

# ⇒ Artículos ⇒





# Un recorrido por la literatura infantil y juvenil vasca

XABIER ETXANIZ ERLE



Para recorrer e intentar conocer la LIJ vasca a lo largo de estos dos siglos de existencia podríamos realizar una visión histórica del tema, estudiando tanto las obras como los autores más importantes; pero al mismo tiempo podríamos también apoyarnos en algunas personas que a lo largo de estos años han estado relacionados con la LIJ. Permítanme que me acerque a esta segunda opción para contarles a través de diez mujeres la historia y actual situación de la LIJ vasca. Y la primera de todas ellas, por supuesto, ha de ser VICENTA MOGUEL.

VICENTA MOGUEL, nacida a finales del siglo XVIII en Azcoitia (Guipúzcoa), fue educada por su tío el escritor Juan Antonio Moguel. Luis Villasante, autor de una historia de la literatura vasca, comenta que «Vicenta nos ha dejado un libro notable por varios conceptos. En primer lugar, por estar escrito por una mujer, caso único en nuestra literatura vasca antigua [...] y por otra parte, supone conocimientos humanísticos, del latín sobre todo, que, en efecto, poseía nuestra autora» (Villasante, 1979: 250-251).

La obra que menciona Villasante es *Ipui onac*, publicada en 1804 y que, junto con un catecismo para niños publicado el año anterior, supone la primera obra vasca destinada al público infantil.

Vicenta Moguel fue un caso atípico en las letras vascas del siglo XIX, puesto que en un mundo dominado por los hombres y donde imperaba la literatura religiosa, publicó un libro para niños con claro matiz didáctico. Efectivamente, la producción literaria en euskara ha tenido un marcado carácter religioso. En el País Vasco la burguesía del XIX escribía obras románticas en castellano y hay que esperar hasta el primer cuarto del siglo XX para poder hablar de una literatura vasca importante de temática no religiosa. En el siguiente esquema de la producción literaria vasca, obtenido de los datos que ofrece el profesor I. Sarasola (1975), se aprecia todo lo anteriormente dicho:

Época	Libros editados	Sin contar reediciones	Originales en euskera	Libros no religiosos
1545-1600	3	3	1	1
1600-1650	11	7	6	0
1650-1700	25	13	6	1
1700-1750	34	17	5	1
1750-1800	103	43	24	1
1800-1850	186	47	26	4
1850-1900	225	64	33	4
<b>TOTAL</b>	<b>588</b>	<b>194</b>	<b>101</b>	<b>12</b>

Efectivamente, entre 1545 (año en que se publica la primera obra en lengua vasca) y 1900 se editan casi 600 libros en euskara, pero tan sólo 12 de ellos son de temática no religiosa, uno de ellos esta obra de Vicenta Moguel, (y de esas 12 obras únicamente 4 serían literarias).

Por supuesto que para entender estas cifras y conocer en qué parámetros nos encontramos debemos tener en cuenta la realidad de la lengua vasca. La comunidad lingüística vasca es muy pequeña, hoy en día alrededor de 700.000 personas hablan euskara, y además mientras que entre los jóvenes el nivel de alfabetización es muy alto, no ocurre lo mismo entre los mayores.

El euskara, además, es una lengua isla, a la que se le atribuyen «parientes» beréberes o caucásicos, por citar los casos más cercanos. En otras palabras, es una lengua no latina rodeada de lenguas romances y prácticamente imposible de comprender para los hablantes de las lenguas del entorno que no la han aprendido expresamente. Esta singularidad acentúa aún más el aislamiento de la cultura vasca. Cualquier castellanoparlante, por poner un ejemplo, puede leer un periódico en catalán o gallego y comprender la mayoría de las noticias. Pero, en cambio, a una persona que ha nacido

en el País Vasco y no sabe euskara le es imposible leer el periódico *Euskaldunon Egunkaria* (editado íntegramente en euskara).

Pero este aislamiento lo hemos vivido en otro sentido, también a nivel interno. Sólo hace 30 años que se procedió a la unificación del euskara literario, creándose así un lenguaje estándar para la expresión escrita. Por lo tanto, al igual que la obra de Vicenta Moguel, todos los textos anteriores a 1969 (y algunos posteriores) están escritos en los diversos



dialectos de la lengua vasca y presentan caracteres dialectales muy divergentes. Incluso se da el caso de escritores que publicaron libros dirigidos a los habitantes de un pueblo o una comarca concreta (*Pernando plaentziarra*, 1957, de J. San Martín es un ejemplo de ello).

Esta dispersión lingüística, junto a lo reducido del mercado, ha dado lugar a que en la literatura vasca el número de obras no haya sido muy alto ni hayan tenido una gran repercusión social.

En estas coordenadas de lengua minoritaria y prácticamente sin tradición literaria habrá de contextualizarse la historia de la literatura infantil y juvenil en euskara. Ahora bien, es verdad también que la literatura oral ha tenido una gran importancia y arraigo en la sociedad rural vasca hasta hace muy pocos años.

En este contexto se ubica *Ipui onac* («Cuentos buenos»), que debe su título al deseo de la autora de «instruir deleitando» y contrapone estas cincuenta fábulas de Esopo traducidas -y sus enseñanzas- a los cuentos populares sin un claro objetivo pedagógico y por lo tanto «perniciosos» para la juventud.

A lo largo del siglo XIX tanto Iturriaga como Goyhetche publican recopilaciones de fábulas (200 años más tarde que La Fontaine y medio siglo después de Samaniego o Iriarte), pero excepto esas obras didácticas no hay ninguna otra publicación directa o indirectamente relacionada con la infancia. En 1890 A. Apaolaza publicó *Patxiko Txerren*, novela ambientada en el mundo rural, con claras connotaciones románticas y basada en la novela *El Judas de la casa* de Trueba. No cabe duda de que si hubo alguna obra ganada por la juventud en este siglo, esa obra debió de ser *Patxiko*

*Txerren*. El conflicto humano, la confrontación entre el bien y el mal, la viveza del texto... son elementos que apoyan dicha suposición.

Por otra parte, en 1877 W. Webster, predicador inglés residente en el País Vasco, publica *Basque Legends*, una de las mejores antologías de cuentos populares vascos.

Como se puede apreciar son mínimas las publicaciones en euskara para niños y jóvenes. La pérdida de los fueros en 1876 y el surgimiento de las ideas nacionalistas a finales de siglo sirven para que a partir de los primeros años del siglo XX comience a emerger una incipiente literatura infantil y juvenil alejada tanto en temática como en técnica de las obras universales que se están creando en esos momentos o las publicadas en los años anteriores.

En este contexto nos encontramos con nuestra segunda invitada, la escritora TENE MUJIKA.

En las historias de la literatura vasca escritas hasta ahora, o no se menciona a la escritora TENE MUJIKA, o prácticamente se le nombra de pasada. Y es que a principios del siglo XX hubo un gran movimiento en las letras vascas. Junto a poetas de talla como Lizardi o Lauaxeta (este último amigo de Lorca) o narradores como Kirikiño, las letras vascas viven una época de esperanza.

En la literatura infantil y juvenil se da toda una serie de publicaciones donde la tradición y lo moderno conviven con las traducciones de obras europeas. En este contexto publica Tene Mujika *Nekane edo Neskutzaren Babesa* (1922) («Nekane o la protección de la Virgen») primera obra teatral para niños en la que, a través del diálogo que mantiene Nekane con tres niñas, la autora tratará de inculcar las dos ideas principales del nacionalismo de principios de siglo: a) la defensa del euskara y b) la religiosidad. La finalidad moralizante e ideológica es patente en comentarios como:

«Mi padre siempre está diciendo esto, que debemos amar al euskara... que el euskara es nuestra lengua... Y nos ofrece lecturas como ésta para que nos aficionemos a leer en euskara. ¡Qué bonitas son! ¡Sobre todo ésta que estoy leyendo! ¡Qué lengua tan hermosa es el euskara!» (Mujika, 1922: 5-6); o al final de la obra cuando se potencia la actitud caritativa y cristiana como medio para obtener el cielo.

Tene Mujika era una mujer de su época, aunque no una mujer cualquiera; en su juventud causaba extrañeza por ser una mujer que visitaba

bibliotecas y tenía inquietudes tan poco habituales como las culturales o las políticas (fue una gran oradora nacionalista en las primeras décadas de este siglo). Su obra, en cambio, sí que es un reflejo de la mayoría de la LIJ de esa época. Obras instructivas donde la ideología nacionalista y el sentimiento religioso tienen un gran peso.

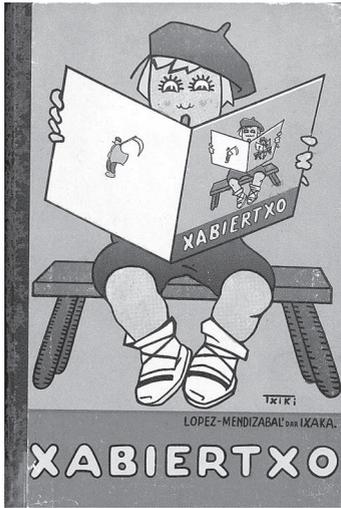
Pero no todas las obras de principios de siglo buscaban dicho fin: las cuidadas ediciones de cuentos populares como *Txomin arlote* o *Dar-Dar-Dar*, excelentemente ilustrados por Txiki, son un ejemplo de buena literatura. Como las traducciones de los cuentos de los hermanos Grimm o de O. Wilde, Croce, etc. que se realizaron en dicha época y parece ser que tuvieron tan poca influencia en autores contemporáneos como Tene Mujika.

Dichas traducciones así como las recopilaciones de cuentos populares (cabría destacar las de Barbier y Mayi Ariztia), junto con las creaciones de libros infantiles o aquellas obras que entrarían dentro de la literatura ganada para la LIJ, sentaron las bases de lo que podría haber sido la LIJ vasca.

Al igual que la labor de personajes como Ixaka Lopez-Mendizabal, licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras y editor de libros para niños, llevaron a cabo una política editorial encaminada a satisfacer las necesidades de un incipiente mercado infantil. Son innumerables sus publicaciones, pero entre todas ellas destaca el libro de lecturas *Xabiartxo* (1925). Reeditada varias veces y galardonada en el año internacional del niño -1979-, esta obra compuesta por 138 textos breves ha sido durante décadas el libro de lectura de muchos vascos.

