación" es lo que atrae y repele juntamente, lo que seduce y espanta. El protagonista del cuento suele querer salir a "correr mundo", a ver qué hay más allá de las montañas; en algunas ocasiones, quiere descubrir lo que es el miedo, presintiendo que el lugar del miedo son los confines del espacio y que todo lejano horizonte se prestigia con un halo tenuemente pavoroso: pero sabiendo también que el alma del hombre, para alcanzar la estatura que merece, debe afrontar al menos una vez el pánico de lo remoto. El hogar no basta: si el joven aventurero no lo abandona, nunca sabrá lo que es el miedo, conocimiento indispensable para su maduración,

Foto © Cinemateca Francesa, París



"...el mar, permanente promesa de aventuras remotas y aventura en sí mismo, la mayor de todas, paisaje privilegiado de la peripecia narrativa ya en su superficie tormentosa ya en sus profundidades." La ballena blanca arremete contra los marineros del *Pequod*, escena de la película *Moby Dick* de John Huston.



Foto © Cinemateca Francesa, París

"La astucia del joven héroe, las informaciones que posee y maneja... no sirven tanto para descubrir los mecanismos de funcionamiento de lo real como para demostrar el temple y la condición de quien los utiliza." Mowgli, de *El libro de las tierras vírgenes* de Rudyard Kipling, fotograma de la película de Alexander Korda.

ni siquiera conocerá la nostalgia, algo que le hace aún más falta si cabe. Sin noticia del miedo ni de la nostalgia, nada podrá saber tampoco de la forma *humana* de habitar un hogar, que supone, ante todo, *haber vuelto*.

El niño vive en una casa que aun no se ha ganado, en un marco de reglas y preceptos para él tan irremediables y tan poco elegidos como las mismas leyes de la naturaleza. Debe distanciarse del hogar para poder volver a él *dándose cuenta* y sentarse junto a un fuego encendido con la brasa que él mismo haya traído de lejos, robada de algún remoto volcán. Correr mundo es correr riesgos, asumir la posibilidad de perderse, ofrecerse una ocasión de extravío. Quien no ha estado alguna vez perdido, completa y atrocamente perdido, vivirá en su casa como un mueble más y ni sospechará lo que de hazaña y conquista tiene el sosegado edificio de la cotidianidad. Pero el niño lo adivina y es por amor a la casa que un día será suya, por fe



"Para los lectores (o para quienes escuchamos la narración) de las peripecias de Caperucita Roja... la palabra 'bosque' es aun más misteriosa y amenazadora que la mismísima 'selva'." Caperucita y el lobo, grabado de Gustavo Doré.

en el hombre que el destino le hará ser, por lo que cierto día abandona silenciosamente el hogar de sus padres al despuntar el alba, con un hatillo al hombro, para partir hacia el horizonte distante y el miedo aún desconocido.

Cada hogar es el resultado de una aventura, pero para el niño se trata de la aventura de otro. Debe alzarse contra una rutina que para él no presenta más que el rostro apático de lo mecánico. Y es que nadie puede transformar definitivamente la vida para él y para sus descendientes, como el sueño omnipotente del héroe fundador quisiera: el sereno esplendor conseguido por el mayor esfuerzo y la más denodada audacia, el orden tramado por la astucia a la que ningún monstruo ni catástrofe desalientan, redimen ciertamente a quien los logra pero esclavizan en la reiteración de lo idéntico a su progenie. La lección de los cuentos es que no basta sencillamente con ser *heredero*: todo legado ha de reconquistarse, ha de ser perdido para que pueda ganárselo triunfalmente de nuevo.

Es la fidelidad al esfuerzo de los padres lo que lleva a la rebelión contra ellos: independizarse, sublevarse incluso, es *haber entendido* lo que de voluntad humana hay en el orden y lo que comporta de forma elegida, no simplemente sufrida o tolerada. Los cuentos nos hablan de jóvenes héroes (el protagonista suele ser casi siempre una manifestación del arquetípico *puer aeternus*, el adolescente que guarda la disponibilidad curiosa y lúdica del niño junto a la vocación formadora e instituyente del padre) capaces de reinventar nuevas formas de organización del mundo o de combatir eficazmente lo que amenaza las actuales. Y como siempre su lección es ambigua, bifronte: sólo quien rompe con lo cotidiano merecerá tener una casa, sólo el rebelde que ante nada se doblega podrá ser un buen yerno para el rey, pero también sólo el que retorna puede decir que ha corrido mundo y sólo en el sosiego de la rutina reinventada puede digerirse provechosamente la revelación del pavor.

El niño sale a correr mundo; la mañana es nueva y fresca, el campo se estira recién lavado, el sol camina hacia su punto más

▶alto...; a lo lejos, grandes árboles y montañas azules: el viajero cierra tras de sí la puerta de su casa y comienza la marcha. Los cuentos están tejidos con paisajes, tal como nosotros mismos, según la opinión shakespeariana, estamos hechos de la urdimbre que forma los sueños. Y es que lo fundamental de los cuentos es el *viaje* que aleja al protagonista del ámbito cerrado de las seguridades familiares y le abre a lo imprevisto, a la aventura. Todos los medios son buenos para alejarse, desde los más sencillos hasta los más extraordinarios.

Caminar es bueno y tonificante, pero aún mejor calzar las botas de siete leguas que sirvieron a Pulgarcito para huir de la persecución del ogro; también pueden utilizarse los servicios de un caballo o un camello, no digamos de un elefante, aunque los dichosos niños para los que Julio Verne inventó dos años de vacaciones no desdeñaron cabalgar avestruces. ¿Volar? Pues tampoco es cosa de hacer remilgos ni a las alas de cera que la demasiado ambiciosa proximidad al sol puede derretir ni siquiera a las garras del ave Roc que transportó a Simbad, cuanto menos a los globos, las cometas, el palo de una escoba mágica, la alfombra voladora, el caballo Pegaso en el que llegó Perseo para sal-

viaje comienza nada es como antes, todo es exótico y cualquier cosa puede ocurrir.

Los diversos elementos del paisaje que aparece en los cuentos tienen cada cual su propia significación. No se trata de un decorado neutro o "natural" en el sentido positivista y antimágico que la modernidad le ha dado a este término, el más misterioso y fantástico de todos: por el contrario, el marco en que sucede la acción del cuento forma parte de la acción misma. Los protagonistas de la narración se encuentran en relación de hostilidad o alianza con los elementos de la espontaneidad natural que les circundan y éstos, a su vez, se *comportan* de uno u otro modo respecto a ellos. No hay una relación de indiferencia entre el paisaje y el joven héroe: al contrario, se trata de un vis a vis diferenciado y sumamente cualificado, como corresponde a quien ha salido de su casa buscando la *distinción* y tiene que comenzar mostrando su aptitud en distinguir y aceptando ser distinguido —a veces muy peligrosamente— por las fuerzas a las que su iniciación desafia.

El protagonista del cuento tiene que afrontar al *genius loci* allá por donde pase, medirse con él, vencerle o convencerle. Un

partidarios de una antindustrial protección de la naturaleza los primeros entusiastas de la estupenda saga de los *hobbits*?

Cada cultura, cada latitud, valoran diferentemente los elementos paisajísticos según representen para ellas lo exótico o lo cotidiano. Respecto a la relatividad del exotismo —que es una *satisfacción* de nuestra facultad imaginativa tan legítima como cualquier otra— recuerdo una anécdota que contaba Borges; cierto japonés le relató extasiado su viaje a Persia y, como Borges le encomiara los prodigios de la patria de Firdusi y Omar Khayyam, el viajero repuso: "Sí, por fin me di cuenta de lo que es Occidente...". Del mismo modo, variará nuestra consideración mítica del mar según vivamos a su orilla o tierra adentro y el león será para unos bestia casi fabulosa y para otros nada más que un distinguido conciudadano. Yo sólo puedo hablar de los paisajes narrativos que formaron mi subjetividad de niño europeo. En primer lugar, hay que destacar el prestigio umbroso del *Bosque*. Para los lectores (o para quienes escuchamos la narración) de las peripecias de Caperucita Roja, de Pulgarcito o de Hansel y Gretel, la palabra "bosque" es aún más misteriosa y amenazadora que la mismísima "selva". El bosque es la sede del lobo y el terreno de caza del Ogro; en el bosque no hay caminos válidos o todos llevan a la casa de la bruja antropófaga que acecha en su centro; es un lugar de perdición y extravío, de oscuridad hostil y zarzas que detienen con sus garras la marcha del fatigado caminante: sólo cabe esperar la colaboración de algunos pequeños animales (pájaros, ardillas, conejos...) que se alien con los niños perdidos para guiarles hacia los lindes de la espesura o avisar a sus padres. Y más allá del bosque, que es algo así como el exotismo que el europeo tiene más a mano, el lugar aventurero más verosímil, tendríamos que mencionar esas otras maravillas menos accesibles: el *Desierto*, por el que hemos vagado con Beau Geste o con los pequeños protagonistas del relato de Sienkiewicz, el *Volcán*, por donde descendimos hacia el centro de la tierra con los personajes de Verne o de donde llegó la destrucción a la decadente Pompeya de Bulwer Lytton, la *Cueva* en la que ocultan sus tesoros magos o reyes olvidados y que custodian dragones melancólicos o genios ingeniosos, la *Nieve* y los *Hielos*, protagonistas absolutos de las aventuras polares y tan presentes siempre en la incomparable obra de Andersen (pensemos en la Reina de las Nieves recibiendo al pequeño Kay en su gélido palacio); la *Isla*, que acogió la saga de Robinsón y sus émulos, las *Montañas*, los *Pantanos*... y, sobre todo, el *Mar*. El mar de Ulises y el de Long John Silver, el mar de la sirenita y el de Moby Dick, el mar de Simbad y el de los capitanes intrépidos de Kipling, el mar que une y separa, permanente promesa de aventuras remotas y aventura en sí mismo, la mayor de todas, paisaje privilegiado de la peripecia narrativa ya en su superficie tormentosa o ya en sus profundidades, a las que el Gran Rey Alejandro —llamado *Iskander* por los indostanos a quienes conquistó— descendió el primero en una campana hermética de cristal...

Por los cuentos y con los cuentos viaja nuestra alma, y también se arriesga, se compromete, se regenera. El niño o el adolescente que se entregan al embrujo de la narración están desafiando en su ánimo lo inexorable y abriéndose a las promesas de lo posible. De ese insustituible aprendizaje del valor y la generosidad por vía fantástica depende en gran medida el posterior temple de su espíritu, la opción que determinará su vida hacia la servidumbre resignada o hacia la energética libertad.

F. Savater

"El bosque es la sede del lobo y el terreno de caza del Ogro... un lugar de perdición y extravío, de oscuridad hostil y zarzas que detienen con sus garras la marcha del fatigado caminante." Grabado de Gustavo Doré para *Pulgarcito* de Charles Perrault.



var a Andrómeda... o las ultrasofisticadas naves interplanetarias de los hermosos relatos de la ciencia-ficción de hoy. Y en cuanto a la navegación, los medios no son menos diversos, pues todo lo que flota puede cumplir como barco, sea la cáscara de nuez de la princesa diminuta, la nave de papel del valiente soldadito de plomo o el ataúd merced al cual salvó Ismael su vida tras el hundimiento del *Pequod* por la cólera de Moby Dick... sin contar que tampoco es mal procedimiento cruzar los mares a lomos de un complaciente delfín o asido a la concha de una tortuga gigante.

Incluso la simple *caída* es una posibilidad de transporte aceptable, como comprobó por sí misma Alicia al precipitarse por la madriguera que la llevó al País de las Maravillas o esos personajes de las Mil y Una Noches que pisan donde no deben o se apoyan en falso y van a dar a la gruta del tesoro, quizá guardado por un genio (también al Mowgli de Kipling le ocurrió algo semejante, pues se hundió por descuido en una caverna llena de pasmosas riquezas custodiadas por una gran cobra blanca). De lo que se trata es de llegar lejos, de alcanzar cuanto antes la plenitud antidoméstica del paisaje en libertad: da lo mismo que sea la naturaleza relativamente próxima pero siempre enigmática que veo a lo lejos desde mi ventana o la tierra fabulosa a la que me arrastra un tornado —como en *El mago de Oz*— o mi afán exploratorio. Desde que el

cierto animismo de la naturaleza es esencial a la eficacia del cuento, género que decae cuando la química orgánica y la biología molecular sustituyen al vigor arcano del numen local. Si en el mundo no están en obra más que aspectos de la causalidad fisicoquímica que la ciencia moderna nos enseña, *cualquiera* puede triunfar en cualquier situación dada, siempre que posea los conocimientos precisos; pero lo que el cuento exige de su héroe son recursos de índole muy diferente, individualizadores al máximo de toda posible victoria: sólo quien *sea* de determinada manera podrá *saber* lo que hay que saber, se nos enseña. La astucia del joven héroe, las informaciones que posee y maneja (proporcionadas generalmente por mágicos aliados a los que antes ha debido ganarse), no sirven tanto para descubrir los mecanismos de funcionamiento de lo real como para demostrar el temple y la condición de quien los utiliza.

Algunos narradores contemporáneos y ciertos atisbos de crear valores "naturales" con base científica apuntan hacia una relativa inversión de este proceso de desmitificación o, más exactamente, de desanimización del paisaje, típico del pasado siglo: ¿caso es pura coincidencia que el inmenso éxito popular de *Lord of the Rings* de Tolkien, máximo exponente de cuento cuyo paisaje es plenamente animista y ético, haya coincidido con la extensión de las preocupaciones ecologistas y que hayan sido *hippies* y otros



Alicia

O LA LOGICA DEL "DISPARATE"

por Anthony Burgess

Artículo © copyright Anthony Burgess 1982

LEWIS Carroll, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas* y *Al otro lado del espejo*, era en la vida privada un profesor de matemáticas de la Universidad de Oxford, llamado Charles Lutwidge Dodgson. Latinizó sus nombres, transformando el de Lutwidge en Ludovico y luego en Lewis, y el de Charles en Carolus o Carroll, y con ellos firmó esos dos libros sobre Alicia que publicó en 1865 y en 1872, respectivamente. Escribió además otras obras, la mayoría de ellas sobre difíciles cuestiones matemáticas. La reina Victoria, encantada con los libros sobre Alicia, pidió todas las obras de Carroll y cuál no sería su ▶

ANTHONY BURGESS, novelista y crítico literario británico de renombre internacional, prepara actualmente su cuadragésimo quinto libro. Entre sus obras destacan la novela *La naranja mecánica*, adaptada al cine en 1971; una biografía novelada de Shakespeare, *Nothing Like the Sun* (*Nada como el sol*), y una introducción a la obra de James Joyce, titulada *Here Comes Everybody*. Su novela más reciente, *Earthly Powers* (*Los poderes terrenales*), apareció en 1980.



Arriba, Alice Liddell, que sirvió de modelo para el personaje de los libros de Lewis Carroll, fotografiada poco antes de 1860 por el propio autor. Alice, Lorina y Edith Liddell eran hijas de Henry Liddell, deán de la Christ Church de Oxford, donde Charles Lutwidge Dodgson (nombre real de Carroll) dictaba clases de matemáticas. El 4 de julio de 1862, Dodgson llevó a las tres niñas por el Támesis, de Oxford a Godstow, y fue durante ese paseo cuando les contó las *Aventuras subterráneas de Alicia* que, tras algunas correcciones y revisiones, se publicaron en 1865 con el título de *Alicia en el País de las Maravillas*. Arriba a la izquierda, dibujo a pluma de Alicia como personaje del libro, hecho por Carroll en 1886. Abajo, Alice Liddell (sentada) y su hermana Lorina vestidas de japonesas, en una fotografía que se supone fue tomada por Lewis Carroll.

Fotos © Colección Mansell, Londres



CONEJO BLANCO: ...*Como es natural, nunca había visto antes un conejo con chaleco y reloj... Se puso en pie de un salto y miró hacia arriba... La niña corrió tras él... Pero el animalito no le hizo el menor caso. —"¡Por mis orejas y mis bigotes!—iba diciendo— ¡Qué tarde se me está haciendo!"*

► sorpresa al recibir tratados sobre trigonometría y sobre teoría binómica. Lewis Carroll fue también el primero de los grandes fotógrafos y sus fotos de niños —en particular de la pequeña Alice Liddell, que fue la heroína y a la vez la primera lectora de aquellos dos grandes libros— tienen un encanto y una maestría técnica que envidian los actuales fanáticos de la instantánea.

Le gustaban también las niñas y no le placía que se hicieran mayores, aunque era muy impreciso en cuanto al momento en que se producía el cambio. Trataba de besar a las jovencitas de diecisiete años y le extrañaba que sus madres protestaran. Su amor por las muchachas, que era demasiado inocente para atribuirle una explicación de índole sexual, tiene quizás algo que ver con su deseo de seguir siendo niño él mismo. Aunque se dedicó al arte adulto de las matemáti-

terra de la época victoriana y que no se encuentra en el resto del mundo. Cuando a comienzos del siglo XX Francia comenzó a descubrir los encantos del *nonsense*, lo llamó surrealismo, y es de lamentar que los británicos fueran demasiado chapados a la antigua para producir escritores o pintores surrealistas. Pero ya habían dado sus propios surrealistas en la austera época victoriana y el mayor de ellos fue quizás Lewis Carroll.

El surrealismo destruye la lógica de la vida cotidiana y la sustituye por una suerte de lógica del inconsciente. Las aventuras de Alicia se presentan en forma de sueños en los que suceden cosas extrañas que se basan en una concepción de la lengua más seria que la que podemos permitirnos cuando estamos despiertos. Hablo, lógicamente, de la lengua inglesa en que escribía Carroll.



Dibujos de Sir John Tenniel

A LA HORA DEL TÉ: ...*Vio que la Liebre Marceña y el Sombrero habían colocado una mesa en el jardín y estaban merendando. Entre los dos se encontraba un Lirón, que dormía profundamente... Al ver que se acercaba alguien, empezaron a gritar: —"¡No caben más! ¡No caben más!"*. —*Yo creo que en esta mesa caben todavía muchas personas". La niña, para demostrarles que no se debaja intimidar, se sentó junto a ellos.*

Textos tomados de *Alicia en el País de las Maravillas*, adaptación de Eugenio Sotillos, Ediciones Toray, S.A., Barcelona, 1981



LA PARTIDA DE CROQUET: ...*las pelotas no era tales, sino erizos vivos; las largas mazas que se emplean para golpear las bolas eran flamencos de patas largas y largo cuello. No era fácil, por descontado, utilizar los flamencos como mazas. Alicia intentó meterse el suyo debajo del brazo, para tenerlo lo más sujeto posible, pero ocurría que cada vez que lo agarraba de las piernas para golpear al erizo que hacía de pelota, no podía contener la risa...*

cas, que los niños detestan porque son demasiado abstractas, jamás quiso asumir las responsabilidades de un adulto. Nunca se casó, era profunda e inocentemente religioso y prefería vivir apartado del peligroso mundo exterior. Se sentía feliz encerrado entre los muros de un colegio de Oxford y contando cuentos a la hija pequeña del Dr. Liddell, el gran helenista. Pero la publicación de sus dos libros sobre Alicia le dieron fama. Había en ellos algo que llegaba a las fibras de la imaginación de los adultos y que gustaba y sigue gustando a los niños. Carroll no sabía lo grande que era.