Por otra parte, junto a obras como *Nekane edo Neskuntzaren babesa* de Tene Mujika, claramente destinadas al público infantil, tenemos la literatura ganada por el público juvenil de los primeros años del siglo XX, cuyos dos libros más representativos son *Abarrak* (Kirikiño, 1918) y *Pernando Amezketarra* (G. Mujika, 1927). Ambos están ambientados en el mundo rural y tienen un claro carácter humorístico; *Abarrak* es una recopilación de situaciones humorísticas, chistes y anécdotas. *Pernando Amezketarra*, por su parte, reúne toda una serie de situaciones graciosas donde el inge-





nio del protagonista (Fernando de Amezketarra) hará sonreír más de una vez al lector.

Ambas obras tuvieron un gran éxito: se publicó una segunda entrega de *Abarak* en 1930, un año después de la muerte de su autor, e incluso a comienzos de los 80 la editorial Elkar inició una nueva colección con ambos títulos, llegando a realizarse más de 10 ediciones en dicha década. Hoy en día, existe una serie de televisión basada en las anécdotas y ocurrencias de Fernando Amezketarra.

Sin embargo, este surgir de la LIJ que se empezaba a dar en las letras vascas se interrumpió por la guerra de 1936 en España y la posterior represión, junto con la influencia de la segunda guerra mundial en Euskadi norte. Todo ello supuso una ruptura de este proceso, que convirtió nuestro incipiente jardín en un desierto.

JULENE UGARTE es nuestra tercera invitada. Su nombre no aparece en ningún libro, su labor es callada y ha pasado desapercibida a los historiadores. Julene es una maestra de la postguerra. Una maestra que comparte con otros la preocupación por el idioma, la necesidad de que existan libros para niños en euskara. Pero el panorama es bastante desalentador, la prohibición del uso de euskara marca este período.

Hasta 1948 no se publicó, a este lado de los Pirineos, ninguna obra para niños en euskara, y las primeras que vieron la luz fueron libros religiosos (*Iesu Aurraren Bizitza*, 1948, «La vida del Niño Jesús»; *Haurren Eliz-liburutxoa*, 1949, «Misal para niños» o *Kristau-Ikasbidea Bertsotan*, 1950, «Catecismo en versos»).

Otra vez es la Iglesia y los libros religiosos quienes dominan en el panorama de las letras vascas.

La escasa producción literaria para niños se reduce a un libro de poesía (*Haur elhe haurrentzat*, 1944) escrito por el bajonavarro Oxobi y a un cuento (parece ser que traducción o versión libre de un libro ilustrado) con grandes fotografías (*Leoi-kumea*) escrito por Orixe en 1948 cumpliendo un encargo del Gobierno Vasco, afincado en París. Esta segunda obra fue consecuencia de la petición que realizaron Julene Ugarte y otras maestras

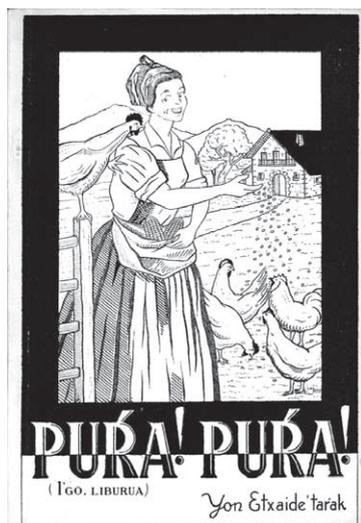
al Gobierno Vasco en el exilio. Al igual que el libro de Oxobi, se publicó fuera de España para poder superar la prohibición existente, pero de todas maneras, difícilmente pudieron llegar, ambas obras, a sus destinatarios.

Esta situación crítica no es específica del País Vasco, la LIJ en castellano de la época tiene una fuerte carga ideológica impuesta por el régimen (García Padrino menciona los objetivos de la recién creada revista *Flechas y Pelayos* como un «medio para la difusión de sus mensajes ideológicos destinados a la infancia [...] contribuir a moldear la generación que ha de hacer la historia del mañana», 410-411) y la producción entre 1945 y 1950 no llega a los 100 libros anuales (Cendán, 1986: 69).

Además, como muy bien explica Teresa Rovira en el caso de la literatura catalana (Rovira, 1988: 460), prácticamente no se puede hablar de una LIJ clandestina o del exilio, por lo que hay que esperar a que la situación literaria se normalice para poder hablar de la LIJ.

Los primeros cambios importantes en la LIJ vasca de la postguerra se dan a comienzos de la década de los 50 (período coincidente con la «liberación intelectual» que menciona García Padrino en su obra, 513). J. Etxaide publica *Alos-Torrea* (1950) obra histórica que muy bien podría considerarse juvenil (a principios de los 80 se reeditó en una colección de LIJ); pero el principal cambio vino de la mano de «Kuliska sorta» una colección de obras muy variada en su estilo y temática, donde la LIJ y la llamada literatura ganada tuvieron su lugar. La primera obra de la colección fue una traducción, *Noni eta Mani* (1952), del jesuita Svensson que fue traducida por el también jesuita Plazido Muxika y donde el ensalzamiento de lo religioso prima sobre el resto de los valores. Al año siguiente, Etxaide publica una recopilación de anécdotas humorísticas en *Purra! Purra!* (1953) y da inicio así a toda una serie de obras de humor en la LIJ vasca, tendencia ésta que ha estado prácticamente presente hasta nuestros días con gran peso dentro de la producción.

Etxaide, en una entrevista publicada en 1984, mostraba las diversas dificultades que tuvo que superar para poder publicar esos relatos humorísticos en euskara. «Eran tiempos muy duros. Quise publicar *Purra Purra* y



me negaron el permiso en San Sebastián. Entonces me dirigí directamente a Madrid y valiéndome de influencias conseguí el permiso, pero antes me hicieron traducir la obra.» Hicieron falta constancia, tenacidad e influencias políticas para que esas 25 narraciones humorísticas se pudieran publicar; pero tras esta obra vinieron otras del mismo estilo como *Pernando Plaentxiatarra* (1957), *Ipuin barreka* (1958) o *Zirikadak* (1958) donde a través del humor se intentaba acercar la literatura a los jóvenes.

Otro de los estamentos que luchó contra la prohibición de publicar en euskara, y por contribuir a que maestras como Julene Ugarte dispusieran de textos de lectura, fue la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, quien a través de concursos o de sus publicaciones colaboró en mantener un mínimo de producción. Así en 1955, gracias a un concurso literario, se publicó *Amabost egun Urgain'en* («Quince días en Urgain»), primera novela policíaca escrita en euskara. Con influencias de Poe, Chejov, Alarcón, Verne, Simenon o Dickens, esta obra escrita por Loidi tuvo un gran éxito en el País Vasco (se llegó a publicar en castellano en 1958) y fue la primera obra vasca traducida al catalán (1961).

Ante la falta de libros en euskara, Euskaltzaindia publica en 1956 *Abarrak. Cuentos y relatos. Ipuiak eta kondairak*, donde se nos muestran algunos de los cuentos escritos por Kirikiño a comienzos de siglo y, en 1957, *Euskalerriko ipuiñak* («Cuentos del País Vasco»). Selección de cuentos populares vascos «para el agrado de los lectores menudos y los mayores, además de elemento de aprendizaje para quienes están estudiando la lengua vasca» según indica A. Irigaray, autor de la obra, en la introducción.

Poco a poco el panorama literario (y político) va evolucionando en el País Vasco y las anécdotas de un principio se van convirtiendo en rutina. Aumenta de manera importante la producción de obras en general y en la LIJ se da toda una serie de cambios. Por ejemplo, en 1957 se publica la colección «Umetxoen ipuiak» («Cuentos infantiles») con ilustraciones a color de página entera y donde los animales son los protagonistas de las diversas aventuras. En 1959 otro religioso, el capuchino Felipe de Murieta, edita la primera revista infantil en euskara: *Umeen Deia*; publicación mensual de cuatro páginas y subvencionada por una institución oficial navarra (Príncipe de Viana), se llegaron a publicar 65 números y la revista desapareció a la muerte de su creador.

Pero el verdadero cambio se dio con la llegada a las letras vascas de otra mujer, Marijane Minaberri.

MARIJANE MINABERRI ha sido homenajeada recientemente en las primeras jornadas de LIJ realizadas en el País Vasco. El grupo de música folk más conocido en el País Vasco, Oskorri, le acaba de dedicar un disco y junto a un grupo de teatro han realizado un video con las canciones de Minaberri.

Y es que Marijane Minaberri, una maestra que trabajó como secretaria en una revista, autora de varios libros de cuentos, poemas y teatro para niños, además de redactora de una revista infantil durante años, esta mujer fue la precursora de la LIJ en euskara. Con su recopilación de cuentos *Itchulingo anderea...* (1963) y los poemas publicados dos años más tarde en *Xoria kantari* (1965), esta escritora dio inicio a los libros para niños donde se prima el placer de la lectura, el goce y el entretenimiento frente a la corriente instructiva reinante.

Minaberri dio origen a la literatura infantil en euskara pues, aunque en su obra esté presente la intención moralizante, el cuidado lenguaje, las descripciones, la narración misma, nos muestran la intención principal de la autora, la estética. Intención que se ve aumentada en el caso del libro de poemas *Xoria kantari*, donde entre los 23 poemas que se nos ofrecen el lector puede encontrarse con gran cantidad de repeticiones, onomatopeyas, rimas... que hacen que estos poemas sencillos sean adecuados para el público infantil. He aquí un ejemplo de todo ello:

<i>EURIA</i>	LA LLUVIA
<i>Plik! Plak! Plok!</i>	Plik! Plak! Plok!
<i>Euria</i>	La lluvia
<i>Xingilka</i>	Camina
<i>Dabila.</i>	A la pata coja.
<i>Plik! Plak! Plok!</i>	Plik! Plak! Plok!
<i>Jauzika,</i>	Ahí llega
<i>Punpeka,</i>	Dando botes,
<i>Heldu da.</i>	Dando saltos.
<i>Plik! Plak! Plok!</i>	Plik! Plak! Plok!
<i>Pasiola</i>	Es hora de sacar
<i>Behar da</i>	El paraguas
<i>Atera.</i>	Del armario.