Ambos libros son obras de fantasía, aspectos del gusto por el *nonsense* ("disparate") que reinaba en la Ingle-

Muchos de esos juegos de palabras son imposibles de traducir a otros idiomas. Si hay un insecto llamado *butterfly* (mariposa, literalmente mosca de mantequilla), parece lógico pedir en sueños una mosca de pan con mantequilla (*bread and butter-fly*). La flor conocida con el nombre de *dandelion* (diente de león) es un dandy león, o sea que puede rugir. Hay una escuela en la que las lecciones (*lessons*) se vuelven más cortas (*lessen*) cada día. El reloj de Sombrero y de sus amigos la Liebre Marceña y el Lirón se para en la hora del té, de modo que pueden seguir tomando té continuamente.

Uno de los personajes que aparecen en el mundo del otro lado del espejo es Humpty Dumpty. Se trata de un huevo



que habla. Su nombre no lo describe simplemente sino que lo define: él *es* su nombre, puesto que un huevo tiene una joroba (*hump*) arriba y es rechoncho (*dump*) por abajo. Humpty Dumpty es el más temible y convincente filósofo de la lengua que uno pueda imaginar. Dice “Te espera la gloria”, y explica que “gloria” significa “un argumento contundente”. Alicia protesta, pero Humpty Dumpty dice: “Se trata de saber quién manda, tú o la palabra”. Dicho de otro modo, las palabras pueden significar lo que queramos que signifiquen o lo que la lógica del sueño quiera que signifiquen. Su sentido corriente desaparece cuando pasamos al otro lado del espejo.

El mundo de Alicia está lleno de excéntricos ingleses de la época victo-

riana, en su mayor parte disfrazados de animales. Al igual que los adultos de la vida diaria, pueden mostrarse muy brutales o campanudos con una niña como Alicia, pero en sus sueños ella les responde sin ser castigada por su atrevimiento. Alicia vive temporalmente en una suerte de paraíso terrenal en el que todo tipo de libertad parece posible —en el País de las Maravillas la niña puede cambiar de forma y de tamaño bebiendo un líquido de una botella que dice “Bébeme”—, pero la libertad está allí limitada no por las nociones de lo correcto y de lo erróneo sino por una lógica loca. En las canciones que ella canta o escucha esa lógica mágica parece desaparecer, pero es sustituida por un espíritu paródico que conserva la lógica que existe en el mundo de la vigilia.

EL MAZO DE NAIPES: “¡Que le corten la cabeza!” —tronó la Reina. “—Bah —exclamó la niña en tono despreciativo—. “No podéis hacerme nada, pues, en conjunto, no sois más que una baraja de naipes”. Inmediatamente, todos los naipes se le echaron encima con intención de agredirla...



EL LEON Y EL UNICORNIO: “—Es que no sabes cómo hacerlo con pasteles del espejo —observó el Unicornio—. Reparte los trozos primero y córtalos después”. Aunque esto le parecía una tontería, Alicia se puso de pie, obedientemente, y pasó la fuente a unos y otros; el pastel se dividió solo en tres partes mientras lo pasaba. “—Ahora, córtalo en trozos —indicó el León cuando había vuelto con la fuente vacía...

Textos tomados de *A través del espejo*, traducción de Jaime de Ojeda, Alianza Editorial, Madrid, 1973, Dibujos de Sir John Tenniel



to say that, did you?
The King has promised
me—with his very own
mouth—to—to—”

“To send all his horses
and all his men.” Alice
interrupted, rather un-
wisely.

HUMPTY DUMPTY: “Ahora, ¡mírame bien! Contempla a quien ha hablado con un Rey: yo mismo. Bien pudiera ocurrir que nunca vieras a otro como yo; y para que veas que a pesar de eso no se me ha subido a la cabeza, ¡te permito que me estreches la mano!” Y en efecto, se inclinó hacia adelante (y por poco no se cae del muro al hacerlo) y le ofreció a Alicia la mano...

Alicia conoce muy bien una canción, pero en ésta la palabra “estrellita” se convierte en “murciélago” y “diamante” en “bandeja de plata”. ¿Por qué murciélago? ¿Por qué bandeja de plata? Y ya que estamos en eso, ¿por qué un cuervo es como una mesa de escribir? Tenemos entonces la impresión de que si cavamos suficientemente hondo encontraremos las respuestas, pero no hay tiempo para cavar... excepto si se trata de coger manzanas. Porque si en francés las patatas son “manzanas de tierra”, hay manzanas en la tierra y es lógico cavar.

Es la propia excentricidad inglesa de los habitantes del País de las Maravillas y del mundo al otro lado del espejo lo que nos hace quererlos. El Conejo Blanco, la Duquesa Fea, la Reina de Corazones, el Caballo de Ajedrez Blanco, primorosamente dibujados por Tenniel, están muy bien caracterizados por Carroll. Hablan como es de esperar

► que hablen y están dotados de una obstinación y una fuerza aterradoras. Pero los hombres son menos fuertes que las mujeres. Se trata de un mundo infantil en que gobiernan las faldas, en el que las mujeres —madres, hermanas, institutrices— están cerca y son autoritarias y obstinadamente crueles, mientras que los padres son más bondadosos y están lejos, dedicados a sus propios asuntos excéntricos.

Pero, en resumidas cuentas, el encanto de los libros sobre Alicia radica en la imaginación creadora en virtud de la cual el tiempo y el espacio pueden volverse plásticos y hasta el lenguaje se aparta de su curso cotidiano de comunicación directa. Hay un poema extraño, que Humpty Dumpty explica bondadosamente a Alicia y que resume las posibilidades del mundo del sueño. Es una suerte de jerigonza o trabalenguas, en la que *slithy* significa al mismo tiempo *slimy* (viscoso o legamoso) y *lithe* (flexible o blando), *gimble* es a la vez *gambol* (brincar como un cordero) y girar como un *gimblet* (barrena) o como un sacacorchos. Humpty Dumpty las llama “palabras perchas” porque en ellas pueden colgarse muchas cosas (en inglés, *portmanteau words*, expresión que ha entrado en la lengua con la acepción de contracción de dos palabras). James Joyce advirtió las posibilidades de esa especie de jerigonza y en su gran novela *Finnegans Wake*, que relata el sueño de un adulto, emplea la misma técnica verbal. Lo que con Carroll comenzó siendo un juego, en Joyce constituye el esfuerzo más serio que se haya realizado jamás para mostrar cómo

funciona la mente humana durante el sueño.

Pero dejemos a los psicólogos y a los críticos literarios la tarea de encontrar en los libros de Alicia inmensas profundidades y profundas ambigüedades. Los freudianos han visto en ellos símbolos sexuales, de los que no podía percatarse el inocente espíritu de Carroll, y los marxistas imágenes de la tiranía social y de la rebelión. Nosotros, por nuestra parte, seremos más prudentes si nos volvemos niños nuevamente y nos servimos de esos libros para recuperar la inocencia perdida. Debemos aprender a identificarnos con esa niña de cabellos largos y dorados, vestida a la usanza de su tiempo y cuyos modales muestran esa confianza en sí mismo propia de la clase gobernante de la época victoriana.

Para ser francos, Alicia no es una niña muy buena. Es demasiado mordaz, autoritaria y orgullosa. No tiene humildad alguna pero —y éste es un rasgo del espíritu imperialista británico— tampoco tiene miedo. Por ejemplo, cuando durante el juicio de la Sota de Corazones la Reina grita refiriéndose a Alicia: “¡Que le corten la cabeza!”, se necesita tener mucho valor para responder, como hace la niña: “¡Ustedes no son más que una baraja de naipes!”, y ver girar en torno a su cabeza ese remolino de pedazos de cartulina que un minuto antes eran una sociedad imperialista. Alicia es transportada a un ámbito colonial enloquecido, pero ella conserva algo de su cordura. Muy británica y muy victoriana, Alicia es al mismo tiempo admirable y universalmente humana.

A. Burgess



TARARÍ Y TARARÁ: *Ambos estaban parados bajo un árbol, con el brazo por encima del cuello del otro... —Si crees que somos unas figuras de cera —dijo Tararí— deberías de pagar la entrada, ya lo sabes. Las figuras de cera no están ahí por nada. ¡De ninguna manera!—. —¡Por el contrario! —intervino Tarará—. Si crees que estamos vivos, ¡deberías hablarnos!*



LA MADRIGUERA DE CONEJO BLANCO: *...Se acercó otra vez la mesita de cristal... pero lo que encontró fue algo que antes, con toda seguridad, no estaba allí; una botella en cuya etiqueta se leía una sola palabra: “Bé-beme”.* Dibujos de Sophie y David Brabyn (niños ingleses de 11 años), a partir de los de Sir John Tenniel.



Foto © Editions du Seuil, Paris

LEWIS CARROLL (1832-1898)

Aunque fue un brillante autor de libros de lógica y de tratados de matemáticas, Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) es recordado hoy día, a los 150 años de su nacimiento, como Lewis Carroll, autor de las célebres obras para niños *Alicia en el País de las Maravillas* y *Al otro lado del espejo*, que figuran entre los libros más citados y más traducidos de la literatura inglesa. Fue Dodgson también un magnífico fotógrafo y un artista de talento. El manuscrito de Alicia contiene dibujos y grabados del autor, pero la primera edición estuvo ilustrada por John Tenniel, probablemente el más grande de los numerosos artistas que han ejecutado dibujos y pinturas sobre los dos libros de Alicia.

PINOCHO

O LAS ANDANZAS DE UN PICARO DE MADERA

por Italo Calvino

PINOCHO tiene cien años. La frase suena extraña. En dos sentidos: por una parte, no logramos imaginar a un Pinocho centenario; por otra, resulta natural pensar que Pinocho haya existido siempre: no nos imaginamos un mundo sin Pinocho. Y, sin embargo, la exactitud bibliográfica exige que Pinocho comenzara a existir contemporáneamente a un nuevo semanario, el *Giornale per i bambini*, dirigido por Ferdinando Martini, que precisamente en su número inicial (Roma, 7 de julio de 1881) publicó la primera entrega de *La historia de un títere*, de Carlo Collodi.

Cien años, una fama extendida a todo el planeta y a todos los idiomas, la capacidad de sobrevivir indemne a los cambios del gusto, de las modas, del lenguaje, de las costumbres, sin conocer nun-

ITALO CALVINO es uno de los más importantes novelistas italianos de este siglo. Entre sus obras, traducidas a numerosos idiomas, cabe citar *Tiempos difíciles (cuentos)*, *El sendero de los nidos de araña*, *Las dos mitades del vizconde*, *El barón rampante*, *Cosmicómicas*, *Tiempo cero*, *El caballero inexistente*, *Las ciudades invisibles* y *Si una noche de invierno un viajero*. *Ha escrito asimismo un libro para niños: Historias de Marcobaldo.*

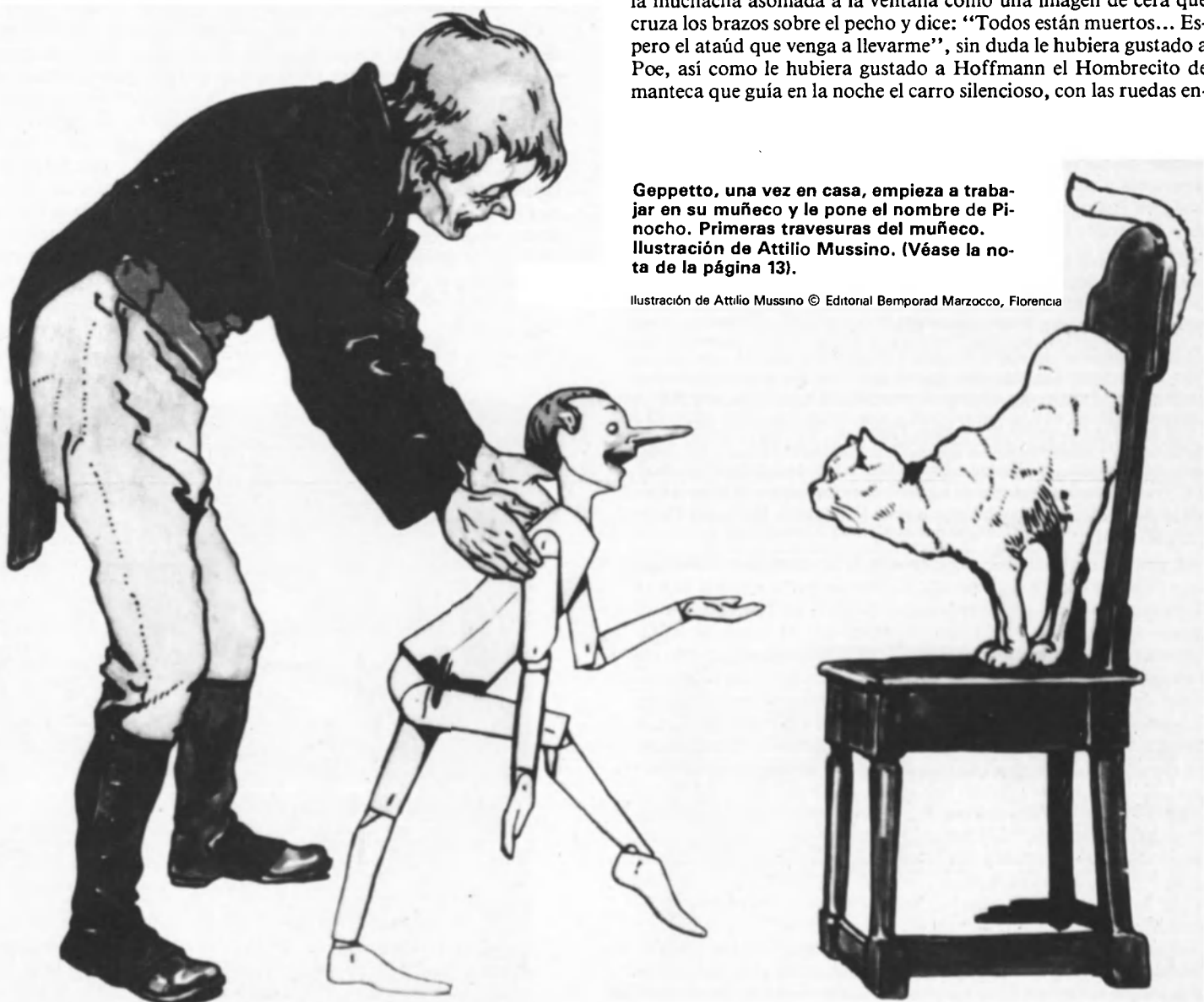
ca períodos de eclipse o de olvido (y en un campo tan sujeto al desgaste de las estaciones como el de las lecturas infantiles); luego, un círculo cada vez más vasto de cultores incondicionales entre críticos y autores de la literatura "adulta" y el consiguiente ensancharse de la bibliografía pinochológica: ¿qué falta a este balance para calificarlo de triunfal? Esto: el lugar que en cien años *Pinocho* se ha ganado en la historia literaria es, ciertamente, el de un clásico, pero el de un clásico menor, mientras es hora de decir que debe considerársele entre los grandes libros de la literatura italiana, algunos de cuyos componentes necesarios, sin Pinocho, faltarían.

Me referiré a tres. En la literatura italiana ha faltado la novela picaresca (quizá sólo la vida de Cellini podría llenar ese capítulo, además, claro está, de un manójo selecto de cuentos del *Decamerón*). Pues bien, *Pinocho*, libro de vagabundeo y de hambre, de posadas de mala fama, de esbirros y de horcas, impone el clima y el ritmo de la aventura picaresca italiana con una autoridad y una limpieza como si esta dimensión hubiera existido siempre y siempre hubiera de existir.

Otra laguna, propia de nuestro siglo XIX: el romanticismo fantástico y "negro". Ahora bien, Collodi no es ciertamente Hoffmann ni Poe y, sin embargo, la casita que blanquea en la noche con la muchacha asomada a la ventana como una imagen de cera que cruza los brazos sobre el pecho y dice: "Todos están muertos... Espero el ataúd que venga a llevarme", sin duda le hubiera gustado a Poe, así como le hubiera gustado a Hoffmann el Hombrecito de manteca que guía en la noche el carro silencioso, con las ruedas en-

Geppetto, una vez en casa, empieza a trabajar en su muñeco y le pone el nombre de Pinocho. Primeras travesuras del muñeco. Ilustración de Attilio Mussino. (Véase la nota de la página 13).

Ilustración de Attilio Mussino © Editorial Bemporad Marzocco, Florencia



▶ vueltas en estopa y andrajos, tirado por doce parejas de burritos calzados con borceguíes... Cada aparición se presenta en este libro con tal fuerza visual que ya no es posible olvidarla: conejos negros que transportan un ataúd, asesinos arrebujados en bolsas de carbón que corren a saltos y con las puntas de los pies...

No sabemos qué lecturas alimentaron en Collodi el gusto por estas imágenes románticas y por su incesante movimiento de metamorfosis (que no es el de las *fées* de la Corte del Rey Sol que él tradujo). No creo que pudiera conocer a los extraordinarios alemanes de la primera mitad del siglo pasado, pero sí, tal vez, a un secuaz de estos escritores, un francés como el Charles Nodier del *Hada de las migajas*. Esta historia de iniciación de un joven carpintero protegido por un hada omnipotente, que es al mismo tiempo una enana decrepita y la bellísima reina de Saba, tiene sin duda algún motivo en común con *Pinocho*, pero hay que decir en seguida que la riqueza, ligereza e imprevisibilidad de la inventiva de Collodi son mucho mayores.

Tercer motivo: *Pinocho* es uno de los pocos libros en prosa que por las cualidades de su escritura invita a que uno lo retenga en la memoria palabra por palabra, como si fuese un poema en verso, rasgos que comparte, en nuestro siglo XIX, con *Los novios* de Manzoni y con algunos diálogos leopardianos. (Y los ejemplos extranjeros creo que son también raros; para Francia hay que llegar a Flaubert.) Esto, más que resultado de orfebrería estilística, parece en *Pinocho* un don de felicidad natural, instinto de no dejar nunca una frase que sea gris o que no sea concreta o no fluya fácilmente. Los diálogos sobre todo: la novela enteramente basada en el diálogo comienza con *Pinocho* en nuestra historia literaria.

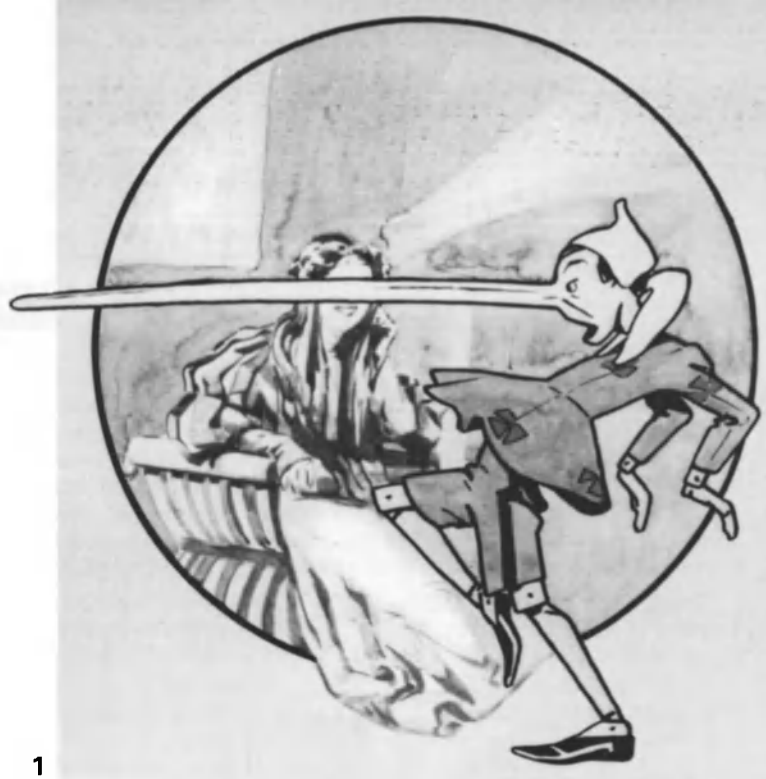
El secreto de este libro, en el cual parece como si nada se hubiera calculado y como si el argumento se decidiera en cada número de aquel semanario (con varias interrupciones, una vez como si hubiese terminado con la muerte del títere colgado; pero ¿cómo era posible detenerse allí?), está en la necesidad interna de su ritmo, de su sintaxis de imágenes y metamorfosis, que determina que un episodio tenga que seguir a otro en concatenación propulsora. (Gérard Genot, para delinear su análisis estructural, ha tenido que recurrir a un sistema de "secuencias" y "macrosecuencias".)

De ahí nace el poder genético de *Pinocho*, al menos según mi experiencia, porque desde que comencé a escribir lo he considerado modelo de narración de aventuras, pero creo que su influencia, consciente o aun más a menudo inconsciente, tendría que ser estudiada en cuantos escriben en italiano, dado que es éste el primer libro que todos leen después del "abecedario" (o antes).

Y de ahí nace también su otra característica: ofrecerse a la perpetua colaboración del lector para que lo analice y lo glose, para que lo desmonte y lo vuelva a montar, operaciones siempre útiles si se las efectúa respetando el texto y sólo lo que está escrito, como ha hecho Manganelli (*Pinocchio: un libro paralelo*).

Se sabe desde hace tiempo que el demonio de la interpretación tiene la irresistible tendencia a no obedecer a los exégetas y que el travieso títere no puede dejar de provocar a ese demonio, pero una ocasión privilegiada para comprobarlo se dio en 1980 en un coloquio organizado en Pescia sobre "La simbología de Pinocho" ("C'era una volta un pezzo di legno". *La simbologia di Pinocchio*, Actas del Coloquio organizado por la Fundación Nacional Carlo Collodi, 1981).

El punto fuerte del libro es un ensayo de simbología cristológica, *Ecce Puer*, de Gian Luca Pierotti. La idea de leer la historia de este hijo putativo de un carpintero como alegoría de Jesucristo no es nueva: véase el libro de Piero Bargellini que apareció en 1942. Pierotti va mucho más allá: sus puntos de referencia son no sólo los Evangelios canónicos sino los apócrifos (gran parte de los cuales tratan de la infancia de un Jesús travieso o francamente díscolo), las tradiciones y leyendas (como las referentes a la simbología de la madera: la vara de José, el árbol de Jesús, el árbol del Edén que se convierte en la madera de la Cruz, el leño navideño), aspectos poco conocidos del folklore (como las representaciones sacras del teatro de marionetas en Cuaresma que se efectuaban todavía en la Florencia de hace cien años), la iconografía popular (las estampas de madonas coloreadas a mano con el azul del manto que se desteñía sobre el pelo; el caracol como emblema de virginidad). El resultado es que los personajes humanos y animales, como los objetos y las situaciones en la historia del títere, hallan sus equivalentes en los Evangelios y viceversa. Ni siquiera falta la circuncisión (de la nariz, picoteada por los pájaros carpinteros) ni el bautismo (la palangana de agua que le vierte a Pinocho en la cabeza el viejecito con el gorro



1

de dormir), ni la Última Cena (en la Hostería del Cangrejo Colorado). Herodes se transforma en el titiritero Comefuego e incluso el sombrerito de pan adquiere un significado eucarístico. Quedan solamente algunas perplejidades acerca de elementos secundarios, por ejemplo, las peras con sus mondaduras y sus corazones.

Como juego de prestidigitación nada hay que decir: la profusión de correspondencias inesperadas que Pierotti saca de su sombrero exegético le deja a uno sin aliento. Aun cuando para construir un esquema narrativo que corresponda a la historia de Cristo haya que suponer que *Pinocho* cuenta el Evangelio tres veces seguidas, en cada ocasión de modo diferente, con diversas lagunas, diversos aportes heterodoxos y variando continuamente las reglas del juego. Lo importante es que toda la operación se lleve a cabo con el humor y la ligereza indispensables (y Pierotti afortunadamente los posee) para no caer en la tentación de demostrar que Collodi estaba atado al mismo hilo directo de inspiración de los cuatro o más evangelistas, o que perseguía un fin edificante, o que se hacía eco de una tradición gnóstica.

La única conclusión posible es que el acervo imaginario de una civilización está compuesto por un número dado de figuras que



2

pueden organizarse de muchos modos pero no de otros, para los cuales una historia que funciona tendrá siempre muchos puntos en común con otra historia que funciona. Dicho esto, se puede intentar, con mayor o menor fortuna, la misma operación (como hacen otros autores del volumen) con Pinocho y Dante, Pinocho y el neoplatonismo, Pinocho y el tantrismo y el Hada del pelo azul turquí e Isis. Naturalmente, la simbología psicoanalítica también está representada y no sólo en las equivalencias más fáciles (esa nariz alargable y pecaminosa) sino también en el conflicto entre naturaleza materno-vegetal y cultura como super-yo-grillo-hablante o como arquetipos junguianos del conflicto Senex-Puer y de la Gran Madre conciliadora con el inconsciente.

En todo esto el gran ausente es el señor Collodi, como si el libro hubiera nacido por sí mismo, igual que su héroe de un pedazo de ▶



3



4

Fue Attilio Mussino quien fijó definitivamente en el tiempo el retrato de Pinocho en la edición que de la obra se hizo en 1911, y es por ello su ilustrador más conocido en el mundo entero. De cuantos realizaron dibujos para el libro de Collodi fue el primero que empleó el color, adaptándolo al espíritu de cada capítulo, con lo que establecía una suerte de "narración cromática". A diferencia de sus antecesores y de quienes le siguieron, lejos de ilustrar de cuando en cuando la historia Mussino va siguiéndola paso a paso, lo que le acerca técnicamente a los autores de historietas ilustradas. Finalmente, del realismo más o menos fiel de los ilustradores anteriores a él, Mussino pasa directamente a la caricatura de los personajes, verdaderos arquetipos de clases sociales y de profesiones y oficios. Cada vez que la editorial Bemporad de Florencia publicaba una nueva edición de *Las aventuras de Pinocho* encomendaba las ilustraciones a Mussino, quien a lo largo de 35 años produjo centenares de dibujos.

1) Pinocho se come el azúcar pero no quiere purgarse; mas, cuando ve a los enterradores que vienen a llevárselo, se purga. Después dice una mentira y en castigo le crece la nariz. 2) Detalle de "El país de los Juguetes". 3) Tras cinco meses de buena vida, Pinocho, con gran asombro, siente que le brotan un buen par de orejas asnales y se convierte en burro, con cola y todo. 4) Pinocho, arrojado al mar, es comido por los peces y vuelve a ser un muñeco, como antes; pero mientras nada para salvarse es engullido por el terrible Tiburón. 5) Pinocho comenzó a caminar a tientas por el cuerpo del Tiburón, dirigiéndose hacia una pequeña claridad... Encontró una mesa aparejada, con una vela encendida, metida en una botella... y, sentado a la mesa, un viejecito muy blanco, como si fuera de nieve o de nata batida, el cual estaba allí masticando unos pescaditos vivos.

Ilustraciones de Attilio Mussino © Editorial Bemporad Marzocco, Florencia
Textos tomados de *Las aventuras de Pinocho*, trad. de Ma. Esther Benítez Eiroa, Alianza Editorial, Madrid 1972



5

madera, sin un Geppetto siquiera para desbastarlo. En verdad, cuantos más motivos de interés hallamos en *Pinocho*, menos logramos que se nos despierte la curiosidad por su autor, hombre de quien lo que se sabe nos deja indiferentes, y lo que queda en la sombra no tiene la fascinación del misterio. ¿Cómo se le ocurrió escribir a Collodi *Pinocho*? Es verdad que el resto de su producción no puede compararse ni de lejos con su obra maestra, ni siquiera el libro que escribió a imitación de aquél: *Pipi, lo scimiottino color di rosa* (una especie de Pinocho al revés, que rechaza la metamorfosis en hombre), si bien contiene toda una parte (la del bandido Gargantaseca) que es del mejor estilo pinochesco, digna de recomendarse a todos los aficionados.

Pero, al fin y al cabo, ¿no es ésta la condición de las obras maestras o al menos de muchas? ¿No atraviesan al autor como si fuera un mero canal o instrumento para imponer su propia presencia autónoma y su necesidad, con independencia de él? Precisamente en su comentario a Pinocho, Manganelli ha escrito una página teórica de alcance general sobre la inexistencia del autor, de cualquier autor (o, al menos, sobre la imposibilidad de probar que exista),



Dibujo Roland Topor © Olivetti, Milan

Roland Topor, pintor, dibujante, novelista y cineasta francés, realizó en 1972 una serie de ilustraciones para *Pinocho*, cargadas de un simbolismo profundo, de marcado carácter onírico, en las que propone una suerte de interpretación psicoanalítica del héroe de madera. Refiriéndose a él ha declarado recientemente: "Adoro a ese muñeco. Es el único personaje literario moderno, actual, verdadero, con su curiosidad y sus picardías".

concluyendo que "desde un punto de vista científico, la hipótesis de la existencia del autor es superflua".

Es, pues, justo que se haya celebrado en 1981 el centenario del nacimiento del personaje, dispuestos nosotros a volver a celebrarlo dentro de dos años con motivo de su estabilización definitiva en libro (1883) y aplazando para dentro de ocho años (centenario de la muerte de Carlo Lorenzini*, 1890) el problema de si un tal Carlo Collodi existió realmente.

I. Calvino

* Nombre real de Carlo Collodi. N.D.L.R.



Enrico Mazzanti, nacido en Florencia en 1852, fue el primer ilustrador de *Las aventuras de Pinocho*. En efecto, cuando la obra de Carlo Collodi se publicó en 1883 en forma de libro, Mazzanti ejecutó 62 dibujos —uno de los cuales se reproduce aquí— con un estilo semejante al de las ilustraciones de las fábulas que predominaba en su época.

Ilustración tomada de *Pinocchio e la sua immagine* © Editorial Bemporad Marzocco, Florencia



Ilustración de Attilio Mussino © Ed. Bemporad Marzocco, Florencia

"¿Y dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?" — "Ahí lo tienes" — contestó Geppetto; y señaló hacia un gran muñeco apoyado en una silla, con la cabeza a un lado, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que parecía un milagro que se mantuviera derecho.



Pinocho tal como se lo representa Walter Pesaresi, niño italiano de once años de edad.

Dibujo © Scuola Media Statale, Roma

HUCKLEBERRY Y FINN O LA EPOPEYA DE LA HUIDA

por Malcolm Bradbury

SE ha dicho a menudo que muchas de las más grandes novelas norteamericanas son, en fin de cuentas, libros para niños: *El último mohicano*, de James Fenimore Cooper; el gran relato marino que es *Moby Dick* de Herman Melville; *La roja insignia del valor*, historia de un joven durante la guerra, de Stephen Crane; e incluso los cuentos y novelas de batallas de Ernest Hemingway o esa dolorosa aunque humorística indagación en la crisis de la adolescencia que es *El cazador oculto* de J.D. Salinger. Muchas novelas norteamericanas han sido historias de aventuras más que exploraciones de la sociedad, y ello las pone sin duda más al alcance de los lectores jóvenes. Lo mismo sucede con el cébere "espíritu de inocencia" que impregna gran parte de la literatura de los Estados Unidos. Pocos de esos libros, sin embargo, tratan en verdad de la experiencia y de la mitología infantiles, de los sueños reales y de las ansiedades de los niños. Pero hay uno que lo logra. Y es indiscutible que ninguna de las grandes novelas norteamericanas se acerca tanto a la literatura infantil como *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain.

Pese a ello, esa historia de dos personas, un muchacho blanco y un esclavo negro, flotando a la aventura en una balsa por el río central de los Estados Unidos, el Misisipí, para escapar a la enmarañada sociedad de los adultos en la que se han visto atrapados, ha sido considerada durante mucho tiempo, más que como una narración para niños, como uno de los mitos fundamentales de la humanidad. T.S. Eliot llamó a Huck Finn "una de las grandes figuras simbólicas impercederas de la ficción, que merece un lugar junto a Ulises, Fausto, Don Quijote, Don Juan, Hamlet y otros descubrimientos que el hombre ha hecho de sí mismo". Hemingway consideraba esa obra como el verdadero punto de partida de la moderna literatura norteamericana. Es poco probable que Twain tuviera conciencia del potencial que encerraba su historia. Comenzó a escribir el libro como una continuación de su relato para niños *Las aventuras de Tom Sawyer*, y tal como nos dice el mismo Huck al comienzo de la obra, "Ustedes no me conocen si no han leído un libro titulado *Las aventuras de Tom Sawyer*, pero eso no importa". *Tom Sawyer* es un buen libro para niños y aun hoy día se lee mucho. Pero *Huckleberry Finn* es un gran libro, una obra cargada de un peso humano duradero y de una auténtica originalidad.

Si se le pregunta a un niño por qué *Huckleberry Finn* es una obra extraordinaria, probablemente responderá que por la exaltación que en ella se hace de la libertad e independencia del personaje. Huck no tiene que ir a la escuela ni que someterse a las

MALCOLM BRADBURY, inglés, profesor de estudios norteamericanos en la University of East Anglia, de Norwich (R.U.), ha publicado numerosos libros de crítica literaria. Actualmente prepara un estudio sobre Saul Bellow y otro sobre la moderna novela norteamericana. Entre sus obras de ficción cabe citar *The History Man* (1975) y *Rates of Exchange*, de próxima aparición.



"Presumo que no me quedaré en un mismo sitio sino que recorreré todo el país, particularmente de noche, cazando y pescando para vivir."

reglas de la vida cotidiana y decide a dónde ir y cómo actuar según sus propias normas. Aburrido de "vivir todo el tiempo en una casa", cansado de ser "sivilizado" por la Viuda Douglas, amenazado por el próximo retorno del bruto de su padre, Huck se va al río para asegurar su propio destino. Sus aventuras en la balsa y fuera de ella, en la orilla, son espectaculares y se sitúan entre el juego y la vida seria; viaja por el centro de su país y descubre nuevos lugares y espacios abiertos. Su vida en la balsa constituye una protección y un medio permanente de fuga; se desplaza por la naturaleza y en un mundo natural. El río, como una poderosa fuerza motriz, le empuja, le inicia en interminables experiencias nuevas y Huck comienza una búsqueda que podría continuar eternamente. Llega así a disfrutar y a aprender de las cosas más simples que, no obstante, son esenciales para la vida. Y, ante todo, es él quien cuenta su propia historia, hablando siempre con su propia voz y juzgando los hechos desde su propio punto de vista.

Muchos lectores han celebrado el espíritu de libertad que anima al personaje, ese muchacho libre en la naturaleza y que crece como un hombre libre, y en él han visto la encarnación de un mito fundamentalmente occidental y norteamericano: el mito de la persona que se forma a sí misma en la inocencia y la maravilla, más allá de los límites impuestos por la sociedad. Es en la naturaleza donde Huck adquiere conciencia de las cosas, sobre todo cuando comprende que su compañero de aventuras en la balsa, el Negro Jim, que volverá a la esclavitud si logran capturarlo, tiene también derecho a ser libre. Y, sin embargo, la aventura de Huckleberry Finn no es una historia de libertad total e inocente sino más bien la de un crecimiento doloroso: incluso sus juegos le llevan a un descubrimiento angustioso. Y aunque son a menudo divertidos y extravagantes, no entrañan una exaltación humorística sino una lucha, por una parte, contra la sociedad compleja que rodea al personaje y, por otra, contra su propio ca-

►rácter y su conciencia. Comienza Huck su viaje huyendo de la brutalidad paterna, pero en él descubre también la naturaleza mortal de su padre, y avanza entre peligros que no se encuentran solamente en el mundo exterior sino también dentro de sí mismo, como cuando advierte la complejidad de su propia conciencia. Si la sociedad es a menudo despiadada, también lo es la naturaleza, y el propio río es a la vez amenaza y promesa.

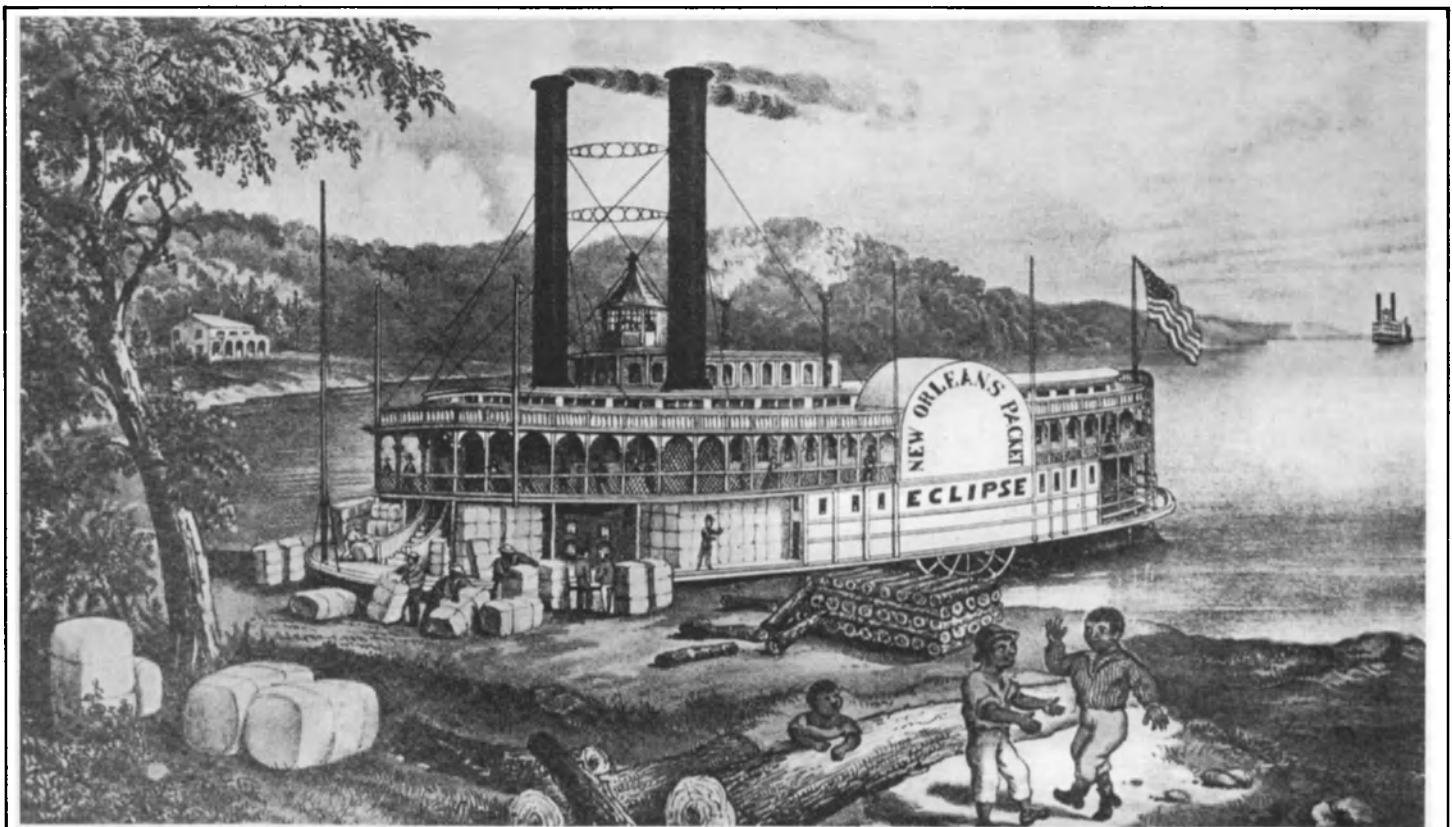
Huckleberry Finn es una novela sobre un río grande y amenazador como un dios; pero es también un río "social". Era la principal arteria de los Estados Unidos en la época en que transcurre la acción del libro, es decir en los años anteriores a la Guerra de Secesión. La dirección misma en que la balsa se desliza es irónica: va río abajo, alejándose de los Estados donde se ha abolido la esclavitud, hacia los Estados esclavistas, donde es realmente grave el peligro que amenaza al Negro Jim. Mark Twain tenía conciencia de esta ironía cuando escribió el libro y previó hacer que la balsa se desviara por el río Ohio. Pero no lo hizo, en aras de la honestidad y de la profundidad de su relato. Al conducir su narración acercándola a la noción imperante de esclavitud, el escritor imprimió al tema de la libertad una mayor complejidad. Si *Las aventuras de Tom Sawyer* se sitúan en la época de los juegos de la infancia, en las de *Huckleberry Finn* el héroe es más simple aunque también mucho más profundo, y comienza a crecer. Cuando Tom Sawyer vuelve a aparecer, al final de esta segunda obra, con sus aventuras infantiles, nos impacienta, porque Huck ya no es un niño sino un personaje complejo.