(Minaberri, 1965:9. Traducción al castellano de G. Markuleta)



Por supuesto que este cambio en las letras vascas no es independiente de lo que está ocurriendo a nivel internacional. En 1955 se había creado el IBBY, en 1957 el INLE crea la Comisión de Literatura Infantil y Juvenil, o en 1959 Carmen Bravo-Villasante publica su *Historia de la Literatura Infantil*, etc. Además, durante esta década se da toda una serie de aconteci-

mientos socio-políticos (las protestas por la guerra del Vietnam, el mayo de 68, las ideas de Marcuse, etc.) que incidirá directamente en la LIJ.

En el País Vasco, por otra parte, comienzan a surgir tímidamente las ikastolas, centros de enseñanza donde se imparte la enseñanza en euskara, que son toleradas pero no legalizadas. Estos centros carecen de todo tipo de material didáctico y de lectura en euskara, por lo que durante varios años serán los verdaderos motores (y consumidores) de la producción de obras para niños... y no tan niños.

Por desgracia, Minaberri no ejerció una gran influencia en las tendencias y corrientes de la LIJ vasca de la época, tal vez por la coyuntura sociopolítica del momento o por la gran separación existente entre la autora, su dialecto, y el gran público potencial. La apertura política que se estaba dando en las cuatro provincias del sur dio lugar a toda una serie de novelas históricas que pretendían reavivar las ideas nacionalistas que habían estado perseguidas durante tantos años. Incluso años más tarde, en la traducción de Guillermo Tell, publicada en 1976 se indicaba en la contraportada:

«Guillermo Tell es la historia de un pequeño pueblo escondido entre las montañas; los patriotas que allí vivían quisieron llevar a su pueblo a la libertad».

Pero entre Minaberri y 1975 hay una serie de cambios provenientes, sobre todo, de la pedagogía creativa, las ideas de Freinet..., junto con la labor de editoriales como La Galera que además de la influencia que tuvo de por sí en todo el estado español, coeditó varios títulos en euskara ofreciendo a los niños y niñas que querían leer en euskara una variedad más extensa de productos donde elegir.

Marijane Minaberri, que lleva más de 30 años escribiendo para niños, con la sensibilidad que demuestra cuando dice que «a un niño que no ha visto nunca una gata con sus crías o que no ha cogido cerezas directamen-

te del árbol le falta algo»; esta escritora, hoy en día, sigue trabajando con algunos proyectos en marcha.

En cambio, la quinta invitada en este recorrido, la escritora LURDES IRIONDO, hace varios años que no ha publicado nada.

En 1965 un grupo de personas que trabajan por un proyecto cultural se reúne creando el grupo *Ez Dok Amairu*, escultores como Oteiza, poetas como Xabier Lete, cantantes, pintores..., todos ellos con una preocupación cultural. Entre los miembros de este grupo se encontraba la cantante y escritora de LIJ Lurdes Iriondo. Durante finales de los años 60 se le considera la «Joan Baez del País Vasco» y en el *Diario Femenino* publicado en Madrid y Barcelona se dice de ella que es una «joven, independiente, de exótica belleza, es la más importante representante de la canción vasca». Pero, a nosotros nos interesa más la Lurdes Iriondo escritora que realizó la mayor parte de su obra en los años anteriores y posteriores a la muerte de Franco, en la década de los 70, publicando la mayoría de sus libros en la recién creada colección de LIJ «Kimu» de la editorial religiosa Mensajero. Dicha colección, en sus primeras obras buscaba instruir al lector, y así, junto con obras divulgativas (libros de historia de la literatura, por ejemplo) se publicaron varias novelas históricas (*Amaia, Antso Gartzzeiz, Eneko Haritza, Harkaitz elurra ari zueneko haurra...*), así como cuentos o poemas escritos por niños y jóvenes de diversas ikastolas y obras teatrales escritas por Lurdes Iriondo (*Martin Arotza eta Jaun Deabrua y Sendagile Maltzurra*, 1973; *Buruntza azpian*, 1979), para poder representar en los centros de enseñanza.

Un breve cuento de Lurdes Iriondo, *Asto baten malura* (1975) que podríamos traducir como «La desdicha de un burro» ironizaba sobre el cambio que se estaba dando en el mundo vasco, pasando de una sociedad rural a una industrial con sus ventajas e inconvenientes. El abuelo y el burro luchan por mantener su situación frente al avance de la juventud y la maquinaria agrícola.

Este cambio que Lurdes Iriondo nos indica en su cuento es una pequeña muestra de lo que de verdad estaba sucediendo en la sociedad.



En las ikastolas aumenta vertiginosamente el número de alumnos matriculados. Si en 1970 eran 11.885 los niños y niñas matriculados en ikastolas, en 1974 son casi 27.000, y 65.000 en 1980. Además en 1979 se proclama el decreto de bilingüismo por el que se regula la enseñanza del euskara en todos los centros escolares. Por otro lado, la Coordinadora de Alfabetización de adultos creada al amparo de la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia crece de tal manera que dicho organismo no puede hacerse cargo de los más de 45.000 adultos que se matriculan en sus centros para aprender euskara.

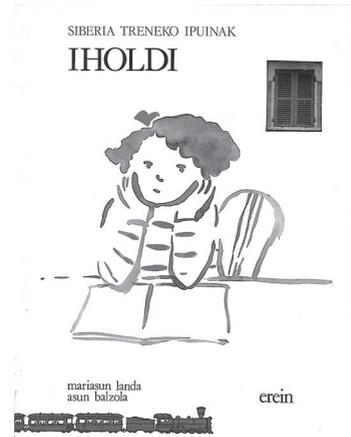
Todos estos acontecimientos tienen una influencia directa en la LIJ: la demanda de textos de lectura es tal y tan frágil la infraestructura editorial vasca, que es prácticamente imposible cubrir dicha demanda. Además, en esa misma época, diversas editoriales del estado pasan a publicar sus títulos en las cuatro lenguas sin mucho éxito en el caso del euskara (no se cuidan las traducciones, el lenguaje no es el más adecuado para los lectores, no se promocionan las publicaciones, etc.).

Será a finales de los 70 al surgir tres editoriales vascas importantes en el campo de la LIJ, cuando se empieza a reestructurar (o estructurar) el sector. Hordago, una editorial que llevaba varios años con grandes éxitos de ventas con libros políticos, inicia una colección de LIJ donde llega a publicar en muy poco tiempo alrededor de 40 títulos de literatura universal (tan sólo se publican cinco originales en euskara, tres libros de Txomin Peillen y dos obras de J. Etxaide). Pero al poco tiempo la editorial entra en crisis y desaparece. Al igual que desapareció del panorama de las letras la escritora Lurdes Iriondo; pero los cambios que se estaban originando dieron lugar a la creación de las que serían las dos grandes editoriales vascas: Elkar y Erein.

Dichas editoriales iniciarán a partir de 1980 el resurgir de la LIJ vasca. Ambas editoriales iniciaron su andadura potenciando los libros infantiles (tanto literatura como libros de texto). La editorial Erein, además, creó en 1979 la revista *Ipurbeltz*, que junto a *Kili-Kili* que también se editó ese año (ya antes, en 1966, José Antonio Retolaza había publicado algún número, pero fue censurada), dieron origen a las revistas para niños en euskara.

Es a principios de los años 80, a la par de la aparición de estas editoriales cuando comienza a publicar sus cuentos una nueva escritora de LIJ, Mariasun Landa, la que a la postre va a ser nuestra mejor representante en el exterior, junto con B. Atxaga.

MARIASUN LANDA es una joven licenciada en París, ha aprendido el euskara ya de mayor y al volver al País Vasco decide impartir clases en una ikastola, la de Zarautz. Las teorías de Freinet, las técnicas de Rodari, la demanda de textos para leer hace que un grupo de profesores de dicha ikastola recopile y cree gran cantidad de materiales. El destino hace coincidir a un gran pedagogo y músico como es Imanol Urbietta junto con un grupo de futuros escritores y editores de LIJ: Anjel Lertxundi, Joxan Ormazabal, Txiliku, Juan



Martin Elexpuru y Mariasun Landa. En este ambiente Landa comienza a escribir para sus alumnos, pero poco a poco elabora más sus textos y en 1982 se presenta a un concurso de cuentos con una obra innovadora: *Txan fantasma*. La historia, que cuenta la relación entre el fantasma Txan y Menchu, una niña con grandes problemas afectivos, supuso todo un cambio en la literatura vasca. El realismo crítico da inicio a una literatura moderna comprometida con la estética.

El uso de recursos literarios para acentuar los efectos sobre los lectores, junto con la prioridad del lenguaje literario y unos temas actuales, temas que tratan de nuestro yo más profundo, nuestros miedos, nuestros problemas, la falta de comunicación o de cariño... marcan este inicio de la modernidad en la LIJ vasca.

En sus comienzos, Mariasun Landa es acompañada por escritores como Anjel Lertxundi (con una clara influencia de Rodari y de la literatura oral) o Bernardo Atxaga. Autores éstos que al igual que en la literatura infantil, tuvieron una gran influencia en los cambios de la literatura para adultos en lengua vasca.

La obra de Mariasun Landa (ha llegado a ser comparada con Carver en una crítica realizada en Francia) busca la sencillez elaborada, sin olvidar nunca la crítica, la ironía y a veces el humor que se aprecia en sus obras, al igual que en los trabajos de la escritora austriaca Christine Nöstlinger, que tanto le agrada a Mariasun. Pero tal vez, una muestra sea mejor que mil palabras. He aquí un pequeño texto de su libro *Iholdi*:

«Hoy hemos estado jugando en el viejo coche abandonado que está en nuestra calle.

Pello y los otros han propuesto que jugásemos a los indios y que el coche viejo fuera una diligencia. Que las chicas nos metiéramos dentro y que ellos nos atacarán...

Y luego, ¿qué?

Vosotras, cuando veáis a los indios, os desmayáis...

Y así lo hemos hecho.

Después yo he dicho que por qué no lo hacíamos al revés y Pello ha dicho que no. Que los chicos no se desmayaban. Y nosotras nos hemos enfadado, porque queríamos hacer de indios y a ellos les tocaba estar en la diligencia.

Al final han dicho que bueno, que sí. Pero cuando los hemos atacado, han abierto las puertas y nos han respondido a tiros. Ninguno se ha desmayado y las chicas nos hemos vuelto a enfadar.

Con los chicos no se puede jugar.»

(LANDA, 94: 66-67)

Por supuesto que, junto a esta literatura moderna, se han seguido publicando un gran número de obras clásicas y tradicionales. La anteriormente mencionada *Abarrak* junto con *Pernando Amezketarra* han sido frecuentemente editados en estos años. Obras de autores actuales como *Proxpero* (1988), *Txerrama errudun* (1994) o *Murtxanteko lapurrak* (1988) reflejan una sociedad rural igual a la de hace cien años. Por otra parte, se ha editado también gran cantidad de libros basados en cuentos populares, la mayoría de ellos fruto de la labor que realizaron investigadores a lo largo de este siglo; pero también ha habido nuevas aportaciones valiosas e interesantes como es el caso de la recopilación de cuentos *Kontu zaarrak* (1980) realizada por Joxe Arratibel y que nos ofrece algunas versiones vascas de cuentos tan conocidos como «Ali Baba y los cuarenta ladrones» con su «abrite portas kris-kras» o el cuento «Marixor», nuestra Cenicienta. Arratibel, además, ha sabido conservar la frescura y originalidad de los cuentos a lo largo de 50 años.

Llegados a este punto, debo presentarles a nuestra séptima invitada, una admiradora de Arratibel que lleva veinte años haciendo de intermediaria entre los editores y los lectores.

MARIVI LEGARRA es una librera a quien entre otra muchas cosas debo la idea de presentar esta ponencia como un recorrido a través de varias personas a lo largo de la historia. Durante estos 20 años Marivi Legarra ha sido testigo de los cambios de la LIJ, testigo de los cambios cualitativos,

pero sobre todo cuantitativos. El incremento en la producción de obras es asombroso. En la LIJ vasca se ha pasado de no publicar prácticamente casi nada o publicar unas pocas decenas de obras a las 300 publicaciones al año. Como se puede apreciar en el siguiente esquema, a partir de 1980 hay un gran incremento en la producción de LIJ.

Hace 20 años, cuando Marivi comenzó a vender libros en una librería de San Sebastián, no sólo sabía dónde estaban todos los títulos, incluso conocía a la mayoría de los autores y los argumentos de sus obras.

Hoy en día esto es imposible: cada día se publica una obra y el número de editoriales que trabaja en este campo aumenta de año en año. Además de las editoriales creadas en el País Vasco, las principales casas comerciales del estado (S.M., Anaya, Alfaguara, Edebé, Everest, Bruño...) han creado sus colecciones en euskara. Por otra parte el número de autores ha aumentado a la par que la producción. No así la variedad en los géneros. Hoy en día la narrativa ocupa el 99% de la producción, siendo tan sólo tres o cuatro las obras de poesía y teatro que se publican al año.

De todas maneras, aunque en las ventas Marivi lo note y no sean tantas ni tan de golpe como en la narrativa, hay una serie de libros de poesía escritos para niños que han tenido bastante éxito en estos años. Se da el caso de que en 1995 la editorial Hiperión publicó una edición bilingüe de *Begi-niniaren poemak* («Poemas para la pupila») obra del escritor Juan Kruz Igerabide (finalista por dos años consecutivos en el premio Nacional de Literatura Infantil). La influencia de la literatura oriental es notable en esta obra (al igual que la tradicional lo es en su segundo libro: *Egun oso-rako poemak eta beste*; y el nonsense en su obra *Haur korapiloak*). He aquí un par de muestras de ello:

#### Artista

*Hodeiak pintatu ditu  
norbaitek errekan:  
euria dator hurrean.*

#### Pintando espejos

Alguien pintó  
nubes en el lago:  
pronto lloverá.

(J. K. IGERABIDE, 1995:32)

#### Bakardadea

*Bide bat hutsik  
lautada handitik:  
haur bat, bakarrik,  
eta inor ez eskutik.*

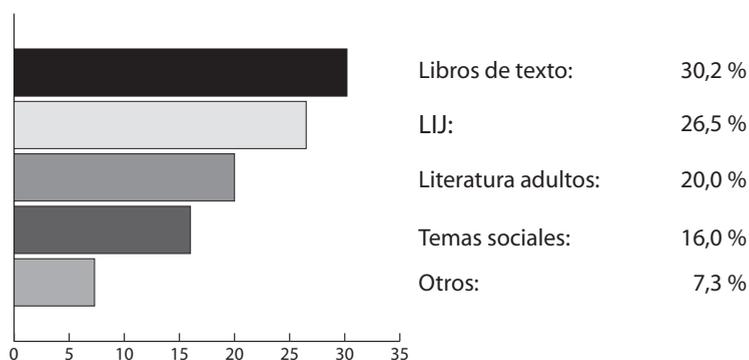
#### Soledad

Un solo camino  
en el gran llano:  
un solo niño  
sin nadie de la mano.

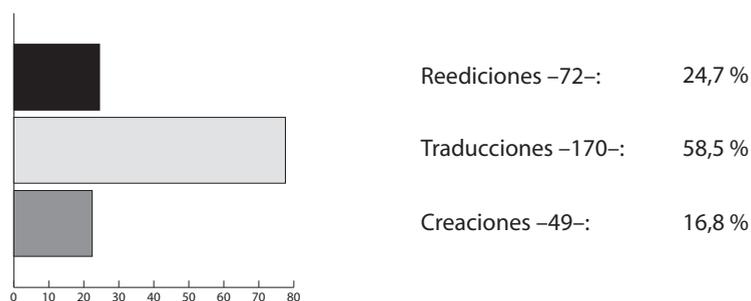
(J. K. IGERABIDE, 1995:69)

Pero tal vez, donde más ha notado Marivi el cambio en estos últimos años ha sido en el aumento de las traducciones. Porque si algo explica esa producción sobredimensionada (se está pasando de la gran demanda existente hace diez o veinte años a una saturación del mercado) es la traducción de obras al euskara. Traducción de los clásicos que no estaban en lengua vasca y de las obras de la literatura actual, tanto de autores internacionales como de autores españoles.

Pero es que además el mercado de la LIJ es uno de los más importantes de las letras vascas. Si tomamos como ejemplo la producción de 1996, veremos que de los 1.100 libros que se publicaron ese año, el 26,5% de ellos (291) fueron de LIJ.



Y en cuanto a la composición de ese 26,5 % que es la LIJ, esta se divide de la siguiente manera. Producción de LIJ en 1996:



Este predominio de las traducciones es más patente en algunos campos. Pero lo que es sintomático es la ausencia casi total de ilustradores vascos en las obras que son traducidas al euskara.

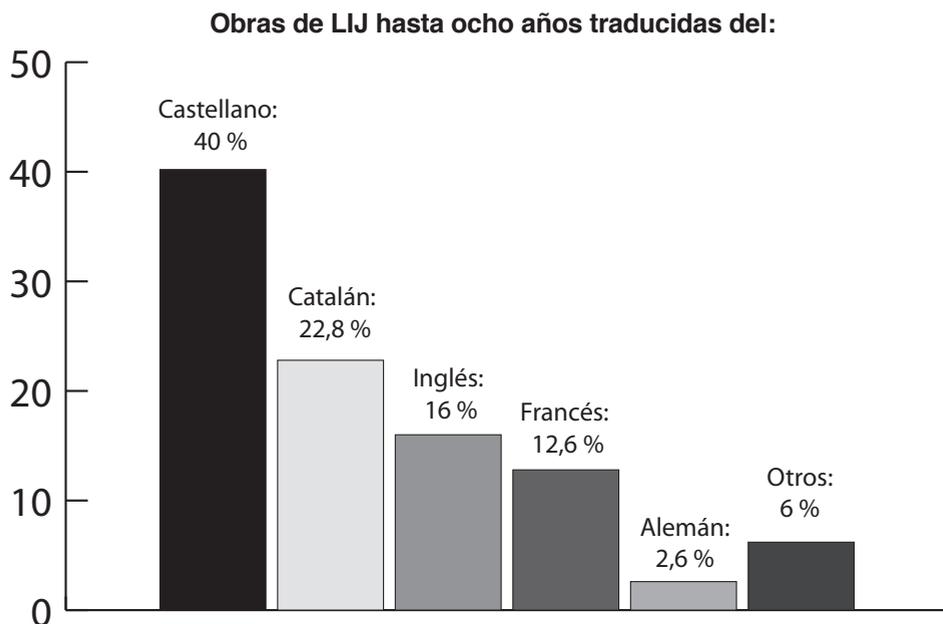
Llegados a este punto, debo presentarles, cómo no, a una ilustradora.

BELÉN LUCAS es una ilustradora que poco a poco se ha hecho un hueco en el campo de la ilustración. Como casi todos sus compañeros vascos también ha ilustrado libros de texto, además de realizar exposiciones de pintura e ilustración.

Pero Belén Lucas, aunque sea una ilustradora de calidad al igual que lo son Anton Olariaga, Jon Zabaleta, Jesus Lucas, etc., aunque haya demostrado en muchos libros su habilidad y destreza con las imágenes, Belén Lucas no ha podido ilustrar ningún álbum de literatura infantil. Porque en la LIJ vasca no se crean álbumes para niños, excepcionalmente se permite el color en algunas ilustraciones, pero hoy por hoy los ilustradores vascos están condenados a trabajar prácticamente en blanco y negro. Al contrario de lo que ocurrió a principios de la década de los 80 cuando se hizo, por parte de diversas editoriales, una apuesta por el libro infantil con libros de gran calidad (*Ernioko Ziripot*, 1981, *Udaberia*, 1981, y *Lotara joateko ipuinak*, 1982, fueron premiados por el Ministerio de Cultura), hoy en día se pueden contar con los dedos de una mano los libros ilustrados infantiles editados al año en euskara. Las leyes del mercado que dificultan tanto la producción de libros ilustrados para los más pequeños, son mucho más duras en el caso de las literaturas minoritarias... que además no han sabido exportar su producción.

Y así, como quien no quiere la cosa, acabo de mencionar dos de las mayores asignaturas pendientes de la LIJ vasca, la producción propia de álbumes ilustrados y saber vender o dar a conocer nuestra literatura fuera del mundo del euskara. Hoy en día nadie duda de que en el País Vasco existen ilustradores que podrían realizar obras de gran calidad (algunos libros que acaban de publicarse en otros idiomas han ido acompañados de las ilustraciones originales), pero lo reducido del mercado está dando origen a que sólo se publiquen traducciones (coediciones donde los originales normalmente son de otras lenguas), siendo predominantes entre estos libros los que proceden del castellano y del catalán.