Una de las razones por las que lo consideramos así es que Huck nos cuenta la historia con su propia voz y a través de su propia visión. El mayor triunfo novelístico de Mark Twain consiste en haber tomado a este muchacho simple e inculto de la "frontera" de la colonización norteamericana, este mo-

Ilustración de un episodio de *Las aventuras de Tom Sawyer* en la que aparecen Tom Sawyer, Huckleberry Finn y Joe Harper durante su expedición pirata. "Era una ocupación magnífica regalarse libremente en la selva virgen de una isla inexplorada y deshabitada, lejos de los hombres, y decían que jamás volverían a la civilización. El fuego alumbraba sus rostros y proyectaba reflejos rojizos sobre los troncos de los árboles que se alzaban como columnas en aquel templo forestal, y sobre el follaje barnizado y la guirnalda de las vides."



Dibujo de Worth Brehm, tomado de *The Adventures of Tom Sawyer*, Harper and Brothers, Nueva York



La acción de *Las aventuras de Huckleberry Finn* se desarrolla fundamentalmente en el río que Mark Twain describe como el "gran Misisipí, el majestuoso y magnífico Misisipí, que arrastra su caudal de una milla de ancho y brilla al sol". En este grabado de Currier e Ives se ve cargar algodón en un vapor del mismo tipo que Huck y Jim, el esclavo fugitivo, debieron de ver mientras flotaban en su balsa río abajo. La casa del propio Twain en Hartford, Connecticut, se asemejaba por su forma a uno de esos buques de vapor.

zalbete que quiere escaparse de casa para fumar, que cree en fantasmas y otras supersticiones, para transformarlo en la expresión de una experiencia real. Su originalidad consiste en haber dado una gran altura literaria a un lenguaje hecho de habla vernácula y de dialecto, de instinto y de juicios infantiles. Se trata de un lenguaje que se rebela contra el de quienes ejercen la autoridad, contra el de quienes son "civilizados" o profieren verdades morales inamovibles; es el de Huck un lenguaje de juego y de descubrimiento. Podemos imaginar a Mark Twain gozando con ello, no sólo debido al humor que encierra, aunque esa novela sea un clásico del humorismo, sino también por su dignidad moral. Era la liberación del niño que había en el propio Twain, con todo su sentido del descubrimiento y toda su apertura de espíritu y su vulnerabilidad. La relación entre el niño y el adulto —el niño expectante e inquisitivo, el adulto atrapado en prácticas e imposturas sociales— es fundamental en el libro, pero lo que cuenta es la voz del niño incapaz de considerar como verdades la "charlatanería" y la pretensión y la hostilidad de la sociedad. "Aunque no hubiera aprendido nada más de mi papá, aprendí que la mejor manera de tratar a esa clase de gente es dejarles seguir su propio camino", dice Huck. Pero él también tiene su camino propio, la voz de su propia sabiduría segura de sí misma.

Al final de la novela, cuando terminan las complicadas aventuras de Huck Finn en el río y el Negro Jim es liberado, vuelve a aparecer el ideal de huida y libertad que anima a Huck: "Supongo que tengo que poner los pies en polvorosa y largarme al territorio, lejos de aquí, por culpa de la Tía Sally, que va a adoptarme y sivilizarme, y eso no puedo aguantar. Ya pasé por eso". El "territorio" es la frontera del Oeste, a donde Tom Sawyer quiere ir "para tener locas aventuras entre los indios", pero es también otro espacio abierto de la naturaleza en el que el sueño de Huck de huir y escapar puede realizarse nuevamente. Se ha considerado con acierto que se trata de un final sumamente norteamericano: la exaltación del ideal de una "frontera" que se mantiene libre, el sueño de un mundo bueno lejos de la sociedad, de la "civilización" y, desde luego, de las mujeres; un lugar donde reine una nueva fraternidad. Pero la fuga es también familiar y común a todos los libros para niños en el mundo entero: la idea de un mundo nuevo, de una isla desconocida, donde se dejen de lado las viejas responsabilidades provenientes del mundo de los adultos, para comenzar una vida distinta de aventura y de autosuficiencia en la naturaleza, es uno de los mitos constantes de la ficción infantil. La balsa de Huck, como la isla de Jim Hawkins en *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, es un lugar de peligro al mismo

tiempo que de huida. No hay duda de que el "territorio" de Huck podría ser así, siempre que no lo echen a perder demasiado las "locas aventuras" de Tom Sawyer.

Porque *Huckleberry Finn* no es solamente una novela de la huida. Es un libro en el que el personaje huye para descubrir: descubrir nuevos lugares y espacios, descubrir los trabajos de la naturaleza y de los hombres, descubrirse a sí mismo pero, ante todo, descubrir lo que él "no puede soportar". Al igual que el Holden Caulfield de *El cazador oculto* de Salinger (un libro que indudablemente le debe mucho al de Mark Twain), Huck conserva suficiente infantilidad para mantener su inocencia y aspira a una madurez suficiente para adquirir juicio. Huck "pone los pies en polvorosa" hacia el territorio y Holden Caulfield se hunde en la gran ciudad de Nueva York para escapar a su escuela preparatoria y descubrirse a sí mismo. Huck crea un Misisipí del niño, Holden una Nueva York del adolescente. Ambos abandonan un lugar fijo para descubrir lugares cambiantes y ambos terminan no sólo reinterpretando el universo de los adultos sino también encontrando un lenguaje, un discurso de tanta fuerza moral que hace que las novelas en las que cada uno de ellos cuenta su historia pertenezcan no sólo a la literatura para jóvenes sino a la literatura más seria del mundo.

M. Bradbury

El Misisipí en el Dniéper

Estas fotos fueron tomadas durante la filmación para la televisión soviética de la película *Las aventuras de Tom Sawyer*, en la que se conservan con una fidelidad extraordinaria el espíritu y el ambiente de la novela de Mark Twain. La película, de tres horas de duración, fue rodada en las orillas del Dniéper donde se "reprodujo" el valle del Misisipí. Arriba, tras haberse regalado con una cena de pescado, Tom y Huckleberry descansan junto al fuego y Huck enciende su pipa. Abajo, Tom y Huck observan un buque de vapor que navega por el "Misisipí".

Foto © Dmitri Kessel, París



Foto © Victor Victorovich Knutin, URSS



LAS HISTORIETAS ILUSTRADAS CONQUISTAN EL MUNDO

por Michel Pierre

CUENTASE que en cierta ocasión el general Charles de Gaulle dijo a André Malraux: "En fin de cuentas, mi único rival en el plano internacional es Tintín". El entonces presidente de la República Francesa expresaba así, más allá de la simple formulación de una frase ingeniosa, el reconocimiento de la universalidad de un personaje de historieta ilustrada. Tintín, el joven reportero creado en 1929 por el belga Hergé (seudónimo fonético formado a partir de las iniciales de Rémi Georges) había corrido ya medio siglo de aventuras en el marco de la historia contemporánea hasta alcanzar una celebridad "política". Y como Tintín, otros muchos héroes "dibujados" fascinan a decenas de millones de lectores en el mundo entero. A veces tienen por compañeros a personajes de cuentos o de novelas de aventuras, pero aquellos son, más que estos, hijos de una civilización de la imprenta y de la imagen.

este nuevo medio de expresión difícilmente logra descifrarlo. Y esta diferencia constituye a menudo una fuente de incompreensión.

Aunque heredera de los métodos de impresión y de difusión de la época contemporánea, la historieta ilustrada está sin embargo enraizada en prácticas artísticas muy antiguas. En Europa tiene sus orígenes en las imágenes "de Epinal" francesas y en las historias en imágenes del alemán W. Bush (1832-1908) y del suizo R. Töpfer (1799-1846). En el Japón sus antepasados (que datan del siglo IX) se llamaban Choju-Guiga Emakimono ("historias en rollos de papel") y contenían reportajes de guerra, leyendas filosóficas y escenas de la vida cotidiana. Los Lian huan hua ("pequeños libros ilustrados de imágenes en serie") existían ya en la China antigua, pero es a partir de los años 1920 cuando evolucionan; desde 1939 empiezan a referirse a los diversos aspectos de la China contemporánea, al mismo tiem-

po que adaptan a ese género las más célebres novelas clásicas, como El mono Sun Wu-kong o Los tres reinos, inspirándose en tradiciones gráficas seculares. En Africa se ha recurrido a veces a las propias fuentes para contar en imágenes sus leyendas antiguas, como Las aventuras de Leuk la liebre, según un texto escrito por Leopold Sedar-Senghor.

Pero fue en Estados Unidos donde, a fines del siglo XIX, se creó la historieta ilustrada moderna que integra, gracias a un procedimiento cada vez más refinado, el texto y la imagen y en la que los personajes se expresan por medio de "burbujas", llamadas también "globos", o de filacterias o cintas. Esos primeros "comics", cuyos héroes eran pilluelos como los Katzenjammer kids, creados en 1897, tuvieron un éxito inmediato que anunciaba ya el que obtendrían una decena de héroes, entre los cuales el Ratón Mickey (1929) y Peanuts (1950) son los



1



2

22 只見那老虎把前爪在地上一按，从半空里直擲过来。武松被这一吓，酒早已醒了六、七分，忙一閃，閃在老虎背后。

La imaginación de los lectores jóvenes se adapta fácilmente a las historietas ilustradas en las que el texto y el dibujo se compenetran para dar origen a una forma artística que, situada en los confines de la literatura y del cine, hace una síntesis original de las artes narrativas y gráficas más diversas. Pero si el niño, gracias a su capacidad de imaginación y de reconstitución de la acción dibujada, penetra fácilmente en el universo de la historieta ilustrada, el adulto no habituado a

MICHEL PIERRE, francés, es profesor de la Escuela Normal de Essone y director de varias colecciones de publicaciones de la Unesco y de las ediciones Etudes Vivantes. Ha publicado La bande dessinée (La historieta ilustrada) y colabora regularmente en las revistas A suivre y Magazine Littéraire de Francia.



3



más universalmente conocidos.

En Europa vio la luz un estilo que le es propio, gracias en particular a la escuela belga de historietas ilustradas, a su grafismo simple y depurado, a sus narraciones bien construidas y a sus héroes sin miedo y sin tacha. América del Sur ha sabido encontrar también un estilo original, particularmente en la Argentina, con artistas tales como Quino (creador de Mafalda en 1964), Oski, Mordillo, Muñoz, Sampayo y otros. Cabe en fin citar, para mostrar la vitalidad de que goza la historieta ilustrada en los cuatro puntos cardinales, a los dibujantes de Indonesia, de Yugoslavia, de Finlandia, de Argelia y de Angola que participan en este gran movimiento artístico.

Sucede a menudo que un personaje, perteneciente a una cultura dada y destinado a

un público determinado, adquiere en un contexto diferente una significación distinta. Así, Corto Maltese, personaje creado por el italiano Hugo Pratt para revistas italianas y francesas, por la magia de su grafismo y de su personalidad se convirtió en un héroe para los guerrilleros de Angola que encontraban en los actos y en las ideas de ese aventurero progresista un eco de sus propias luchas y reflexiones.

La historieta ilustrada permite a veces que civilizaciones y culturas separadas en el espacio logren comunicarse entre sí. Tal es el caso de Nasreddin Hoxa, héroe de las civilizaciones del Oriente Medio, convertido en personaje de una historieta ilustrada francesa que se publicó en el semanario para niños Vaillant en 1955.

Sin merecer elogios excesivos ni, sobre todo, las condenas de que a menudo es objeto, la historieta ilustrada va ganándose poco a poco, gracias a sus héroes destinados a los niños, un lugar entre los medios de comunicación contemporáneos. Ese lugar que le confiere la pasión de los lectores jóvenes debe también ganárselo en el futuro en el espíritu de sus últimos detractores. □

1. El grito que mata. Dibujo © Atoss Takemoto, Matsuda, Japón.
2. Historias de la orilla o Los proscritos del pantano y la taberna del león. Dibujo © Publications Orientalistes de France, París.
3. Mafalda. Dibujo © Quino.
4. Los etíopes. Corto Maltese. Dibujo de Hugo Pratt © Casterman, París.
5. Leuk la Liebre. Ilustración de G. Lorofi © Les Nouvelles éditions africaines, Dakar y Abidjan.
6. Nasreddin Hoxa. © P. Leguen, R. Lecureux.
7. Snoopy. Dibujo de Schulz © 1981 United Feature Syndicate, Inc.
8. La isla negra. Tintín. Dibujo de Hergé © Casterman, París.
9. Mickey en la isla misteriosa. Dibujo © Walt Disney Productions, con autorización especial de Walt Disney Productions (Francia).

AMERICA LATINA: LOS HEROES VINIERON DE FUERA

por Jorge Enrique Adoum

“SE llevaron el oro y nos dejaron las palabras”, dice Neruda de los conquistadores ibéricos. Porque, con excepción del Paraguay, jamás fuimos bilingües y porque nuestras lenguas aborígenes no tenían escritura, en América Latina aprendimos a leer en la lengua de esas palabras incluso los textos sagrados de los mayas-quichés: el *Popol Vuh*, el *Libro de Chilam Balam*, los *Anales de los Cakchiqueles*. Así, el idioma de los conquistadores comenzó a ser la única lengua oficial, la de la administración y de la justicia, la de la educación y de la escritura. Aun hoy día nuestras poblaciones aborígenes viven en una situación que la moderna sociología latinoamericana ha calificado de “colonialismo interno”. Tienen que saber leer y escribir en la “lengua de los blancos” para tener derechos de ciudadano: raros son los países en los que existe apenas, y desde hace poco, el sufragio universal. Nuestros compatriotas discriminados están obligados a hablar o, por lo menos, a comprender nuestro español (o el portugués, en el Brasil) si necesitan comunicarse con nosotros, sin que por nuestra parte hagamos el menor esfuerzo por entender el quichua, el aymara u otras lenguas indígenas o las lenguas africanas trasplantadas a América. Así continúa la colonización cultural iniciada por la colonización a secas. En algunos países, una conciencia nacional, recientemente despierta, ha comenzado a recoger y hacer perdurables por escrito las tradiciones y leyendas aborígenes, la mitología y los signos de que están llenos los sueños y los lenguajes de nuestros indios y negros, pero esas obras tienen hasta ahora un interés antropológico más que literario. De ahí que cualesquiera que sean nuestro origen étnico y nuestra ideología, los “colonizadores” somos hoy día todos los que ejercemos el terrorismo de una lengua y de una cultura oficiales originalmente venidas de Europa. En una palabra, los que fuimos a la escuela.

Pero, precisamente en la escuela —antes, mucho antes de que nos percatáramos de que, queriéndolo o no, íbamos a volvernos cómplices de esa vasta empresa discriminatoria—, nos dimos cuenta de que nosotros mismos sufríamos la “dictadura perpetua” del adulto de cien cabezas: padres, maestros, confesores, agentes de la circulación, empleados de comercio, transeúntes. Ellos sabían lo que nos convenía, lo que debíamos hacer o decir y sabían, mejor que nosotros mismos, lo que nosotros queríamos. Y en casa los padres nos imponían, al igual que la comida que a ellos les gustaba y la hora de ir a la cama que a ellos les convenía, los cuen-

JORGE ENRIQUE ADOUM, poeta y escritor ecuatoriano, autor de una decena de libros de poesía, una novela, dos obras de teatro y gran número de ensayos, pertenece a la redacción de El Correo de la Unesco.



El Corsario Negro (al fondo) ataca a uno de “los grandes galeones españoles que llevaban a Europa los tesoros de la América Central, de México y de la región ecuatorial”. Dibujo de G. Gamba para una edición italiana de *Il Corsaro Nero* de Emilio Salgari que data de 1921.

tos que ellos preferían y que, lo sospechábamos, eran los únicos que conocían. Pero a partir de cierta edad ya no quisimos esos “cuentos para niños”⁽¹⁾, quizás porque estábamos hartos de su pedagogía, y no queríamos ser inocentes ni diligentes ni sumisos; ya no nos interesaban esas historias en las que, con la excepción de Pulgarcito, jamás faltaba como heroína una muchacha que era, había sido o iba a ser una princesa —“cosas de mujeres”, decíamos, aunque algún tiempo después sentimos algo parecido al amor por *La sirenita* de Andersen—, y

no queríamos ni siquiera ser el Príncipe que interviene, aunque de modo decisivo, solamente al final. Nosotros, los varones, queríamos escapar a una realidad autoritaria, impositiva, maniatadora, que ni siquiera nos dejaba el derecho de soñar. Porque si a Alicia (que tontamente y por la misma razón nos negamos a leer en ese momento) “le bastaba abrir los ojos para volver a la realidad”, a nosotros no nos bastaba cerrarlos para soñar y evadirnos de ella, para escapar a la tutela de los adultos con su omnipresencia, su omnipotencia y su omnisciencia que nos asfixiaban. Y nuestra rebelión contra ese tipo de colonización fue la lectura: desde el momento en que pudimos leer por nuestra cuenta, leímos esos libros

(1) Véase de J.E. Adoum “Las hadas las prefieren rubias” en *El Correo de la Unesco*, enero de 1979.



Mary y Robert Grant se embarcan en el *Duncan* para ir en busca de su padre, a quien encontrarán, tras innumerables peripecias por mar y por tierra, en una isla cerca de Nueva Zelanda. Los hijos del capitán Grant forma con *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa* el ciclo de novelas de ambiente marino de Julio Verne. La ilustración aquí reproducida es obra del pintor y dibujante francés Edouard Riou y está tomada de la primera edición que data de 1867-1868.

“para grandes” que nunca nos leyeron los adultos(2).

Como una compensación por lo que nos parecía una suerte de *injusticia inmanente* en el hogar, en la escuela, en el barrio, en la ciudad, lo que buscábamos en la lectura era algo que equivaliera a largarse de la casa, como Tom Sawyer, a poner un poco de orden en la vida y “enderezar entuertos” (aunque jamás nos hubiéramos atrevido como él a ir a un cementerio por la noche), una especie de Robin Hood niño que defiende al inocente y denuncia a los culpables. Pero nos “identificábamos” más con el otro héroe de Mark Twain, Huckleberry Finn (para parecernos a él tratábamos incluso de fabricarnos una pipa con la tusa del maíz de cada día cocido en casa, sin lograrlo jamás), por el padre autoritario e injusto, por la sociedad que Huck abandona y a quien ella rechaza, por su huida a la gruta del tesoro, Alí Babá en el Misisipi, luego a la isla en una balsa, y sufríamos con él por la amenaza del inminente retorno obligado a la rutina de la escuela después de sus aventuras en los grandes ríos norteamericanos.

Salvo estas excepciones, prácticamente no encontrábamos en nuestras lecturas personajes niños o adolescentes cuyo destino hubiéramos podido compartir o apropiarnos. Los de Rudyard Kipling no eran de nuestra devoción. Respecto de Mowgli, de *El libro de las tierras vírgenes*, nuestras opiniones, más que divergentes, eran vacilantes: por una parte comprendíamos que los hombres

Foto © Roger Violett, París



(2) Los libros nos llegaban de España —los Cuentos de Calleja, de formato no mayor al de un paquete de cigarrillos, que eran fáciles de leer a escondidas, y las ediciones Sopena posteriormente impresas también en la Argentina—. José Martí fundó en 1889 en Nueva York la revista *La edad de oro* —“Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América”—, de la que aparecieron cuatro números y que los niños cubanos han podido leer en numerosas reediciones, pero era más de instrucción que de recreo. El autor latinoamericano más importante de literatura infantil, Monteiro Lobato, fundó en 1918 la primera editorial brasileña —antes los libros llegaban de Portugal—. Creó personajes, familiares a todos cuantos leen en Brasil, tales como Emilia, la muñeca de trapo dotada de habla, cuya obsesión es corregir los errores de la naturaleza; Doña Benta, que acepta la imaginación creadora de los niños que va modificando la realidad; la tía Anastasia, que ve el mal y el pecado en todo lo que para ella es desconocido; el vizconde de Sabugos, adulto que sólo cree en lo que dicen los libros.

Los tres mosqueteros —Athos, Porthos y Aramis— con su inseparable amigo y compañero d'Artagnan. Primera página de la edición de 1846 de la famosa novela de Dumas, ilustrada por J.-A. Beaucé, Philippoteaux y otros, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

Foto © Giraudon, París, Biblioteca Nacional

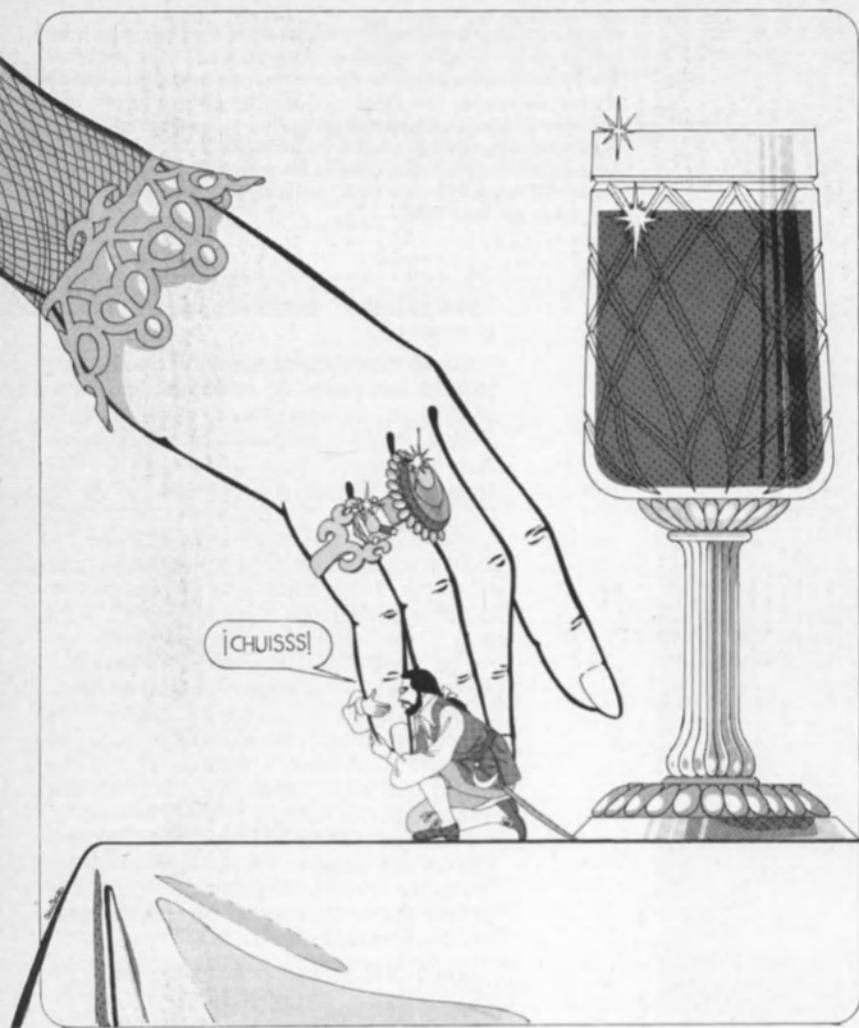


Foto © Daniel García Rojas, La Habana

“... Yo lo rodeé [el dedo meñique] con mis brazos y lo besé en el extremo con el mayor respeto”. Dibujo del artista cubano Daniel García Rojas para una edición reciente de *Los viajes de Gulliver*. La escena corresponde al segundo de sus viajes, el que lo lleva a la isla Brobdingnag habitada por los gigantes.

▶ eran “la raza elegida”, lo cual no dejaba de tranquilizarnos frente a la pantera negra y al tigre de ojos amarillos; pero, al mismo tiempo, le reprochábamos una suerte de ingratitud hacia los animales que lo habían salvado, alimentado y acogido como al verdadero rey de la selva, prefiguración temprana de Tarzán. Pero volvían a aparecer allí esas categorías que odiábamos: la jerarquía, la autoridad, la obligación de obediencia. A Kim, en cambio, lo juzgamos inmediatamente y sin apelación: nos parecía un traidor. No es que hayamos sido particularmente precoces ni perspicaces; simplemente, acabábamos de estudiar en la clase de historia el periodo de nuestra independencia y sabíamos que la concibieron y que combatieron en sus guerras muchos hijos de españoles nacidos en América, de modo que no podíamos justificar su actividad de agente secreto de las tropas extranjeras al país en que había nacido, sólo por aquello que el maestro llamaba “los lazos de la sangre”. En cuanto a Pinocho, de Collodi, a cuya lectura nos incitó una película, ya habíamos mentido bastante para saber que no es verdad que al hacerlo a uno le crece la nariz y, con una comodidad de culpables, poco nos inquietaba “el grillo de la conciencia”. Nos gustaba, en cambio, el desenfado con que Pinocho llevaba una vida de adulto disipado, aunque no era esa nuestra mayor aspiración.

Quiero decir que admirábamos a nuestros “modelos” de adultos aventureros, corsarios, piratas y navegantes, quizás porque la

gran Aventura tenía que ser por mar. Se trataba de poner distancias —océanos— entre nosotros y la injusticia que, por no haber viajado, creíamos que era puramente local. Nuestros primeros héroes, en el doble sentido de la palabra, fueron los personajes de Emilio Salgari: Sandokán —su solo nombre sonaba ya a epopeya—, el corsario malayo que combate a las autoridades colonialistas inglesas, el Corsario Negro y el Corsario Rojo, que actuaban en el Caribe contra los gobernadores españoles y que, por una jugada del corazón o del destino, amaban a la hija o a la sobrina de su peor enemigo. De Guatemala al Uruguay, de Puerto Rico al Ecuador, formábamos bandos en los que nos poníamos indistintamente al lado de uno u otro de ellos. (Pero no teníamos chicas que pudieran hacer de Yolanda, la hija del Corsario Negro que era Reina de los Caribes. Lo mismo nos sucedía al representar *Los Tres Mosqueteros*, que se reducía al primer encuentro, pues todos queríamos ser D’Artagnan —y el carpintero del barrio nos fabricaba, por unas monedas, nuestros floretes: un palo, ligeramente terminado en punta, con una basta cruz en la empuñadura— pero no había quien encarnara a Milady ni a Constanza, aunque eso era para nosotros lo menos interesante de la historia).

Quizás por tanto mar y tantas islas; por la visión desveladora de la lucha cuerpo a cuerpo con los piratas y el abordaje; por culpa de Simbad y *La isla del tesoro*; por envidia de Robinson Crusoe que fue capaz de sobre-

vivir 28 años 2 meses y 19 días en una isla donde nadie había que le impusiera su voluntad; por los viajes de Gulliver (nos quedamos sólo en el primero, cuando en Lilliput nos hizo ver la imbecilidad de las guerras, y nos perdimos así el segundo, donde está precisamente la imbecilidad de los poderosos, y ese acopio de maravillas del tercero, con la isla aérea donde se habla con objetos en lugar de palabras y donde los alimentos tienen formas geométricas); por los hijos del capitán Grant (Verne nos aburrió al comienzo, tal vez porque el viaje a la Luna y al centro de la Tierra eran demasiado, pero después nos apasionó la complejidad del enigmático y contradictorio capitán Nemo); por la aventura del conde de Montecristo con su hallazgo del tesoro que iba a permitirle esa venganza justiciera que, guardadas todas las proporciones, creíamos similar a la nuestra... algunos nos fuimos de casa y llegamos a ser, según la suerte, mozos de salón, agentes viajeros, correctores de pruebas, vendedores de libros, hasta que cada uno fue encontrando el lugar que la sociedad le reservaba, como suele decirse, más que por un determinismo social por una especie de fatalismo cómodo: el afán de justicia y el gran sueño de la aventura se transformaron, por regla general, en “espíritu práctico”, y aunque siguió habiendo quien quería transformar la vida y el mundo, hubo, en mayor número, comerciantes y militares, empleados y policías, economistas y delatores, embajadores y notarios. A las hermanas y a las primas no les fue mucho mejor: después de haberse dormido soñando con el príncipe que las liberaría de la servidumbre, comenzaron a llorar con *Mujercitas* de Louise M. Alcott, luego —puesto que eran lecturas prohibidas en el colegio de las monjitas— creyeron tener derecho a un destino de amor como el de Madame Bovary o el de Eugenia Grandet (sin el mismo final, claro)... y terminaron casándose con el mejor partido que pudieron encontrarles sus padres o sucumbiendo a la palabrería, siempre poco original, de los tenorios del barrio.

Pese a todo, muchos de nosotros habíamos descubierto, yéndonos o quedándonos, un continente fabuloso e ilimitado: el de la literatura. Unos pocos se instalaron en él hasta ahora o hasta su muerte; para otros, fue una visita pasajera: conocieron a Walter Scott y Fenimore Cooper, a Jack London y Paul Feval, a Eugenio Sue, Charles Dickens y Victor Hugo, quizás a Saroyan y Salinger. Quienes vinieron después de nosotros encontraron otros tesoros recientes: *El principito*, el *Diario de Anna Frank*...

Me doy cuenta de que estoy escribiendo en tiempo pasado. No es por nostalgia de la adolescencia ni del sueño tenaz de libertad y de justicia. Es más bien porque después de ese tiempo los varones se dedicaron a leer casi exclusivamente los álbumes y libros de historietas ilustradas y las muchachas las fotonovelas —verdadera fábrica de una subliteratura trivial, de exaltación de la comodidad y hasta del racismo— que se publican actualmente en revistas a razón de una por semana. Y porque, en otros países, adolescentes de ambos sexos, atrapados en un momento difícil de su destino colectivo, son ellos mismos héroes de la historia y no tienen tiempo para leer historias con héroes, y arrugando la naricilla acostumbrada ya al olor de la pólvora se dicen con razón que la literatura puede esperar.

J. E. Adoum



Ilustración del artista sudanés Abdulahi Mohd Eltaieb para un cuento popular africano titulado "Niños de la selva".

EL NIÑO, PERSONAJE CENTRAL DE LOS CUENTOS AFRICANOS

por Aminata Sow Fall

AMINATA SOW FALL, senegalesa, es Directora de Letras y Propiedad Intelectual del Ministerio de Cultura de Senegal. Ha publicado las novelas *Le revenant* y *La grève des Bâttu* y prepara actualmente otra titulada *L'appel des arènes*. Es coautora de manuales escolares de gramática activa, de literatura francesa y de expresión teatral.

SI queremos comprender toda la dimensión que los héroes infantiles ocupan en el cuento africano, debemos comenzar refiriéndonos al papel que el cuento desempeña en el universo del continente negro.

El cuento constituye un vehículo valioso de la sabiduría africana: es concebido por el grupo y para el grupo. Y aunque tradicionalmente su transmisión corre a cargo de ese intérprete de múltiples personajes que es el narrador, el cuento refleja las aspiraciones más profundas del cuerpo social, garantizando la cohesión en torno a sistemas de valores y de creencias que es preciso consolidar para el buen equilibrio de la sociedad. En el cuento los defectos son objeto ▶

La historia más popular entre los niños de la República de Tanzania es la del héroe infantil Kiungandua, que lucha con éxito al lado de su tribu contra los invasores europeos hasta que al final cae en sus manos y se suicida para no descubrir sus secretos de guerra. El libro, escrito por H.A.C. Mwenegoha, se titula en swahili *Shujaa wa Vijana* (El héroe de los jóvenes) y de él está tomada esta ilustración en la que Kiungandua habla con un guerrero veterano de su tribu.



► de anatema y, según sea la gravedad de su acción, los individuos marginales reciben el castigo que les imponen los hombres o las potencias sobrenaturales. Las advertencias que se desprenden del cuento africano van dirigidas a todos aquellos a quienes podría seducir la tentación de apartarse de los principios morales y de las concepciones religiosas observadas por la sociedad.

Aunque el cuento se presente bajo la forma de pasatiempo y fuente de solaz, sus alcances son fundamentalmente didácticos. El cuento deja atrás los límites de lo real y se adentra en el territorio de lo maravilloso y de lo fantástico, desvelando ante la imaginación del niño vastos y fértiles horizontes. A la vez, el cuento constituye un instrumento eficaz para cultivar en el niño la creencia en los fenómenos de lo sobrenatural, para iniciarlo en la metafísica de los mitos y de las leyendas que forman la cosmogonía del universo de los humanos. En los cuentos cuyos héroes son niños se advierte con transparente claridad la intención de transmitir las concepciones de la moral del grupo. A veces ese niño encarna los valores llamados a fortalecer la sociedad y en otros casos los antivalores que amenazan destruirla. Pero puede también adquirir una dimensión metafísica capaz de convertirlo tanto en un salvador como en la encarnación del espíritu del mal con todo su absurdo.

El niño héroe surge pues como un símbolo. De ahí que en un mismo cuento el héroe pueda hacerse presente bajo nombres diferentes según actúe en una u otra calidad, o según las adaptaciones que el cuento haya experimentado en función de las particularidades étnicas. El nombre no es lo que importa, sino el símbolo que ese niño representa. Por lo demás, a menudo en el relato se le menciona simplemente como "el niño".

Entre los héroes infantiles de los cuentos africanos es posible distinguir tres categorías: el niño ejemplar, el niño turbulento y el niño maligno.

Como también sucede con los demás cuentos, el del niño ejemplar se presenta bajo múltiples versiones, entre ellas la de Birago en *La cuiller sale* (La cuchara sucia) y la de Bernard Dadié en *Le pagne noir* (El taparrabo negro). El niño ejemplar suele estar representado por una huérfana. La niña se halla a cargo de una madrastra que la maltrata sin piedad, que la somete a malos tratos corporales y a toda clase de vejaciones, abrumándola además con los trabajos domésticos más agobiantes. Sin poder esperar apoyo de su padre débil y nulo, la huérfana obedece dócilmente a las órdenes y a los caprichos de su atrabiliaria madrastra, hasta el día en que, exasperada por la paciencia y la resistencia mostrada por la niña, la madrastra le exigirá lo imposible. En *La cuiller sale* la pequeña Cumba recibe la orden de ir a lavar una cuchara al mar de "daayaan", al cual solo se puede llegar siguiendo el camino de las fieras y atravesando el extraño reino de los seres sobrenaturales. Gracias a su bondad y a su delicadeza, Cumba irá venciendo todas las asechanzas, y finalmente, después de haber lavado la cuchara, regresará portando inmensas riquezas. La madrastra creía haber enviado a la huérfana a una muerte segura; al conocer su triunfo será presa de envidia desenfrenada. La madrastra decide entonces enviar a su propia hija a que corra la misma aventura, preparándola-

le un recibimiento fastuoso. Pero de su hija sólo recibirá el corazón, que fuera despreciado por las propias fieras; un buitre lo arrojará destilando sangre en la calabaza en que ya preparaba el cuscús para el festín de su retorno. El castigo habrá recaído así sobre la madre inhumana y sobre la muchacha insolente.

En las múltiples versiones de los cuentos de la niña ejemplar el hilo de la lógica es siempre el mismo. Esos cuentos ofrecen a los niños un modelo de comportamiento, un ejemplo de moral práctica para hacer frente a las situaciones más difíciles: paciencia, obediencia, respeto, discreción. Para que la lección sea aún más patente, en algunas de las variantes la antítesis de la niña ejemplar aparece representada por su equivalente negativo: la niña mimada. Esta manera de dar realce a los diversos valores tiene la ventaja de abarcar en una aproximación de conjunto todos los problemas relacionados con la educación de un niño. Grandes serán la ternura y la admiración inspiradas por la niña ejemplar; profundo será, en cambio, el odio hacia la niña mimada, que hará deseable el terrible castigo que la espera finalmente, y el cual suele recaer sobre víctimas inocentes. Para la sociedad, la niña mimada representa una verdadera plaga, de modo que los padres y la comunidad toda se hallan interesados en inculcar a los niños aquellas nociones elementales de moral. En un cuento recogido por Birago Diop, la simple testarudez de una pequeñuela provoca el suicidio de su hermano, la desesperación y la locura de su madre y arrastra a todos los miembros de la familia a la catástrofe en las profundidades del mar. Tales cuentos no están destinados solamente a los niños. A través de ellos los adultos reciben también la advertencia de los castigos que pueden depararles sus actos de injusticia y de maldad. La providencia siempre se hace presente recordando lo intangible de las fronteras que separan lo real de lo irreal, el mundo de lo visible y el de lo invisible. Así sucede en diversos cuentos en que la madre muerta llega a socorrer a su hija humillada. En *Le pagne noir* la pequeña Aiwa sólo conseguirá vencer la perversidad de su madrastra entregándole la mortaja de su madre, en lugar de la tela negra que aquella le había exigido lavar hasta blanquearla.

En el repertorio africano abundan también los cuentos sobre el niño turbulento, pícaro y travieso. Djabou Ndaw, Samba-de-la-Nuit en *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* y el *Enfant Terrible* en *Le pagne noir* son algunas muestras de este personaje. Caracterizan al héroe las circunstancias extraordinarias de su nacimiento y su extrema precocidad. Encontrándose aún en el vientre de su madre, ya le pide que le dé a luz. El día de su nacimiento lo vemos ya hablar e iniciar de inmediato sus hazañas. Ese mismo día lleva a su padre la comida al campo y echa el lazo a las patas de una cierva; al segundo día escalda una pantera y al tercero pone en fuga a todos los reyes de la selva.