Según un estudio del profesor Manu López Gaseni, la distribución de las obras de LIJ ilustradas traducidas durante 1976 y 1995 es la siguiente:



Donde se aprecia que dos tercios de los libros publicados en euskara han sido originalmente escritos en castellano y catalán.

En cambio, se pueden contar con los dedos de las manos los libros para niños pequeños que han sido ilustrados por autores del País Vasco y estén publicados en dichas lenguas.

Afortunadamente, donde parece que vamos progresando es en la literatura escrita en euskara y que poco a poco se va dando a conocer fuera de nuestras fronteras. Buena muestra de ello es el catálogo de escritores en lengua vasca que se acaba de publicar y que cuenta entre sus autores con otra mujer: Marijo Olaziregi.

MARIJO OLAZIREGI realizó a comienzos de esta década un estudio sobre los gustos literarios de los jóvenes vascos y a partir de ese trabajo, esta entusiasta de la literatura se metió de lleno en la literatura juvenil, para pasar poco a poco a estudiar tanto la literatura de adultos como la LIJ. Uno de sus últimos trabajos ha sido el catálogo anteriormente citado: se trata de una obra donde se reúne a 22 autores de LIJ vasca, varios cientos de obras y decenas de traducciones de ellas. Dicho catálogo es un ejemplo de la riqueza y variedad de las obras, temas y estilos que se dan hoy en día en la LIJ vasca.

Y es que junto a la ya mencionada literatura de tradición oral y sus versiones actuales, dentro de la fantasía el lector se puede encontrar con obras enmarcadas dentro del realismo fantástico («relatos que incluyen personajes, poderes, lugares, etc., maravillosos y mágicos no necesariamente relacionados con la tradición popular» Valriu, 1994. 147) y la ciencia ficción (aunque es verdad que dentro de esta última corriente son muy pocas las obras publicadas).

Es innegable la influencia de Rodari en algunas obras (*Tristeak kontso-latzeko makina* (1981), *Kaskarintxo* (1982), *Nire belarriak* (1984), etc.), al igual que la combinación existente entre la mitología y las aventuras (*Mare-a biziak zozomikotetan*, 1991), o la utilización de algún elemento maravilloso (*Asier eta egia gurutzatuen liburua*, 1995).

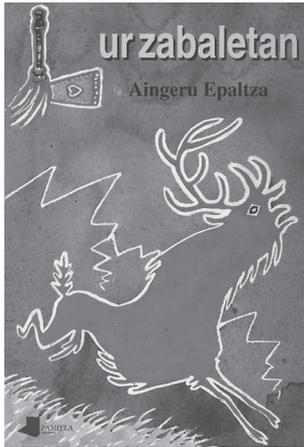
La combinación de elementos fantásticos y realistas ha dado origen a toda una serie de obras que van desde las anteriormente indicadas hasta las obras con transfondo psicológico (*Chuck Aranberri dentista baten etxean*, 1982, sería un ejemplo de ello) o incluso de viajes (*Hakuna Matata*, 1995).

La ciencia ficción, en cambio, cuenta con pocos seguidores entre los escritores de LIJ vasca. Y es sintomático que la falta o abundancia de publicaciones dentro de una u otra corriente se de en toda la literatura vasca y no únicamente en la LIJ. En la literatura para adultos, por ejemplo, también se pueden contar con los dedos de una mano las obras de ciencia ficción.

Los libros de aventuras han estado presentes en la LIJ vasca desde hace muchos años con obras de autores de una sola publicación, como pueden ser *Nire ibilaldiak* (1982) de Mertxe Olaizola o *El Dorado-ren bila* (1989) de Arantxa Mendieta hasta novelas de importantes escritores como A. Epaltza (*Lur zabaletan*, 1994), Aitor Arana (*Afrikako semea*, 1991), o Txiliku (*Indianoa*, 1993). Es notoria en estas obras la influencia de las grandes novelas de aventuras del siglo XIX (en la novela de A. Arana es muy clara la relación existente con autores como Salgari, Stowe o Stevenson), así como la intención de reflejar las condiciones de la época o el fenómeno de la emigración de vascos a América.

Dentro de las novelas de aventuras existe toda una serie de obras donde la cuadrilla de chicos es la





protagonista. Así *Martinello eta sei pirata* (1986) del escritor Pako Aristi dio inicio a una serie de obras de aventuras con la misma cuadrilla de chicos como protagonistas, al igual que *Zikoinen kabian sartuko naiz* (1986) de J. Iturralde.

Pero si los libros de aventuras han tenido su importancia en la LIJ vasca, mucho mayor ha sido y es la de los libros de humor. Desde aquellos que cuentan situaciones divertidas hasta los libros de chistes o anécdotas, y desde los tradicionales como *Abarrak* (publicado originalmente en 1918 y reeditado para niños en 1981), *Pernando Amezketarra* (1927, reeditado 1981), *Purra!*

*Purra!* (1953, reeditado 1987-88), *Pernando Plaentziarra* (1957, reeditado 1984), etc., hasta las obras más recientes y modernas como *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (1994).

No cabe duda de que el humor anima a leer y que es un elemento muy importante en la literatura infantil y juvenil. Incluso muchos temas «serios» como la falta de comunicación (*Julieta, Romeo eta saguak*, 1994) o los compromisos sociales (*Xola eta basurdeak*, 1996) son tratados desde un punto donde el humor tiene gran importancia.

Al igual que el humor y la aventura, el misterio y la novela policíaca tienen también gran presencia en la literatura juvenil. Se trata de obras donde los jóvenes suelen ser casi siempre los protagonistas de las investigaciones y donde frente a la violencia de la literatura de adultos, la audacia e inteligencia son los valores que priman.

En 1981 la editorial Erein inició su colección de LIJ con una obra de dicho género: *Portzelanazko irudiak*, novela al más puro estilo de E. Blyton; una de las primeras obras de X. Mendiguren fue *Tangoak ez du amaierarik* (Elkar, 1988) ambientada en Buenos Aires y donde la represión política se mezcla con la intriga en el mundo del circo. También ha habido escrito-

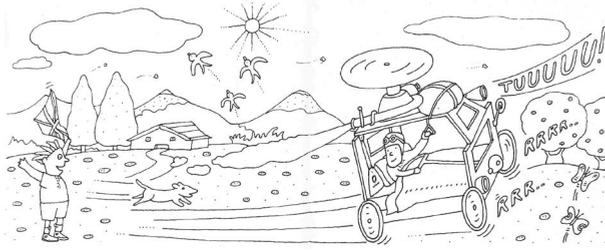




res de una sola obra como Amaia Ormaetxea con *Erinias taberna* (1990) donde se describe la investigación de una muerte ocurrida en un incendio, junto con autores como Joxemari Iturralde con toda una serie de obras en las que también ha hecho un hueco para la intriga: *Sute haundi bat ene bi-hotzean* (1994). Pero, sin lugar a dudas, la colección de novelas policíacas para jóvenes más importante de la LIJ vasca es la que tiene como protagonista a una maestra con aficiones detectivescas: «Madame Kontxesi-Uribe, Brigada & Detektibe». El humor, la ironía y la sátira se mezclan en esta colección que tiene algo de Mrs. Marple y de agente 007 (la lucha contra el malvado Von Salchichen perdura a lo largo de toda la colección).

Pero tal vez donde se ha dado un mayor cambio dentro de la LIJ vasca haya sido en todas aquellas obras de crítica social o que nos ayudan a conocernos un poco más, todas aquellas obras insertadas dentro de la corriente del realismo crítico. Desde la utilización de elementos tradicionales hasta las nuevas técnicas narrativas sirven de soporte a estas obras que hacen reflexionar al lector.

Como ya hemos indicado anteriormente *Txan fantasma* (1984) es una de las primeras obras de la LIJ vasca moderna, no sólo por la temática sino también por la técnica narrativa. Y esta primera obra ha dado lugar a toda una serie de publicaciones interesantes y de gran calidad donde se nos presenta nuestra sociedad y el mundo infantil y juvenil. Obras como *Dado iratxoa* (1986) de los escritores S. Calleja y X. Monasterio que nos ofrecen la historia de un chico de nueve años que está enfermo o *Matias Ploff-en erabakiak* (1992) donde se plantea el problema de la obesidad, la primacía de los valores... Otros temas que se plantean en la LIJ actual son más actuales (como los deportistas precoces que aparecen en *Urrutiko in-txaurrak*, 1996) o más generales (la muerte de *Gauetz zoo batean*, 1993, o el amor que se nos presenta en *Maria eta aterkia*, 1988). Esta última obra que trata sobre la relación entre una niña y un paraguas también ha sido

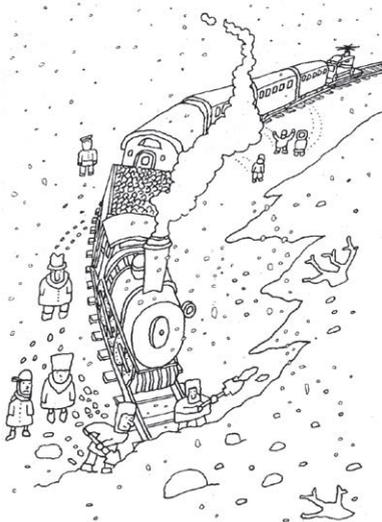


escrita por Mariasun Landa, sin duda la principal exponente del realismo crítico en la LIJ vasca. Obras como *Julieta, Romeo eta saguak* (1994) donde a través de los ojos de unos ratones y en clave de humor se habla de la soledad y la falta de comunicación entre las personas, o *Alex* (1990) donde el protagonista es un antihéroe, junto con *Nire eskua zurean* (1995) cuento iniciático sobre el amor, la dependencia materna, los sentimientos adolescentes... son claros ejemplos de lo anteriormente indicado.