Algunas versiones de estos cuentos recuerdan ciertos pasajes de *Pulgarcito*. Esquivando las astucias de una vieja bruja, el niño salva a sus hermanos o a sus tíos, gracias a la estratagema de reemplazarlos por las hijas de la bruja, la cual degüella por error a su propia prole. Todos los intentos de venganza de ésta serán vanos, pues, gracias a sus poderes ocultos, el niño siempre se impondrá

Esta ilustración de un libro de cuentos y leyendas populares de la República de Guinea muestra una variopinta asamblea de los animales del continente que tanto abundan en aquellos. En el grupo son de destacar, particularmente, la araña y la liebre, dos animales que simbolizan sendas series de cuentos importantes del África occidental: el ciclo de la selva y el ciclo de la sabana, en los que se expresan los valores de dos culturas a la vez distintas y unidas por numerosos puntos comunes.



Dibujo © de Dramé, tomado de *Contes et légendes de Guinée*, República Popular Revolucionaria de Guinea.



Entre las chozas de una aldea africana, animales típicos de la región encarnan personajes humanos en este dibujo de un niño camerunés, Babbo Oussoumanou, que ilustra la portada de una edición de los famosos *Contes d'Amadou Koumba* del senegalés Birago Diop.

Foto Naud © A.A.A., París

Françoise N'Thépé, niña camerunesa de nueve años, ve así al famoso personaje Leuk la Liebre del cuento del mismo título escrito por Leopold Sedar Senghor.

con su astucia. El peso de las creencias influye considerablemente en estos cuentos. Lejos de causar extrañeza, las situaciones más sorprendentes transcurren con naturalidad: así es como la madre a la cual su hijo ha dado desde las entrañas la orden del parto le responde: "Ya que tú mismo has decidido tu nacimiento, bien puedes darte un nombre". Estas extrañas situaciones no sólo se explican por el afán de satisfacer una imaginación inclinada a vagar, a través de lo sobrenatural y de aventuras extraordinarias, más allá de los límites terrenales. Los fenómenos extraordinarios forman parte aquí de la propia vida del niño y se expresan en el misterio de su concepción y de su nacimiento y en el mutismo de sus primeros meses. Estos factores determinan que en ciertas sociedades africanas la vida del niño aparezca rodeada de un halo mítico que la aproxima a las fuerzas invisibles. Las acciones y el carácter excepcional del niño turbulento sorprenden y trastornan ciertas leyes de la naturaleza, pero sin apartarse de la moral social ni de las concepciones fundamentales de la comunidad.

Más enigmático es el caso del niño maligno. Todos los actos de éste son condenables. Es frecuente que sus padres mueran en el momento de su nacimiento o poco después, con lo cual parece ser portador de la desgracia. De nada sirven los consejos que su padre le da antes de morir, pues de todos modos dilapida el patrimonio familiar. Un ansia inagotable de destrucción anima su conducta. El bien que recibe lo paga con el mal y da muerte a los descendientes de aquellos hombres o animales de los que él, huérfano, ha recibido muestras de amor.

La existencia de tales héroes en los cuentos africanos no es fruto del azar. Se explica en parte por la creencia en la reencarnación de antepasados que, descontentos, retornarían a la tierra para vengarse. Por lo tanto, ese niño ha "existido" mucho antes que sus padres. Samba-de-la-Nuit dice:

*Yo soy Samba nacido anoche
Más viejo que su madre
Más viejo que su padre
De edad similar a la de sus hermanos
menores
Que aún no han nacido.*

El niño maligno aparece así como un espíritu maléfico, hijo del diablo. Según la creencia popular los hechiceros lograban desmascarar a esos niños. Con el fin de evitar la desgracia los abandonaban en la selva al pie de un árbol para permitirles así retornar a su mundo verdadero.

Los cuentos sobre héroes infantiles no tienen por destinatarios únicamente a los niños, ni por objeto solamente satisfacer sus necesidades de evasión y de ensueño. El héroe infantil es la encarnación de los deseos, de los temores y de los fantasmas de toda la sociedad.

A. Sow Fall



GOHA EL SIMPLE impertinente portavoz de la conciencia popular árabe

por Georgia Majluf

Dibujo © de Nazir Nabah, Damasco



El artista sirio Nazir Nabah ilustra la historia del sultán y la luna "que le seguía", trasunto de algún otro cuento de Goha el Simple.

CUANDO me hablaron por primera vez de Goha, me sentí un poco desconcertada. No se trataba del héroe habitual de esos cuentos maravillosos que va en busca de una princesa, de la solución de un enigma o de un país, ni del personaje típico y unidimensional de las anécdotas, de quien uno ríe un instante para olvidarlo en seguida.

Goha era diferente, indefinible, ora juez ora juzgado, robador o robado, engañador o engañado, según las circunstancias. Yo no sabía exactamente si había que reírse de él o reír con él, cómplices de su sabiduría divertida.

Me lo habían descrito como un campesino libanés de la montaña enfrentado con las múltiples exigencias de la vida rural, pero luego lo vi sentado entre los magistrados en los tribunales de El Cairo, o invitado por el sultán a su palacio de Bagdad, o yendo al mercado por las callejuelas de la ciudad vieja de Túnez.

Y, sin embargo, Goha seguía siendo igual a sí mismo, sin edad, acompañado siempre de su asno, ese enemigo o cómplice suyo tan inseparable de él como su propia sombra.

Goha está por doquiera en la imaginación popular árabe. Contrariamente a los personajes característicos de las literaturas tradicionales del mundo entero a quienes se atribuye un *corpus* más o menos fijo de cuentos y que, por lo mismo, tienen contornos definidos y se hallan siempre en la misma situación en el desarrollo de la intriga, Goha es un personaje vivo, en pleno movimiento,

cuyos dichos y hechos se renuevan continuamente según las circunstancias y los países en que se lo encuentra. Plenamente integrado a la vida cotidiana, las chanzas de las que es héroe inevitable reflejan la coyuntura sociopolítica del momento y son adaptadas a los gustos reinantes.

Ello explica quizás el hecho de que, pese a la importancia del personaje y a su omnipresencia en la conciencia colectiva, se hayan publicado pocos libros sobre él. Goha no es inmutable y no está condenado, como Caperucita Roja, por ejemplo, a dejarse devorar cada vez por el lobo. Frente a un lobo, Goha tiene mil posibilidades: puede engañarle sobre el lugar de su destino, llevarle ante un juez, ofrecerle dulces o bien... comérselo.

Hay en las innumerables facetas de su personalidad aspectos sobremanera seductores para el público infantil, y en particular quizás su antiheroísmo. En efecto, Goha es representado a menudo como un hombre pobre, perezoso, inculto, sucio, deshonesto. Y este ser marginal, no integrado en la lógica social de la productividad y del trabajo, suele salir bien parado de situaciones embarrasadas gracias a su malicia o a su candor.

Ignorante, Goha revela sin embargo las contradicciones del saber oficial ya que no le preocupa en absoluto el respeto de las normas establecidas e intocables. Así, en una deliciosa escena de la película *Goha el simple*, de J. Baratier, cuyo guión es obra del escritor libanés Georges Schehadé, se ve a Goha confrontado con los sabios ulemas de la universidad cairota de Al Azhar, uno de los cuales enseña que la verdad es recta y otro que es curva, uno que es luminosa y otro que es oscura. En su lúcida simplicidad —cercana en verdad a la del niño no (de)formado todavía por las exigencias sociales— Goha aparece más juicioso y sabio que los poseedores del saber.

En sus relaciones con el entorno se manifiestan asimismo algunos rasgos propios del

universo infantil. La manera en que Goha percibe el encanto de las cosas, la facilidad instintiva con que se mueve en la naturaleza (tan bien descrita en el Goha de Adés y de Josipovici) y que se manifiesta en su relación personal con su asno recuerdan ciertos elementos del pensamiento animista del niño tal como los ha identificado el psicólogo y pedagogo suizo Jean Piaget.

Goha es también el eterno partidario de hacer novillos. En el guión de Schehadé antes citado, Goha es enviado a la escuela por su padre que no pierde todavía la esperanza de hacer de él un doctor, vestido con la túnica de los estudiantes de Al Azhar. Sin embargo, Goha prefiere la sombra de una arca al patio de la madrasa coránica, y es su asno quien va en lugar suyo a la escuela y quien se siente muy a gusto entre los alumnos adustos y aplicados.

Alumno en una clase de dibujo, Goha dibuja la rama de un árbol y no el pájaro ordenado por el maestro. Terminado el tiempo dedicado al ejercicio, el profesor da una palmada para que los alumnos levanten, todos al mismo tiempo, su pizarra mostrando la tarea realizada. Al ver el dibujo de Goha el profesor le pregunta colérico: "¿Y dónde está el pájaro?". A lo que Goha responde: "Voló cuando diste la palmada".

Este personaje revoltoso y disidente en lo que respecta al orden establecido, lleno de defectos y de debilidades pero que logra salir airoso de los trances difíciles gracias a una alteración de los valores que entraña cada situación, ejerce sin duda una seducción especial en el niño, al que "hace comprender mediante el ejemplo que existen soluciones momentáneas a las dificultades psicológicas más apremiantes" (Bruno Bettelheim). Así vemos a Goha frecuentemente recompensado por un cadí o juez o por el sultán, por su astucia y su marrullería.

Hay algo en Goha que tranquiliza al niño y es que ese "pequeño" se defiende y triunfa

GEORGIA MAJLUF, libanesa, prepara actualmente una tesis universitaria en París sobre la ideología en la literatura infantil moderna del Líbano. Ha colaborado en varios proyectos de investigación sobre el papel de los medios de comunicación en su país y ha escrito cuentos para niños.

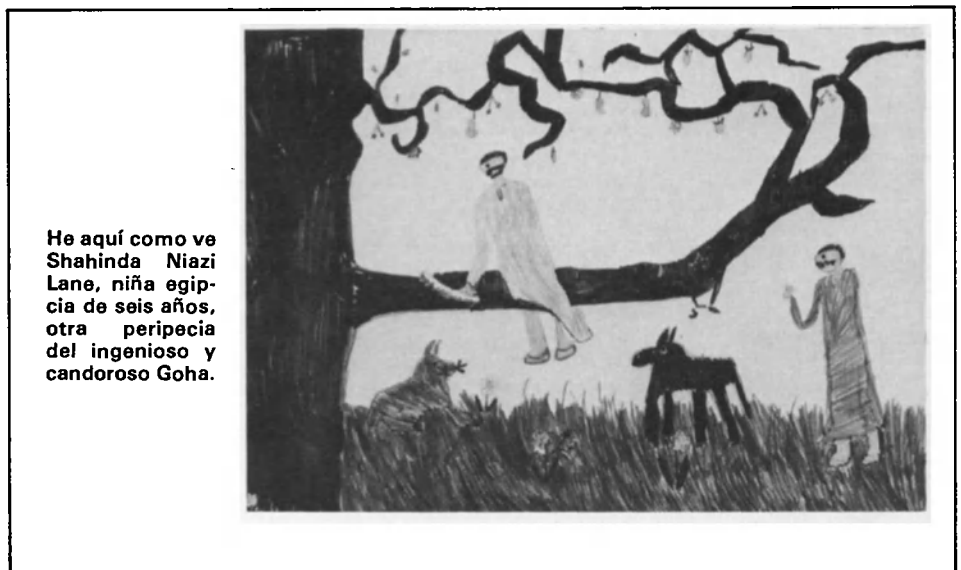
de los más fuertes y poderosos. Sin embargo, a la inversa de los héroes habituales de los cuentos para niños, que no son ambivalentes sino, por el contrario, netamente polarizados en un sistema de oposiciones dentro del cuento, Goha escapa, por la riqueza y la polivalencia de los papeles que desempeña, a esa categoría de personajes infantiles.

En un estudio histórico que trata de responder a la cuestión de saber si Goha existió realmente, se habla de él como de un *mujadram*. Esta palabra, que originalmente designaba a una persona que ha vivido el período preislámico y el nacimiento del Islam, participando así a la vez de dos universos culturales diferentes, denota ahora, por extensión, a alguien que se encuentra a horcajadas entre dos mundos, sin pertenecer enteramente a ninguno de ellos, personaje ambiguo pero, por lo mismo, mucho más rico. Así, el *mujadram* es a veces el mediador en caso de querellas intertribales, el que, sin pertenecer verdaderamente a ninguna de las tribus en pugna, domina suficientemente la lengua de ambas para ser intermediario entre ellas, manteniéndose alejado de las dos.

Sin querer atribuir a esa referencia histórica una validez absoluta (pues el problema de la existencia real del personaje sigue planteado todavía), ella define una dimensión esencial de Goha: su marginalidad fundamental, su participación en universos sociales diferentes con los que no puede identificarse del todo, adulto y niño al mismo tiempo; no un "asocial", puesto que participa en una red compleja de relaciones sociales, sino una suerte de anarquista que vive en un estado de rebelión espontánea contra la sociedad que le domina e impone su principio de realidad. Se trata, en suma, de un personaje fundamentalmente ambivalente.

Y es este aspecto subversivo del carácter de Goha el que permite interpretaciones políticas que expresan la lucha contra la fuerza bruta y la opresión. Así ocurre en la historia del "clavo de Goha", tan célebre que se ha vuelto proverbial.

Obligado a vender su casa, Goha introduce en el contrato una cláusula, aceptada por los compradores, en virtud de la cual él sigue siendo propietario de un clavo que se encuentra en una de las paredes interiores. Un día, Goha llega y cuelga del famoso clavo un trozo de carroña. Inmediatamente la casa comienza a apestar. Cuando se le pide que se lleve su trozo de carne muerta, Goha responde que el clavo le pertenece legalmente. Desesperado, el propietario abandona la casa.



He aquí como ve Shahinda Niazi Lane, niña egipcia de seis años, otra peripecia del ingenioso y candoroso Goha.

Citado en una conversación, ese clavo proverbial hace alusión a quien se reserva la mejor parte de algo aparentando al mismo tiempo desinterés, o a cualquier cláusula insidiosamente introducida en un contrato para frustrar los derechos del beneficiario en el momento más oportuno.

En un ámbito político, esta historia simboliza la lucha del pueblo contra la opresión. Pero recientemente se ha utilizado también, con una intención disidente, la historia de "la sandía de Goha". La acción transcurre en un país durante unas elecciones en las que las papeletas rojas deben servir a los partidarios del gobierno y las verdes a los de la oposición. Tras la proclamación de los resultados electorales, que confirman el triunfo del poder establecido, Goha va al mercado y encuentra allí una fruta magnífica, desconocida para él, que tiene la forma de una gran bola verde. Encantado por el color, compra la fruta, pero al llegar a su casa descubre con estupefacción que por dentro es roja y que le han engañado. He aquí a Goha simbolizando ingeniosamente una situación en la cual una mayoría de votos de la oposición no logra cambiar el gobierno.

Otros múltiples aspectos de la personalidad de Goha escapan asimismo a la concepción habitual de los personajes para niños. Entre ellos figura su actitud básicamente irrespetuosa para con las instituciones de la vida social árabe, como el matrimonio, los ritos religiosos, los tribunales. En un gran número de travesuras, Goha se complace en burlarse de los devotos, en ridiculizar las

fórmulas rituales, en mofarse de los beatos, en burlarse del cadí.

Hay, por ejemplo, una historia en la que Goha, en vísperas de su matrimonio, se hace construir una casa dando al carpintero instrucciones para que coloque "los artesanos del techo en el suelo y el suelo de madera en el techo". Al asombrado artesano que le interroga, Goha le responde: "¿No sabes tú acaso que el matrimonio pone todo patas arriba? Así pues, pongamos al revés las cosas y el orden quedará restablecido después del matrimonio".

Pero Goha es también un personaje lleno de poesía. Pierrot oriental, se le ha visto cantar y echar a correr inmediatamente porque le gusta oír su propia voz viniendo de lejos. Se le ha visto también, más astuto que los dos ladrones que le desafían a subir a un árbol a recoger sus frutos, trepar llevándose con él sus zapatos, contrariamente a lo que los otros esperaban, y diciendo: "Tal vez encuentre un camino que parta de la copa del árbol, y me harán falta mis zapatos para andar por él".

Pero Goha no es solamente un héroe de historias e historietas sino que está presente también en una multitud de expresiones populares y de proverbios. De un mal negocio se dirá que se parece al comercio de Goha. Frente a una situación incomprensible o al comportamiento de alguien cuyas motivaciones no parecen claras, se dirá: "¿Se sabe acaso quién ha roto el fez de Goha?".

Goha ha sido reactualizado en la literatura moderna, particularmente por autores norteafricanos como Mohammed Dib, Kateb Yacine y Rachid Budjedra. En la literatura para niños vuelven a encontrarse figuras de soñador, de simple, de sabio candoroso, que no dejan de recordar aspectos de su personalidad o algunas situaciones en las que se ha encontrado frecuentemente.

Hay, por ejemplo, la historia del sultán que ve avanzar la luna mientras camina y detenerse al mismo tiempo que él, por lo que está persuadido de que la luna le sigue. A menudo hemos visto a Goha sumido en contemplaciones análogas, como cuando un día descende a un pozo porque ha visto la luna caída en el fondo. Y, una vez abajo, levanta los ojos y ve, tranquilizado, que el astro nocturno ha vuelto a ocupar su lugar en el cielo...

G. Majluf

Esta caricatura ilustra una divertida historia de Goha y su asno en un libro libanés sobre el famoso personaje.



SUN WUKONG

EL REY MONO DE LOS NIÑOS CHINOS

por Sun Youjun

CUANDO era niño me gustaba proclamar orgullosamente: “¡Yo soy Sun Wukong.” Ahora, sin habérselo enseñado, mi hijo de nueve años también declara: “¡Yo soy Sun Wukong!”. Sería difícil encontrar a un niño chino que no se identifique con Sun Wukong, el Rey Mono.

No es por casualidad que los niños chinos aman tanto a este personaje. Sun Wukong, también conocido como el Mono, es el héroe de *Peregrinación hacia el Oeste*, una novela clásica escrita por Wu Cheng'en, erudito de la dinastía Ming (c.1500 -c.1582). Basándose en los cuentos populares sobre un monje de la dinastía Tang (conocido en la novela como Tripitaka), que fue hacia el oeste para buscar las escrituras budistas, como así también en la literatura vernácula de las dinastías Song y Yuan, el autor creó una gran novela mítica. Conforme a documentos históricos, un joven monje llamado Xuan Zang fue en efecto a la India en busca de los sutras budistas. Pero como él realizó solo este viaje de muchos miles de millas, que duró diecisiete años, y tropezó con muchos peligros y dificultades, este viaje fue investido de un fuerte sabor mítico en los cuentos populares. Tal vez la imagen de Tripitaka estaba limitada por el personaje histórico, puesto que en las historias fantásticas su lugar fue gradualmente ocupado por un enorme mono que lo ayudaba en sus viajes. En *Peregrinación hacia el Oeste*, este mono se transforma en Sun Wukong, el personaje principal de la novela.

Sun Wukong comienza su vida como un pequeño mono nacido de un canto rodado de la Montaña de las Flores y las Frutas. En sus orígenes, está libre de preocupaciones y juega en la montaña con los otros monitos. Entonces es elegido Rey Mono, porque es el primero en entrar en la Cueva de la Cascada. Pero más tarde, enterado de que su vida está controlada por el Rey del Infierno y que morirá algún día, se siente angustiado y se empeña en encontrar una forma de vencer a la muerte. Después de atravesar muchas montañas y mares, encuentra finalmente un inmortal del cual aprende muchas artes mágicas.

Es ahora capaz de dar un salto mortal de 108.000 *li*, visita el cielo cuando lo desea, y entra en el palacio del Dragón del Rey en el fondo del mar, gracias a que canta un hechizo mágico. Aprende también a arrancar de un tirón los pelos de su cuerpo, transformándolos en cientos de monitos para que le ayuden a vencer al enemigo. Domina “setenta y dos transformaciones” y tan convincentemente que, si se convierte en cierto demonio, ni siquiera la mujer de este puede darse cuenta del truco.

Y también puede transformarse en cosas; por ejemplo, en un pino, o en un templo, usando sus ojos como ventanas, su boca como puerta y su lengua como estatua de un dios. Desgraciadamente, sin embargo, no puede encontrar un lugar apropiado para poner su cola, y la transforma entonces en un asta de bandera detrás del templo. Pero ¿cómo puede estar colocada un asta de bandera en la parte trasera de un templo? Por consiguiente, su adversario lo descubre a través de esta transformación.

De este modo, los niños aman a este héroe tan maravilloso que nunca se someterá a la opresión ni a la ofensa. No importa cuán fuertes sean sus enemigos, él se atreverá a resistir y a vencerlos con sus habilidades. Cuando la corte del infierno decide que, de acuerdo con el “Libro de la Vida y la Muerte”, el plazo de vida del Mono Sun Wukong ha terminado, y arrastra su alma a las regiones del averno, el héroe saca su arma, el “bastón de las argollas de oro”, de dentro de su oreja y conquista su camino hacia el Palacio del Rey del Infierno. Tachando su nombre y la fecha de su muerte del “Libro de la Vida y la Muer-

te”, como también los de otros monos, declara: “¡Esto lo deja establecido! ¡No estamos ya bajo vuestro control!”.

Pero cuando el Emperador de Jade, soberano supremo de los cielos, oye esto, monta en cólera. No habiendo dado resultado su trampa para someter al Rey Mono, el Emperador de Jade trata de recurrir a la fuerza, enviando tropas celestiales a la Montaña de las Flores y las Frutas, en una campaña punitiva contra él. El Mono, a su vez, se subleva y vence completamente a los generales celestiales y sus tropas. Al final, el Emperador de Jade no tiene otra alternativa que otorgarle el título de Dechado de Virtudes del Cielo, y ponerle a cargo del Jardín de los Melocotones Inmortales.

Pero un día la Reina del Cielo planea un banquete en el cual se van a servir los melocotones de la inmortalidad, y todos los dioses y las divinidades son invitados, excepto el Dechado de Virtudes del Cielo. Incapaz de soportar semejante afrenta, éste se transforma en un inmortal y llega al banquete antes que los demás; se bebe el vino imperial y se come el melocotón y el elixir, destruyendo así el banquete y haciendo estragos en el cielo.

Escoltando a Tripitaka al Cielo del Oeste para buscar los sutras budistas, el Mono Sun Wukong muestra las verdaderas cualidades de un héroe. Tripitaka tropieza con “ochenta y un peligros” en su camino, monstruos de todas clases que representan calamidades naturales y fuerzas del mal, y es el Mono quien siempre pelea en la vanguardia y barre con los demonios y los fantasmas.

En su camino hacia el Oeste, demuestra no sólo un espíritu inmovible sino también inteligencia y sabiduría. Es ducho en descubrir los puntos débiles del enemigo, y reacciona en consecuencia. Cuando encuentra un adversario fuerte, se transforma en mosquito. Escondiéndose bajo las burbujas de un poco de té que el monstruo va a beber, penetra en el vientre del enemigo donde da saltos mortales y agita sus manos hasta que la víctima pide clemencia.

A los niños les gusta el Mono Sun Wukong porque ven en él un reflejo de sí mismos y se identifican con él de muchas maneras. A Sun Wukong le place permitirse travesuras, energicamente y sin descanso, y siempre trata de superar las limitaciones. Antes de que el Mono acompañara a Tripitaka al oeste, Avalokitesvara le tendió una pequeña trampa, poniéndole en la cabeza un bonete con una argolla de oro, y enseñando a Tripitaka a recitar el “Encantamiento de la argolla de oro”, por temor de que el Mono desobedeciera a su amo. El Mono es engañado al ponerse este sombrero, de manera que la argolla queda fuertemente apretada a su cabeza. Todo lo que Tripitaka necesita hacer entonces es recitar el hechizo y el Mono rueda por el suelo a causa del dolor en su cabeza cuando la argolla se la aprieta. Durante su viaje, Tripitaka usa siempre este método para castigar al Mono, algunas veces sin ninguna razón; pero, a pesar de que es infinitamente ingenioso, Sun Wukong no encuentra forma de desembarazarse de esta argolla. Este castigo siempre provoca en los niños una inmensa simpatía hacia el Mono, ya que, tal vez, lo asocian con las restricciones que sin razón aparente imponen en sus vidas los padres y maestros.

Peregrinación hacia el Oeste tiene cien capítulos y una longitud de más de 800.000 caracteres chinos. El original es demasiado largo y el lenguaje muy difícil para los niños, de modo que en los últimos años se han publicado diferentes adaptaciones de la novela, así como muchos dibujos animados y libros de imágenes. Gran número de libros populares de ciencia para niños hacen también uso del Rey Mono. Ciertamente, la imagen de Sun Wukong continuará siendo amada por los niños chinos.

SUN YOUJUN, chino, es un conocido autor de libros para niños.



PEREGRINACIÓN HACIA EL OESTE, larguísima novela de aventuras fantásticas escrita bajo la dinastía Ming (siglo XVII) por Wu Cheng'en, comprende cien capítulos y más de 800.000 caracteres. Su protagonista es Sun Wukong, el Rey Mono, siempre dispuesto al combate y tan impetuoso como astuto. Aquí le vemos dando escolta al peregrino Tripitaka, personaje débil y torpe que viaja en compañía de dos discípulos, uno de los cuales, Cerdito, comilón y perezoso, es también muy popular entre los niños chinos.

Dibujo © de Miao Zhen, Pekin

IVANUCHKA O LAS ASTUCIAS DE UN ZAREVICH "BOBO"

por Valentín Dimitrievich Berestov



Dibujo © de Tatiana Mavrina, Moscú

Sobre este caballo que "galopa más alto que el bosque rumoroso, más bajo que la nube que marcha" y "con su cola barre los prados y los campos", cabalga Ivánuchka, el pequeño Iván, héroe de doble cara, tan pronto hijo de rey como bobalicón, uno de los personajes más populares de los cuentos rusos, que en el siglo XIX inmortalizó el escritor siberiano Piotr P. Erchov. Este dibujo es obra de una famosa ilustradora de cuentos infantiles, en particular de los de Pushkin, Tatiana A. Mavrina, a la que el Consejo Internacional del Libro para Jóvenes ha otorgado la medalla Hans Christian Andersen por su contribución en la esfera de la ilustración de libros para niños

EN las diversas latitudes los pueblos han inventado siempre ingeniosas narraciones sobre personajes extravagantes y cuentos de hadas y de valientes caballeros que logran vencer a terribles monstruos y salvar de la desgracia a sus padres, a hermosas doncellas o a veces a la humanidad entera. Los rusos también poseen cuentos de este género, en los cuales ciertos seres estrafalarios suelen recibir el soplo de la suerte y convertirse en héroes de cuentos de hadas. En los cuentos rusos no sólo el noble Iván Zariévich es capaz de grandes hazañas. También Ivánuchka el Bobo, personaje poco agraciado, harapiento y tiznado de hollín, logra, para gozo de auditores y lectores, dar caza al pájaro de fuego mientras se halla dormido, conquistar a la doncella más bella del universo, descender al reino subterráneo, cruzar a nado el océano y convertirse en el cielo en huésped de honor e incluso en pariente del Sol y de la Luna, con quienes toma el té y conversa amigablemente.

Cuando yo era niño mi abuela campesina me relataba los cuentos sobre Ivánuchka. Recuerdo muy bien el fabuloso corcel que se me aparecía por la noche en la oscuridad cada vez que escuchaba sus relatos. No recuerdo si veía a Ivánuchka a su lado o montado en él. En realidad, Ivánuchka era yo mismo. El caballo se alzaba ante mí, "como una hoja frente a la hierba". Yo me sentía al mismo tiempo Ivan Zariévich —el hijo del Zar— e Iván el Bobo.

Aunque mi abuela no hubiera sido aficionada a los viejos relatos, yo habría conocido a Ivánuchka y lo habría amado. Todo niño ruso conoce el poema "El caballo jorobado". En él Ivánuchka cabalga sobre un caballo que, a semejanza de su estrafalario dueño,

es pequeño y contrahecho, con largas orejas y dos jorobas.

La primera y más importante recopilación de relatos sobre Ivánuchka son los *Cuentos populares rusos* de A.N. Afanasiev, editada en tres tomos entre 1855 y 1863. Se trata de una edición de valor científico que presenta los cuentos con diferentes variantes, y que goza de prestigio y popularidad, siendo hasta hoy apreciada por el público y por los investigadores.

Afanasiev llamaba la atención de los lectores de la primera edición sobre el menor de los tres hermanos que aparecen en varios de los cuentos, afirmando que se trataba de un personaje especialmente interesante. La mayor parte de los cuentos populares comienzan hablando del padre que tenía tres hijos: dos inteligentes y el tercero torpe. La simpleza del menor está representada por su falta de sentido práctico; es sencillo y apacible y se conmueve fácilmente con la desgracia ajena, llegando a arriesgar en aras de los demás su propia seguridad y sus personales intereses.

De acuerdo con la costumbre, los hermanos mayores detentan todos los derechos y son capaces de hazañas prodigiosas. A Ivánuchka, en cambio, se le niegan la inteligencia y los atributos de un físico atrayente. En definitiva, aparece como un elemento de reserva al que sólo se recurre en el caso en que sus hermanos mayores hayan fracasado en el intento de realizar alguna proeza. Sólo a la postre queda claro que los hermanos no son sino pálidos reflejos de Ivánuchka, simples elementos secundarios de una empresa singular.

Como personaje Ivánuchka es paradójico. Casi siempre está tendido sobre el horno, sumido en la modorra o cazando moscas. Pero cuando tiene lugar un acontecimiento es él precisamente quien, a diferencia de sus cuerdos hermanos, se halla despierto. En uno de los cuentos el padre pide en su lecho de muerte que cada uno de los hermanos vele por turno una noche junto a su tumba. La sensatez

VALENTIN DIMITRIEVICH BERESTOV, poeta y escritor de libros infantiles soviético, es especialista en arqueología literaria. Es autor de más de cuarenta libros de poemas, algunos destinados a los niños. Ha escrito también ensayos sobre Pushkin, de quien descubrió dos poemas inéditos.

induce a los hermanos mayores a quedarse en casa durmiendo y a mandar en su lugar al hermano menor, sin saber que con ello se privan de la experiencia extraordinaria que va a vivir Ivánuchka.

Durante las tres noches de vigilia se apodera de Ivánuchka un estado de inspiración creadora similar al de los visionarios, al de los poetas o al de los simples enamorados. Los sucesos del cuento pertenecen al plano del mundo interior. Ivánuchka conversa con su padre muerto, que en la tercera noche le regala un corcel prodigioso: "Cuando el caballo galopa la tierra tiembla; de sus orejas brotan llamas y de sus narices humo".

Cuando el padre regala el corcel a Ivánuchka, hace votos por que "te sirva a tí del mismo modo que a mí me ha servido". Este detalle es interesante. Un caballo que hubiera servido al padre en vida debería haberse hallado en la caballeriza como parte de la herencia recibida por uno de los hermanos mayores. Sin embargo, un corcel como éste jamás podría encontrarse en la cuadra, no aceptaría vivir allí. Su aparición se produce gracias a un silbido y a una palabra mágica, y más tarde desaparecerá sin dejar huellas. Sibka-Burka, el corcel encantado, lleva en sí la herencia espiritual del padre, es el símbolo de su bendición: del padre que ahora encarna a todos los padres que han existido sobre la tierra. El corcel es el don que el joven recibe de sus antepasados remotos, del pueblo que lo precediera, del pueblo del presente y del que vendrá en el futuro. Es la representación de Pegasus, símbolo de la poesía y compañero de la inspiración. Y la inspiración es una de las cualidades más sobresalientes de Ivánuchka.

Un día, Ivánuchka emerge de las orejas del mágico corcel convertido en un joven elegante y gallardo. Ahora es sin duda Iván Zariévich, aunque conserva su rostro de siempre. Y helo aquí, junto con otros pretendientes, intentando alcanzar con su cabalgadura la ventana de la elevada torre en que se halla sentada la princesa, para besarla y tomar de sus manos el pañuelo que sellará el compromiso de su futura unión. Tres veces Iván toma parte en la competición. El primer día, ante la admiración de sus hermanos, casi logra su objetivo.

El apuesto mozo desaparece y ante los hermanos volvemos a ver al bobo que parece preguntarse: "¿Era yo realmente?". Así, Ivánuchka provoca las risas de todos y a la vez pone a prueba la sinceridad del amor de sus hermanos para ver si son capaces, aunque sea por un instante, de considerarlo vencedor y objeto de la admiración general.

Y así llegamos a la tercera tentativa, la del triunfo definitivo. El ganador, al igual que Cenicienta, prefiere mantener su anonimato. Los jóvenes participantes son invitados al palacio a beber cerveza para aplacar la sed. Todos esperan anhelantes cuál de ellos se secará los labios con el codiciado pañuelo. También en el palacio Ivánuchka ha encontrado su lugar sobre la estufa, donde permanece cubierto de hollín, con sus cabellos hirsutos y enmarañados mirando boquiabierto en derredor. Nadie le toma en cuenta. Sólo al tercer día le ofrecen por fin una cerveza y entonces, atónitos, todos le ven secarse los labios con el pañuelo de la princesa. Es que Ivánuchka ha preferido presentarse en palacio como bobo y no como zariévich, para probar si su novia sería bondadosa y fiel a su palabra. Y el beso con que la princesa responde al primer beso de su príncipe es recibido esta vez por el bobo estrafalario. Y desde entonces no sólo para Iván sino también para su novia comienza una vida mágica, regida por las normas de la poesía y de la justicia.

La torpeza de los hermanos mayores se transforma en vileza, y la vileza en tontería. El mundo de lo mágico posee su lógica propia. Los héroes tienen la posibilidad de elegir: si vas por este camino encontrarás la muerte, si tomas por este otro hallarás riqueza y felicidad. Ivánuchka piensa en un solo objetivo: encontrar la fuente de la vida a fin de evitar la muerte de su anciano padre (¿cuántos niños no abrigan este mismo sueño cuando comprenden que la vida de sus padres no es eterna?). Al mismo tiempo Ivánuchka comprende que el camino plagado de mayores peligros es el único verdadero. Sus hermanos, en cambio, piensan sólo en sí mismos y rechazan la comida y las bebidas de estas lejanas tierras, diferentes a aquéllas a las que siempre han estado habituados. La bella y hospitalaria dueña de casa arroja al visitante descomedido en una trampa. Y cuando Iván llega a la casa del bosque, se encuentra ante una horripilante bruja. Pero le salvan su inspiración y su humanismo. La fealdad de la dueña de la casa no lo arredra y cuando ella le pregunta a dónde va, Iván responde: "Dadme primero de beber y de comer antes de preguntarme a dónde voy". Y una vez sentado a su mesa termina por conquistar la amistad de su anfitriona, la cual accede a indicarle el camino.

En los cuentos sobre Iván hay una gran profundidad histórica. Si tornáramos al pasado gracias a la "máquina del tiempo", comenzaríamos por encontrar como protagonista a un típico siervo de la gleba que, según la expresión rusa, se hace el tonto cuando se halla ante los señores y los funcionarios, conservando al mismo tiempo para sí toda su dignidad y su cultura popular. Vendrían después las guerras de caballería en que soldados cubiertos de armaduras defendieron su país de las devastadoras incursiones enemigas. ▶

Foto © Ed. El artista soviético, Moscú



Llevado fuera del reino de los Kussmanes por su aliado el lobo gris que ha raptado para él a la reina Helena, Ivánuchka huye a través del gran bosque ruso apretando entre sus brazos a su amada. Este lienzo, titulado *Iván Zariévich sobre su lobo gris* y conservado en la Galería Tretiakov de Moscú, es obra del pintor ruso Victor M. Vastnetsov (1848-1926) que desde 1878 se dedicó a pintar cuadros sobre temas de inspiración popular.

Foto © Ed. del Progreso, Moscú



Cabalgando por los aires en un pequeño corcel de doble joroba y largas orejas, Ivánuchka persigue al Pájaro de Fuego para atraparlo y devolvérselo al zar. Ilustración de Vladimir A. Milachevski para el cuento de Erchov *El caballito jorobado*.



En el cuento titulado *La princesa rana, Ivánuchka*, al igual que sus dos hermanos, debe tomar por esposa a aquella que le devuelva la flecha que ha lanzado a lo lejos con su arco. ¡Pobre Ivánuchka! En esta ilustración le vemos en el momento en que a sus pies descubre a la que el destino acaba de designar como su mujer: una rana. Pero tan inesperada esposa va a transformarse pronto en una encantadora joven, Vasilisa la Sabia, con la que, tras gran número de peripecias, podrá vivir feliz. Esta escena es obra del grafista y decorador de teatro Ivan Bilibin (1876-1942), célebre por sus ilustraciones de cuentos y cantos populares rusos. Abajo, el mismo tema ilustrado por una niña de ocho años, Liuda Rakitina, originaria de Siktivkar, ciudad del norte de la URSS.



► Más atrás seríamos testigos de la disolución de la comunidad primitiva y veríamos a los partidarios de los nuevos cambios sociales reírse del hermano menor, que permanece junto a sus padres acompañándolos hasta su muerte y que toma sobre sí la misión de conservar el fuego. Y he aquí que llegamos a la comunidad primitiva, a la cuna del "ser racional". Según V. Prop —autor del libro *Raíces históricas de los cuentos de hadas*— en ese período los adolescentes que se iniciaban en la vida adulta eran sometidos a pruebas tan duras como las de los actuales cosmonautas: los adultos fraguaban situaciones que obligaban a los jóvenes a emprender azarosas aventuras para demostrar su resistencia ante el miedo y el dolor y su capacidad de resolver acertadamente complicadas tareas. Si realmen-

te los cuentos de hadas tienen su origen en algunos de estos ritos, podríamos tender un hilo imaginario desde los tiempos de nuestros antepasados ancestrales —casi indefensos frente a la naturaleza, lo que los llevó a regirse por normas de hermandad y justicia sin las cuales la humanidad no habría podido sobrevivir en su etapa inicial— hasta el futuro maravilloso en que el hombre dejará de enfrentarse inerme con los elementos de su propia existencia, ese mundo en que la vida habrá de regirse por las "leyes de los cuentos". Alguna razón ha determinado que los mayores secretos de la naturaleza hayan sido descubiertos, como en los cuentos, por personas especialmente bondadosas y a menudo extravagantes.