A partir de la segunda mitad de la década de los 80 el realismo crítico ha ido ganando terreno en la literatura vasca (las traducciones de obras de autores como U. Wölfel, F. Hetmann, M. Gripe, Ch. Nöstlinger, P. Härtling, T. Haugen, etc. han contribuido a ello). Hoy en día el abanico de obras escritas en euskara abarca prácticamente toda la temática social. El problema de la militarización o el uso de la violencia (*Joxeme gerrara daramate*, 1992; o *Marigorringoak hegan*, 1994), la ecología (*Desafioa*, 1988; *Hiru lagun*, 1995; *Joxepi dendaria*, 1984), la familia (*Txitoen istorioa*, 1984;

*Jaun agurgarria*, 1993), la pobreza (*Kittano*, 1988), la emigración (*Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, 1984; *Lur zabaletan*, 1994; *Eztia eta ozpina*, 1994), la inmigración (*Eddy Merckxen gorpila*, 1994), el paro (*Harrika*, 1989), el amor (*1948ko uda*, 1994), la libertad (*Asto bat hypodromoan*, 1984; *Potx*, 1992; *Tristuraren teoria*, 1993; *Behi euskaldun baten memoriak*, 1991), etc., aparecen reflejados en obras de calidad escritas estos últimos años.

La labor de Marijo Olaziregi no se ha centrado solamente en dar a conocer la LIJ vasca, en su tesis doctoral sobre la obra de B. Atxaga realiza un estudio crítico de *Behi*



*euskaldun baten memoriak* («Memorias de una vaca»), y es que como muy bien indicaba Roseel en un artículo sobre la crítica de la literatura infantil: «además de no haber avanzado como sector de la literatura para adultos, la crítica de la literatura infantil tampoco ha evolucionado al mismo ritmo que la materia de la cual se ocupa». Esta afirmación también es válida para la literatura vasca. Efectivamente, la evolución que se ha dado en estos últimos años tanto en la cantidad como en la calidad de las obras no ha ido acompañada por la crítica literaria. Es cierto que ha habido algunos seminarios, cursos, incluso algunas publicaciones y que han comenzado a leerse algunas tesis doctorales en la Universidad (entre ellas la de Marijo Olaziregi); pero si se compara la importancia que tiene la LIJ en la producción editorial con la repercusión que tiene en los medios de comunicación, en la crítica especializada, etc., se aprecia un gran desequilibrio que entre todos poco a poco deberemos ir corrigiendo. Este es, sin duda, uno de los grandes retos de la LIJ en general, y de la vasca en particular.

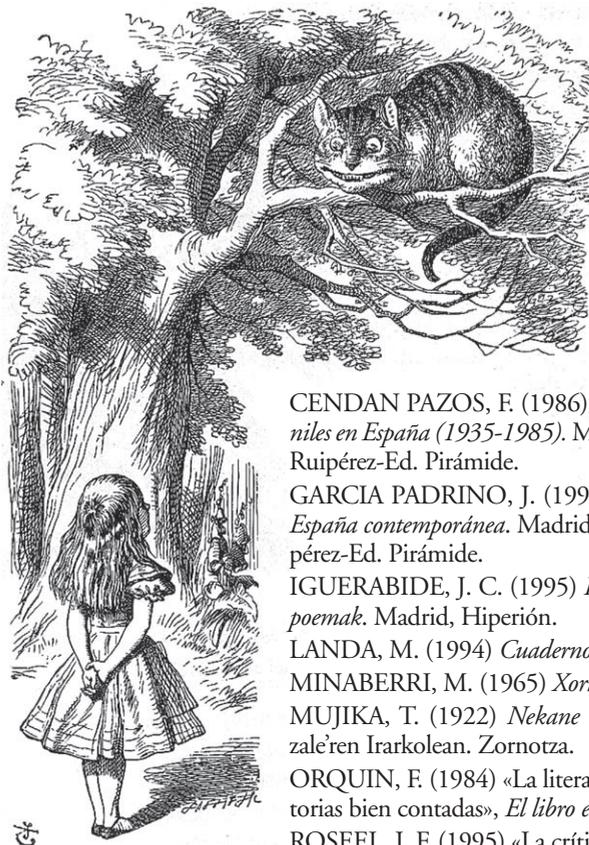
Y sin más permítanme, que les presente a la décima y última acompañante en este recorrido: Munia.

MUNIA es una niña que dispone de una biblioteca bastante variada y de calidad; además, en un futuro muy próximo, va a poder disponer de gran cantidad de títulos, temas, estilos, autores, etc., Munia, es una niña que, en lo relativo a la LIJ, va a conocer una situación como nunca se ha visto en la literatura vasca. Pero, Munia, también es una niña a quien le agradaba una revista, *Xirrixta*, que dejó de publicarse en 1999. Con ello Munia ha perdido la única publicación en euskara que existía para ella. Lo cual nos tiene que hacer reflexionar a todos sobre el rumbo que está cogiendo la LIJ. Porque tal vez el reto que deberíamos afrontar sería el de publicar menos y mejor.



De todas maneras, permítanme repetirles una de las frases que más le gusta a Munia cuando está enfadada con su padre: ¡TÚ CÁLLATE! Y como tengo muy claro que en mi casa la que manda es esa niña de tres años que se llama Munia, finalizo aquí mi exposición y me callo.

#### Bibliografía citada



CENDAN PAZOS, F. (1986) *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ed. Pirámide.

GARCIA PADRINO, J. (1992) *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ed. Pirámide.

IGUERABIDE, J. C. (1995) *Poemas para la pupula - Begi-niniaren poemak*. Madrid, Hiperión.

LANDA, M. (1994) *Cuadernos Secretos*. Edebé, Barcelona.

MINABERRI, M. (1965) *Xoria Kantari*, Ikas, Baiona.

MUJIKA, T. (1922) *Nekane edo Neskutzaren Babesa*. Jaungoikozalèren Irarkolean. Zornotza.

ORQUIN, F. (1984) «La literatura infantil reivindica hermosas historias bien contadas», *El libro español* 309, 28-32.

ROSEEL, J. F. (1995) «La crítica de la Literatura Infantil: Un oficio de centauros y sirenas», *Amigos del Libro* 29, 29.

ROVIRA, T. (1988) «La literatura infantil i juvenil» apèndix a *Història de la literatura Catalana*. RIQUER, COMAS, MOLAS. Barcelona: Ariel. 421-471.

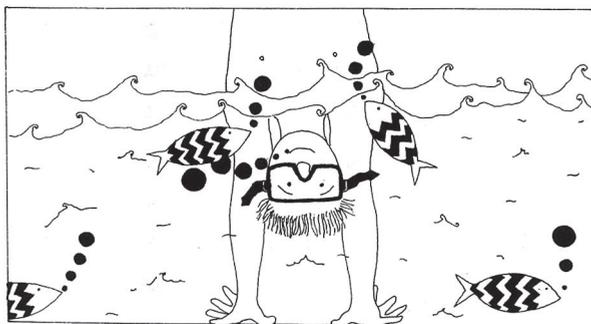
SARASOLA, I. (1975) *Euskal Literatura Numerotan*. Donostia: Kri-selu.

VALRIU i LLINAS, C. (1994) *Història de la Literatura Infantil i Juvenil Catalana*. Barcelona: Pirene.

\*Este trabajo ha sido realizado, en parte, gracias a una ayuda de la UPV/EHU (HA 114/97) para proyectos de investigación.

# La literatura infantil y juvenil traducida al euskera en los últimos 25 años

MANU LÓPEZ GASENI



En este artículo queremos presentar algunos aspectos estudiados en un trabajo más amplio sobre la LIJ traducida al euskera (López Gaseni, 2000). Por imperativos de espacio, limitaremos este artículo a la comparación de las estrategias de traducción y el tipo de obras traducidas de los períodos comprendidos entre 1975-1985 y 1986-1996. Para el estudio de este corpus se ha aplicado el paradigma propuesto por el llamado grupo de Tel-Aviv: la consideración de la LIJ como un sistema periférico que interactúa con otros sistemas literarios y culturales, según los planteamientos de Even-Zohar (1978, 1990) y Shavit (1986); y los estudios descriptivos de traducción orientados hacia el polo meta, tal y como propone Toury (1980). Se han integrado, además, otras aportaciones a este campo, tales como los estudios de traducción de la llamada Manipulation School, de los Países Bajos; y, en parte, el paradigma prescriptivo de Klingberg (1986). Este modelo resulta especialmente eficaz en el estudio de la LIJ, y ha sido ya aplicado en España al menos por la profesora Fernández López (1996).

Concretamente, queremos mostrar, por una parte, cuáles han sido las normas que han prevalecido en la traducción de LIJ en el último cuarto del siglo XX, y, por otra, qué tipo de obras se han seleccionado, en el mismo período, para equilibrar y completar el sistema de la LIJ vasca; finalmente, hemos hecho un repaso de la situación general de la LIJ traducida al euskera en los últimos años.

## La situación de la LIJ traducida al euskera en la década de los 70

La LIJ vasca no es ajena al estancamiento literario general sufrido durante los años de la dictadura. Según el sociólogo J. M. Torrealdai (1997), los libros escritos en euskera que contaban con más posibilidades de pasar la censura franquista eran, en primer lugar, los libros religiosos sencillos, como misales o catecismos; y a continuación se encontraban los libros de literatura popular, de dos tipos: las recopilaciones del folklore y los libros de «bertsolaritza», o versificación popular. El mismo autor recoge que las traducciones eran uno de los tipos de libro más perseguidos y castigados por la censura:

Puesto que el franquismo niega al euskera cualquier status cultural, y lo reduce a una categoría insignificante, difícilmente podría aceptar ese valor positivo que le da la traducción a una lengua minorizada. La homologación, estar a la altura de los demás. Y mucho menos que gracias a la traducción el euskera se constituya en lengua de cultura (Torrealdai, 1997: 126).

Por lo tanto, como cabía esperar, las traducciones al euskera publicadas durante la dictadura franquista que pueden incluirse dentro de la LIJ se reducen a algunas novelas de tesis escritas por autores de la Compañía de Jesús, recopilaciones de fábulas de Esopo y Fedro, y algunos cuentos de Perrault y Andersen, además de multitud de adaptaciones ilustradas de cuentos tradicionales para los más pequeños.

Sin embargo, en la década de los setenta comenzó a publicarse un tipo de LIJ que tenía muy poco que ver con la publicada hasta entonces: por ejemplo, junto con la traducción de la conocida obra de Sánchez-Silva, *Ardo ta Ogi Martxelín*, se publicó *Printze Txikia*, de Saint Exúpery; a partir de 1974 comenzaron a publicarse numerosas versiones de obras clásicas de LIJ: Robinson Crusoe, Heidi, Morgan, Sandokan, etc. Entre las traducciones de obras para los más pequeños, ya en 1969 podemos encontrar dos obras como *Nire adiskidearentzat eskutitza*, de Antoni Cuadrench, y *Xapaburu bat ikastolan*, de M<sup>a</sup> Angels Ollé, coeditadas por Sendoa y La Galera, que acercaron al circuito vasco parlante la hasta entonces desconocida LIJ moderna.