V. D. Berestov

Para leer con los dedos

Cuando los niños ciegos aprenden a leer, el braille constituye la llave mágica que les abre la puerta de los inapreciables tesoros de la literatura, y en el mundo de los libros pueden sumirse, al igual que cualesquiera otros niños, en las emocionantes aventuras de héroes y heroínas tales como Peter Pan, Alicia, Pinocho, Sandokán, Gavroche, Sun Wukong, Leuk la liebre y Nasredin Hoxa.



Foto Unesco

Con el título de *La llave mágica* la Fundación Braille del Uruguay publica una colección especialmente concebida para niños ciegos de seis a ocho años de edad. El color y el dibujo que incitan a los niños normales a leer, son reemplazados en ella por ilustraciones con contornos en relieve, de modo que los niños con deficiencias visuales, al seguir con la yema de los dedos las "imágenes" del libro, se sienten incitados a continuar leyendo el cuento.

En el caso de los niños sordos y ciegos, los libros en braille son más indispensables aun, dado que constituyen prácticamente la única fuente de cultura, entretenimiento e información de que disponen. Aunque la utilización del alfabeto manual les permite comunicarse con sus parientes y amigos, el sistema de lectura y escritura con signos en relieve contribuye de modo fundamental a su propio desarrollo intelectual.

A fin de fomentar una mayor integración de los niños ciegos al mundo de sus compañeros normales se han comenzado a editar libros "mixtos", impresos y en braille, con ilustraciones en relieve y en color. Un ejemplo de esta experiencia, que ha alcanzado un éxito resonante, es *Adivina adivinanza al hilo de cada página* (véase *El Correo de la Unesco* de enero de 1981), a cuya publicación la Unesco contribuye. Actualmente existe en español, inglés y francés, y pronto se publicará también en alemán y en italiano.

¿EXISTE UNA LITERATURA INFANTIL?

por Michel Tournier

QUISIERA que se me permitiera relatar una experiencia personal en lo que respecta a los libros para niños, porque la considero instructiva.

En 1967 publiqué mi primer libro, una novela titulada *Viernes o los limbos del Pacífico*. Tratábase de una nueva versión del célebre *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) que en más de dos siglos transcurridos desde su aparición ha sido “reescrito” innumerables veces. La regla del juego consistía para mí en ser lo más fiel posible a mi modelo al mismo tiempo que introducía en él —discreta, secretamente y como de contrabando— todo un bagaje de ideas filosóficas y psicoanalíticas modernas. Debo aclarar que acababa de presentarme al concurso de “agregación” en filosofía y que estaba imbuido de las doctrinas de Jean-Paul Sartre y de Claude Lévi-Strauss.

La relectura de mi novela me hizo advertir inmediatamente sus insuficiencias y percatarme de cuán lejos me hallaba del ideal que me había propuesto. La filosofía estaba allí, en cada página, indiscreta, exorbitante, volviendo lento y pesado el curso del relato. Pronto se me ocurrió la idea de rehacer el libro, aligerándolo y desbastándolo, agregándole episodios puramente narrativos, integrando más íntima y profundamente la carga filosófica, que no cambiaría pero que tampoco quedaría a la vista. Valiéndome pues de *Viernes o los limbos del Pacífico* como de una especie de borrador, escribí un nuevo libro, *Viernes o la vida salvaje*, en el que no hay una sola línea copiada del anterior.

Fue entonces cuando comenzaron las sorpresas. La primera fue la de enterarme de que había escrito un libro para niños. La brevedad del relato, su limpidez, el ritmo ágil de los acontecimientos, todo contribuía a hacer que esa breve novela se convirtiera en el futuro en un “clásico”, en el sentido propio del término, es decir un libro leído en clase. Mientras tanto —y ésta fue la segunda sorpresa— no encontraba editor. Descubrí al mismo tiempo cómo funcionan las edito-

MICHEL TOURNIER es un escritor francés de renombre internacional. Ha publicado varios ensayos y novelas, en particular *Viernes o los limbos del Pacífico*, novela traducida a 19 lenguas, y *El rey de los alisos*, que le valió el Premio Goncourt en 1970. Ha escrito también libros infantiles, como *Pierrot o los secretos de la noche* (1979).

“En el colmo de la excitación, *Viernes* se subió a la copa de un árbol. Había llevado consigo el anteojo de larga vista que dirigió hacia la nave que ahora era claramente visible.” En el libro *Viernes o la vida salvaje*, de Michel Tournier, de donde están tomadas estas líneas, *Viernes* parte en esa embarcación hacia Europa, mientras que *Robinson* decide quedarse en la isla. Con el afán de aligerar su primera novela *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967), en la que retomaba el tema de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, Tournier escribió a partir de ella un nuevo libro, empeñándose en que fuera más límpido, más corto, más ágil, al que tituló *Viernes o la vida salvaje* (1971). Cuál no sería su sorpresa al enterarse de que acababa de escribir una obra para niños...

Dibujo © Georges Lemoine, por cortesía de Ediciones Gallimard-Jeunesse 1977



riales de libros “para niños” o los departamentos de “literatura infantil” de las grandes editoriales. *Viernes o los limbos del Pacífico* había sido publicado por unas doce editoriales extranjeras. Las que tienen una sección de obras “para la juventud” rechazaron *Viernes o la vida salvaje* por unanimidad. Las editoriales especializadas se mostraron asimismo poco acogedoras. ¿Por qué? Porque las ediciones para niños obedecen a leyes que excluyen por completo la verdadera creación literaria.

Sucede que se han formado un concepto a priori del niño, concepto que arranca directamente del siglo XIX y de una mitología en la que se mezclan Victor Hugo y la reina Victoria. En los Estados Unidos, el ámbito del libro para niños ha estado mucho tiempo dominado tiránicamente por la empresa Walt Disney. Esas editoriales especializadas viven bajo el terror de la vigilancia que ejercen las asociaciones de padres de familia y de libreros, cierto tipo de periódicos y revistas y una vasta red de opinión en la que desempeña un papel importante el comentario de boca en boca. La publicación de un libro para niños que no se adapte a las exigencias de esa censura entraña no solamente un boicot por parte de la prensa y de los libreros sino además un desprestigio que se extiende a toda la producción de la editorial responsable, considerada desde ese momento como sospechosa.

Cabe suponer que cualquier audacia y todo tipo de creación original quedan así rigurosamente eliminados por las comisiones de

lectura. En la mayoría de los casos se fabrican “moldes” —llamados “colecciones”, con un director de colección— en los que unos seudoescritores vierten incansablemente un producto pedido y programado de antemano. El público de cada colección es objeto de un retrato-tipo que comprende la edad, el sexo y la condición social. En muchos casos, todo ello se halla rematado por una ideología política o religiosa. Si el malaventurado autor de una obra nueva —que, por definición, no se parece a otra— va a llamar a la puerta de una de esas fortalezas, es posible que por cortesía retengan su manuscrito durante algunos días, pero nadie se tomará la molestia de leerlo.

Diez años han pasado desde entonces. Gracias al éxito de mis novelas algunas editoriales han terminado por aceptar mi *Viernes o la vida salvaje*. Pero en muchos casos se ha tratado de editoriales puramente literarias e incluso de vanguardia, como Knopf en Estados Unidos, que no tienen ninguna experiencia en materia de libros para niños.

Así es como he llegado a hacerme seriamente esta pregunta: ¿qué sentido tiene hablar de libros para niños? Pensándolo bien, esta noción de una biblioteca *ad usum delphini* es bastante reciente. En efecto, se origina precisamente en la mitología victoriana del niño que he denunciado más arriba. Pero, entonces, ¿dónde situar los cuentos de Perrault, las fábulas de La Fontaine, la *Alicia* de Lewis Carroll? Y a esas obras maestras habría que añadir los cuentos de ▶

► Grimm, los de Andersen, las leyendas orientales, *Nils Holgersen* de Selma Lagerlöf, *El principito* de Saint-Exupéry. Pues bien, creo que es preciso atreverse a recordar que, con excepción de Selma Lagerlöf, esos autores no se dirigían en modo alguno a un público infantil. Mas, como tenían genio, escribían tan bien, tan límpidamente, tan brevemente —calidad rara y difícil de alcanzar— que todo el mundo podía leerlos, *incluso los niños*. Este concepto de “incluso los niños” ha llegado a tener para mí una importancia capital y diría que hasta tiránica. Se trata de un ideal literario al que aspiro sin lograr —salvo una excepción— alcanzarlo. A riesgo de chocar a algunas personas, voy a decir lo que pienso: a Shakespeare, Goethe y Balzac se les puede tachar de una imperfección a mi juicio imperdonable: la de que los niños no puedan leerlos*. Por lo que a mí respecta, volvería a tomar gustosamente la pluma y me pondría a trabajar de nuevo en mis otras novelas, *El rey de los alisos*, *Los meteoros*, *Gaspar*, *Melchor* y *Baltasar*, para obtener versiones más puras de ellas, más rigurosas, más diamantinas, hasta el punto de que... incluso los niños pudieran leerlas. Si no lo hago no es por natural pereza —puesto que para ello habría que realizar un trabajo inmenso—, sino porque no serviría para nada. Los adultos no leerían esos “libros para niños” y los niños tampoco, dado que ningún editor de “obras infantiles” aceptaría esas novelas que escapan a sus “normas”.

Sin embargo, una vez por lo menos he alcanzado el ideal que me he fijado. Durante muchos años traté de integrar en una aventura ejemplar, con sólidas bases metafísicas, a los tres personajes principales de la comedia italiana: Pierrot, Colombina y Arlequín. Y finalmente lo logré. El resultado es un cuento de unas treinta páginas titulado *Pierrot o los secretos de la noche*. Puesto que mi principal editor había creado una “sección de libros para la juventud”, logré

* Hay que reconocer que, de todos modos, algunos poemas de Goethe se recitan en las escuelas europeas.

que aceptara ese “libro para niños” que publicó fuera de colección, en un formato único en su editorial, algo así como cuando antaño se solía demarcar en una ciudad un “barrio reservado”, rodeado de una especie de cordón sanitario. Hay que reconocer que el éxito del libro hizo que dos años después pasara a formar parte de una colección de la editorial, un poco como cuando el hijo maldito y echado del hogar por el padre es acogido nuevamente entre los suyos porque durante su ausencia ha hecho fortuna. Sin embargo, esas treinta páginas —por las cuales yo cambiaría el resto de mi obra— no encuentran todavía editor en el extranjero.

A partir del éxito de la segunda versión de *Viernes* se me invita frecuentemente a ir a hablar en las escuelas de Francia y de los países de habla francesa. Yo escucho las preguntas de los niños y me esfuerzo por responder a ellas. No son más “pueriles” que las que habitualmente hacen los adultos y, en su conjunto, quizás lo son menos. De modo brutal van siempre directamente a lo esencial: ¿Cuánto tiempo tarda en escribir un libro? ¿Cuánto gana usted? Si hay faltas de ortografía en su manuscrito, ¿qué dice su editor? ¿Qué hay de verdad en sus historias?

Estas preguntas y cien más me han enseñado mucho por las respuestas que me han obligado a inventar, pues por principio respondo siempre sincera y detenidamente. La última de las preguntas que he citado pone en entredicho toda la estética literaria. ¿Es preciso recordar que Marthe Robert tituló su último libro *La verdad literaria*? Yo suelo responder escribiendo ante todo en el encerrado o pizarrón una frase de Jean Cocteau: “Yo soy una mentira que dice siempre la verdad”. Luego cuento los orígenes del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Hubo un hecho real: el timonel escocés Alexander Selkirk estuvo abandonado durante cuatro años y cuatro meses en la isla de Juan Fernández, en el Pacífico. Es a partir de esta historia verdadera como Defoe escribió su *Robinson*. Ahora bien, existe la historia de Selkirk, tal como la consignó por escrito el comandante Wood Rogers que le recogió y le llevó de regreso a su patria. Pero ¿quién

ha leído ese informe? Nadie, salvo algunos especialistas. Por el contrario, el *Robinson* de Defoe tuvo y sigue teniendo un inmenso éxito internacional. ¿Por qué razón la ficción excede hasta ese punto en la mente de los hombres de la pura y simple verdad?

La pregunta es temible y quien supiera responder a ella habría descubierto la clave de las obras maestras. Sin ambicionar tanto, voy a esforzarme por aclarar un poco ese misterio.

Lo más extraordinario del *Robinson Crusoe* de Defoe es que uno no se contenta con leerlo. Creo incluso que en fin de cuentas se lee bastante poco en su versión completa y auténtica. Lo que da fuerza y valor a esa obra es que suscita una necesidad irresistible de reescribirla. De ahí que existan, como he indicado ya, innumerables versiones, desde *La isla misteriosa* de Julio Verne hasta el *Robinson suizo* de Wyss, pasando por *Susana y el Pacífico* de Giraudoux y las *Imágenes para Crusoe* de Saint-John-Perse. Hay en algunas obras maestras —y por ello figuran en primera línea de la literatura universal— una incitación a crear, un contagio del verbo creador, una puesta en marcha del proceso inventivo de los lectores. Yo confieso que para mí esa es la cumbre del arte. Paul Valéry decía que la inspiración no consiste en el estado en que se encuentra el poeta cuando escribe, sino en el estado en que el poeta que escribe espera poner a su lector. Pienso que de tal afirmación cabría hacer el fundamento de toda una estética literaria.

Pero ¿no equivale esto a esperar que una obra de arte posea ante todo una determinada virtud pedagógica? Montaigne decía que enseñar a un niño no es llenar un vacío sino encender un fuego. Creo que no se podría pedir más. En cuanto a mí, lo que he ganado es cierta llama que veo a veces brillar en los ojos de mis jóvenes lectores, la presencia de una fuente viva de luz y de calor que se instala de ahora en adelante en un niño, encendida por la virtud de mi libro. Recompensara esta, a que no tiene precio, a todos los esfuerzos, a todas las soledades, a todos los malentendidos.

M. Tournier

Redacción y distribución:

Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar “De EL CORREO DE LA UNESCO”, el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de esta última.

Subjefe de redacción:
Olga Rödel

Secretaria de redacción:
Gillian Whitcomb

Redactores principales:
Español: Francisco Fernández-Santos (París)

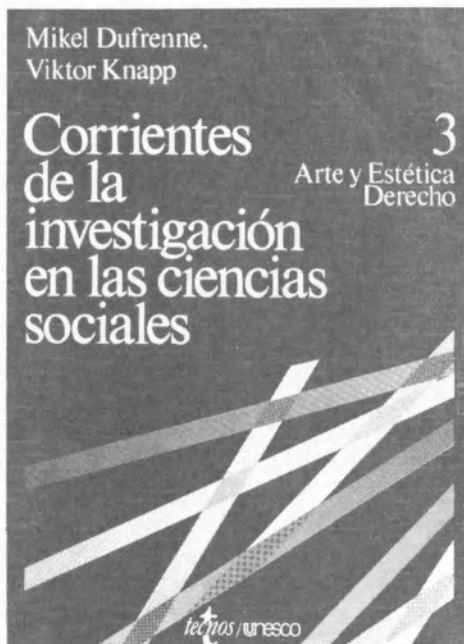
Francés:
Inglés: Howard Brabyn (París)
Ruso: Nikolai Kuznetsov (París)
Arabe: Sayed Osman (París)
Alemán: Werner Merkli (Berna)
Japonés: Kazuo Akao (Tokio)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Krishna Gopal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo: Alexander Broïdo (Tel-Aviv)
Persa: Mohammed Reza Berenji (Teherán)
Portugués: Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Bahador Shah (Kuala Lumpur)
Coreano: Lim Moun-Young (Seúl)

Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)
Croata-servio, esloveno, macedonio y servio-croata: Punisa A. Pavlovich (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro: Dimitar Gradev (Sofía)
Braille: Frederick H. Potter (París)

Redactores adjuntos:
Español: Jorge Enrique Adoum
Francés:
Inglés: Roy Malkin

Documentación: Christiane Boucher
Ilustración: Ariane Bailey
Composición gráfica: Robert Jacquemin
Promoción y difusión: Fernando Ainsa

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.



Publican en coedición la obra la Editorial Tecnos (O'Donnell, 27, Madrid-9) y la Unesco.

Exclusiva de venta en España: Editorial Tecnos. Francia: Librería de la Unesco. Resto del mundo: representantes o distribuidores de uno u otro coeditor, indistintamente.

Primer tomo
75 francos franceses
Precio : Demás tomos
96 francos franceses
cada uno

Una obra fundamental de la Unesco en materia de ciencias sociales

Aparecen ahora en español los volúmenes tercero y cuarto de esta obra capital editada por la Unesco hace una decena de años. Los dos primeros se publicaron hace unos cuantos meses. Los diversos trabajos que componen esta obra monumental se proponen informar, no sobre los resultados alcanzados por la investigación ni sobre el estado actual de la misma, sino sobre las principales corrientes de la investigación en las ciencias sociales y humanas.



En el primer volumen se analizan los diferentes aspectos interdisciplinarios comunes a esas ciencias. En el segundo se estudian la antropología, la arqueología y la historia, con trabajos de Maurice Freedman y Geoffrey Barraclough, entre otros. Los tomos tercero y cuarto, que ahora aparecen, contemplan la situación en las esferas de la estética y de las ciencias del arte, bajo la dirección de Mikel Dufrenne, de las ciencias jurídicas, con Viktor Knapp, y de la filosofía y las ciencias del pensamiento, con Paul Ricoeur.

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

ANGOLA. (República Popular de) Casa Progresso/Secção Angola Média, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda BG, Luanda.

ARGENTINA. Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685 (P.B. "A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino CENTRAL (B)	TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274
	FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4074

REP. FED. DE ALEMANIA. Todas las publicaciones con excepción de *El Correo de la Unesco*: Karger Verlag D-8034, Germering / München Postfach 2. Para *El Correo de la Unesco* en español, alemán, inglés y francés: Mr. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3. Mapas científicas solamente: Geo Center, Postfach 800830, 7 Stuttgart 80. — **BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba. — **BRASIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro,

R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709-6º andar, Sao Paulo, y sucursales: Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife — **COLOMBIA.** Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, n° 18/24, Bogotá. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., apartado 1313, San José. — **CUBA.** Ediciones Cubanas, O'Reilly n° 407, La Habana. Para *El Correo de la Unesco* solamente: Empresa COPREFIL, Dragones n° 456, e/Lealtad y Campanario, Habana 2. — **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Santiago. Librería La Biblioteca, Alejandro 1,867, casilla 5602, Santiago 2. — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Blasco, Avenida Bolívar, no. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo. — **ECUADOR.** Revistas solamente: DINACOUR Cia Ltda., Pasaje San Luis 325 y Matovelle (Santa Prisca), Edificio Checa, ofc. 101, Quito; libros solamente: Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil. — **ESPAÑA.** MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya); DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7. — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub, 345, Park Avenue South, Nueva York, N.Y. 10010. Para *El Correo de la Unesco*: Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. — **FILIPINAS.** The Modern Book

Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (C.C.P. París 12.598-48). — **GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala. — **HONDURAS.** Librería Navarro, 2ª Avenida n° 201, Comayaguela, Tegucigalpa. — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat; *El Correo de la Unesco* para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MEXICO.** Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F. — **MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLDI), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1º andar, Maputo. — **PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción. — **PERU.** Editorial Losada Peruana, Jirón Contumaza 1050, apartado 472, Lima. Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex. — **PUERTO RICO.** Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E. 1. — **URUGUAY.** EDILYR Uruguay, S.A., Maldonado 1092, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.

美猴王
一九八一年

戈捷靈



El rey mono Sun Wukong

Acuarela de Gejie Ou, de 9 años de edad, realizada en 1981. (Véase el artículo de la pág. 28).