Durante la década de los 70 y buena parte de la siguiente, vieron la luz colecciones que resultarían muy importantes para la LIJ vasca: la colección «Kimu», de Gero-Mensajero; «Tximista», de la editorial Hordago; o «Itzul», de la mano de Elkar. En todas ellas hay un gran número de traducciones de autores clásicos de aventuras: Twain, London, Stevenson, Kipling, Sal-

gari, Stowe, Verne, Scott, etc, cuya principal función era cubrir el mismo espacio que otras literaturas habían cubierto mucho antes (la LIJ catalana tradujo a Twain y a Kipling en 1918, y a Carroll, Verne y Stevenson en los años 20).

Además de esta recuperación de los clásicos, durante los años 80 iniciaron su aparición en lengua vasca algunos autores considerados renovadores de la LIJ en el panorama internacional: Rodari, Gripe, Härtling, Kästner, Preussler, etc, apenas unos pocos años antes de que surgiera la primera generación moderna de autores de LIJ vasca, cuyos principales exponentes fueron Anjel Lertxundi, Mariasun Landa y Bernardo Atxaga.

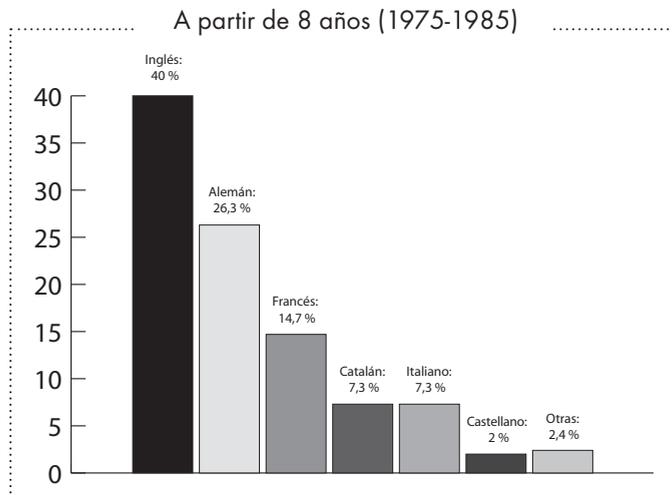
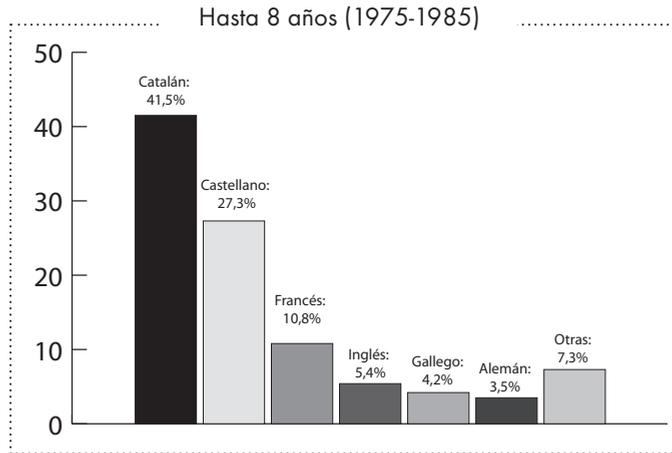


### Lenguas de origen de las obras traducidas en el período 1975-1985

El estudio cuantitativo de las lenguas de origen de la LIJ vasca traducida durante el período 1975-1985 ha sido dividido en dos partes: por un lado, las obras para niños de hasta 8 años, fundamentalmente álbumes y colecciones ilustradas a cuatro tintas, y, por otro, las dirigidas a niños a partir de 8 años.

Los datos del primer grupo vienen a corroborar la dependencia de la LIJ vasca con respecto a los sistemas de la LIJ en catalán y castellano, en un segmento en el que la producción original es especialmente escasa: los álbumes ilustrados, las obras impresas a color, etc.

Sin embargo, en el corpus de obras para lectores a partir de 8 años predominan obras escritas originalmente en inglés y alemán, debido a la traducción de clásicos de aventuras, en el primer caso, y a la importación de la literatura perteneciente a la corriente conocida como «realismo crítico» en el segundo. Por otra parte, la tendencia a traducir obras del sistema español es muy pequeña en esta franja de edad. A continuación mostramos el cuadro con los porcentajes correspondientes a cada grupo de edad:



Hay que aclarar que estos datos corresponden a las lenguas de origen de los textos traducidos al euskera, lo que no se corresponde necesariamente con la lengua de los textos que se han utilizado para tales versiones vascas, como veremos más adelante.

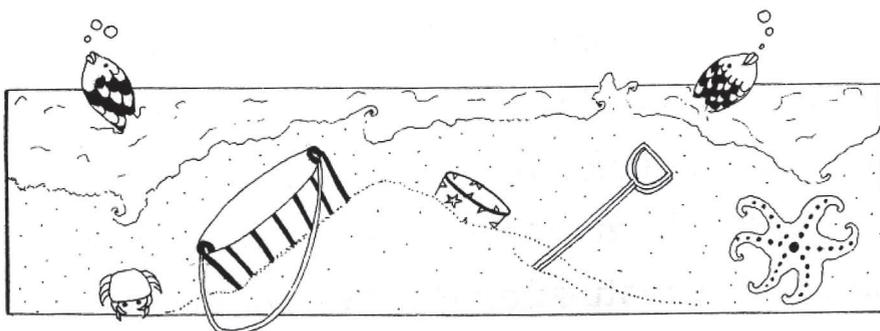
### Características de las traducciones del período 1975-1985

Las limitaciones de una lengua literaria en proceso de formación, la escasez de autores para el público infantil y la inexistencia de obras clásicas traducidas al euskera se hallaban en franco contraste con la gran demanda de obras infantiles provocada por la generalización de la escolarización en lengua vasca.

La carrera hacia la normalización comenzó con la creación una mínima infraestructura editorial, compuesta por nuevas editoriales como Hordago, -Elkar o Erein, que empezaron a trabajar junto con las ya existentes Gero-Mensajero, Cinsa y otras. Uno de los principales esfuerzos de estas editoriales, junto con la producción de libros de texto, fue la edición de libros infantiles y juveniles traducidos al euskera, hasta el punto de situarse en un 75% de la producción total de LIJ.

Sin embargo, las condiciones históricas ya citadas, junto con la falta de traductores profesionales, hicieron que la calidad de las obras traducidas se resintiera; además, algunos de los títulos aparecían duplicados en distintas editoriales. Las características de las traducciones publicadas en este período, especialmente las referentes a las «normas preliminares», son las siguientes:

- En lo que respecta a la selección de las obras a traducir, hay una preferencia por obras históricas o de aventuras de autores clásicos, debido, por una parte, a que se trataba de obras de prestigio, muy atractivas, y sobradamente conocidas por los mediadores (padres, bibliotecarios, educadores); por otra, eran géneros fáciles de reconocer y aceptar por parte del público lector infantil; en tercer lugar, se trataba de obras exentas de derechos de autor y, por tanto, más económicas para la débil economía editorial del momento. La traducción de obras contemporáneas era una excepción, y se solía llevar a cabo mediante convenios de coedición con otras editoriales del Estado español (editoriales catalanas, en la mayoría de los casos).
- Los traductores eran ocasionales, y solía pertenecer al ámbito de la enseñanza: profesores universitarios, maestros de EGB, periodistas..., quienes, además, apenas recibían reconocimiento por su trabajo, muy mal pagado y sin constancia del mismo en las portadas ni en los títulos de créditos.



- La inmensa mayoría de las traducciones se hacía utilizando el castellano como lengua puente, pero nunca se citan las ediciones manejadas, ni tampoco los títulos y años de edición originales.
- En general, se trataba de adaptaciones, aunque este dato tampoco se refiere.
- Además, estas adaptaciones no eran obra de los traductores vascos, sino de los traductores-adaptadores de los textos utilizados como puente, es decir, de los textos adaptados al castellano. En definitiva, las obras publicadas en euskera eran traducciones de adaptaciones hechas en un sistema literario distinto al vasco y que, por lo tanto, no pudieron tener en cuenta las especificidades del público lector del sistema meta vasco.
- En cuanto a la llamada «norma inicial», las traducciones de este período muestran una clara tendencia hacia el polo de aceptabilidad, es decir, muestran tendencia a utilizar las normas que rigen la literatura meta.
- Las «normas operacionales», por su parte, tienden a simplificar los aspectos estructurales y los períodos sintácticos considerados más complejos, si es necesario, tal como ocurre en algunos casos, eliminando frases o párrafos.

### **La consolidación de la LIJ vasca (1986-1996)**

A partir de la segunda mitad de la década de los 80 comienzan a cambiar las condiciones socio-culturales del polisistema vasco: en el ámbito educativo, por ejemplo, el establecimiento de los modelos lingüísticos emanados del Decreto de Bilingüismo supuso una mejora tanto en la calidad de la enseñanza como en el nivel lingüístico del alumnado. El mundo editorial vivió una pequeña revolución con la llegada de nuevas editoriales, tanto locales (Pamiela, Ibaizabal, etc), como delegaciones de editoriales de ámbito estatal (Alfaguara, Desclée de Brouwer, SM, Edelvives, etc; a las que se añadieron, en los años 90, otras como Anaya-Haritz, Alfaguara-Zubia, Bruño, Aizkorri, etc). También comenzó a constituirse un importante grupo de escritores vascos, y la concesión a Bernardo Atxaga del Premio Nacional en 1989 abrió las puertas de la exportación a la literatura vasca. Entretanto, el número y la calidad de los traductores vascos iba en aumento, gracias, entre otros factores, a la Escuela de Traductores de Martutene, que inició su andadura en 1980; a la Escuela de Traductores de la Administración, que lo hizo en 1986; o a los masters de traducción de la Universidad de Deusto y de la Universidad del País Vasco. Cabe mencionar,

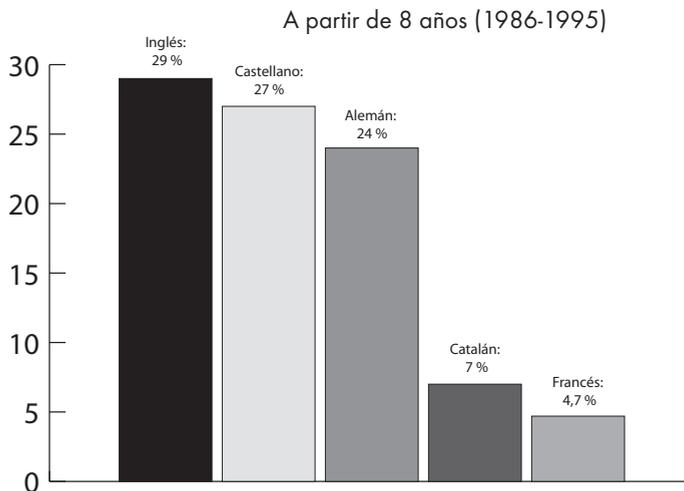
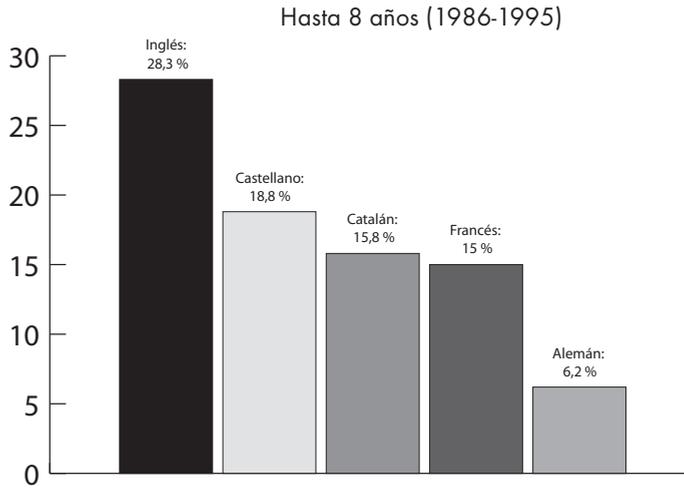
por último, el gran número de certámenes literarios convocados en este período, algunos de los cuales atraieron a algunos autores al campo de la LIJ.

En este contexto, tan diferente del anterior, se empezaron a publicar traducciones de mucha mayor calidad, y se puede hablar del principio de la profesionalización del gremio, ya que la media de obras de LIJ traducida cada año rondaba los 170 libros. Si la función principal de la literatura traducida en el período anterior había sido la de contrarrestar y equilibrar la pequeña producción propia, la función que cumple en la nueva situación es la de renovación y modernización del repertorio autóctono: desde las aportaciones del realismo crítico y fantástico de las obras traducidas en los años 80, al panorama ecléctico de los 90 donde, además de la gran variedad de géneros, se puede apreciar la cada vez mayor presencia de autores de LIJ procedentes de otras lenguas del estado.



### **Lenguas de origen de las obras traducidas en el período 1986-1996**

Al igual que hemos hecho con el análisis de la década anterior, los datos que presentamos se dividen en los dos tramos de edad ya explicados. En los dos se puede apreciar el predominio de la LIJ anglosajona, lo que se pueden considerar como un índice de «homologación», en la medida en que una buena parte de los títulos se traduce desde la LIJ más fuerte e influyente del mundo. En el análisis del resto de los datos, en la traducción de libros para los más pequeños cabe destacar el peso que todavía tienen las literaturas en castellano y catalán, tal vez debido a su fácil accesibilidad. En los datos referentes al segmento de más de 8 años resulta llamativo que la literatura en castellano ocupe el segundo lugar, y creemos que esto se debe a dos razones: en primer lugar, a que las editoriales más fuertes traducen casi automáticamente sus textos a las lenguas «periféricas»; y, en segundo lugar, a que con frecuencia se traducen obras de ciudadanos vascos que escriben en castellano (estén publicadas o no).

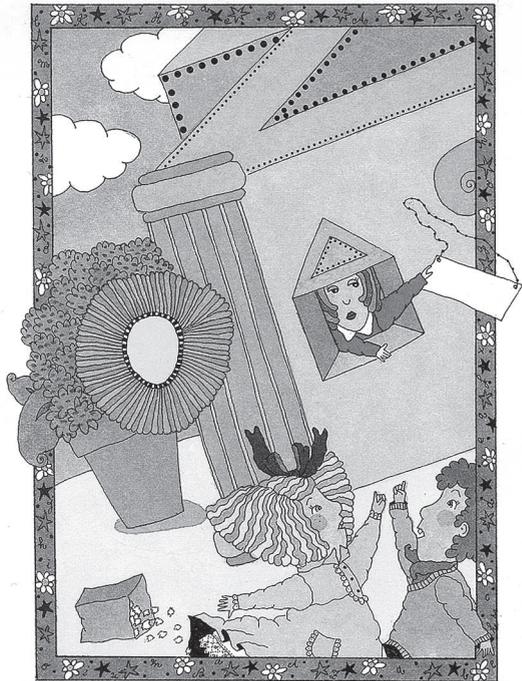


### Características de la LIJ traducida en el período 1986-1996

Como consecuencia de los cambios reseñados, sin duda se ha producido un notable aumento de la calidad de los textos traducidos al euskera. Las traducciones tienden a acercarse al polo de la adecuación, y algunos traductores llevan esta tendencia al extremo, acercándose excesivamente a la lengua de origen, quizá a causa de querer demostrar su conocimiento de la lengua de origen. En cuanto a las «normas preliminares», se han producido los siguientes cambios:

- En lo que respecta a la selección de las obras a traducir, las delegaciones de editoriales del estado español recurren a las obras de su propio catálogo. Esta estrategia está, evidentemente, regida por motivos económicos: por una parte los derechos de traducción son propiedad de la empresa, y, por otra, se trata de títulos que casi siempre han demostrado su éxito en el sistema de la LIJ en castellano. En el caso de las editoriales que sólo publican en euskera, se aprecia un intento por establecer acuerdos de coedición con otras editoriales periféricas (La Galera, Timun Mas, Xerais, etc), o bien buscan textos cuyos derechos de traducción no estén ya comprometidos.
- Como consecuencia de lo anterior, las obras publicadas por el primer grupo citado muestran una clara tendencia a ser traducidas con la mediación del castellano, especialmente en los primeros años del período.
- A diferencia del período anterior, se traducen los textos completos de las obras, de nuevo a imagen del polisistema de intermediación castellano.
- En los años 90 se aprecia una tendencia a traducir directamente de los TO correspondientes, lo cual parece ser reflejo de una mayor valoración de la LIJ.
- El status de los traductores sigue siendo bajo en cuanto a su presencia en las portadas; sin embargo, el aumento de la demanda provoca una cierta mejora de sus retribuciones, lo que hace que alcancen un nivel de «semi-profesionalidad».

Por otra parte, las «normas operacionales» muestran, al igual que en período anterior, tendencia a la simplificación de las complejidades sintácticas y semánticas. En lo que respecta a las adaptaciones culturales, por el contrario, no se puede hablar de tendencias generales, ya que cada traductor toma sus propias decisiones.



## Conclusiones

A la vista de los datos, en cuanto al tipo de textos seleccionados puede afirmarse que la LIJ traducida al euskera ha experimentado una rápida renovación en los últimos diez años estudiados, después de un período de adaptación difícil y lleno de lagunas.

Las normas de traducción han evolucionado hacia el polo de la adecuación, aunque en el futuro es de esperar una solución de compromiso entre ambos polos, que resulte más funcional.

Por último, aún muy lentamente, los niveles retributivos de los traductores van aumentando de forma paralela a la exigencia editorial de traducir desde los textos originales. Todo ello conlleva una cierta elevación del status del colectivo de los traductores.

## Bibliografía

- Even-Zohar, I.: «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en Holmes, J. S. y otros (ed.), *Literature and Translation*, Acco, Leuven, 1978.
- «Polysystem Studies», *Poetics Today*, 11, 1, 1990.
- Fernández López, M.: *Traducción y literatura juvenil: narrativa anglosajona contemporánea en España*, Universidad de León, León, 1996.
- Klingberg, G.: *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, CWK Gleerup, Lund, 1986.
- López Gaseni, J. M.: *Euskarara itzulitako Haur eta Gazte Literatura: funtzioak, eraginak eta itzulpen-estrategiak*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.
- Shavit, Z.: *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press, Athens (GA)/ Londres, 1986.
- Torrealdai, J. M.: *Euskal kultura gaur*, Jakin, San Sebastián, 1997.
- Toury, G.: *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv University, Tel Aviv, 1980.



# Las imágenes en la imaginación<sup>1</sup>

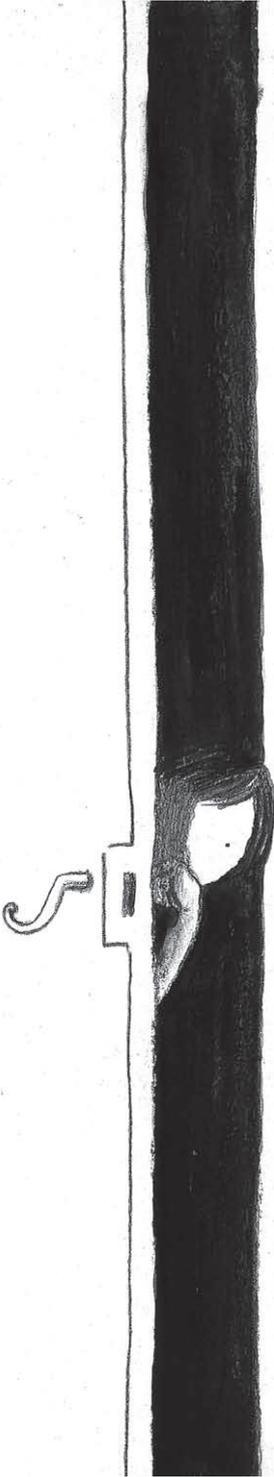
TERESA COLOMER



La selección del *corpus* en la etapa infantil y primaria requiere saber valorar las obras destinadas a la infancia. La literatura infantil y juvenil tiene en cuenta –de forma deliberada, por experiencia social acumulada o por azar, tanto da ahora– las posibilidades de recepción literaria durante la etapa de la infancia y la adolescencia. Este tipo de textos permiten que niños, niñas y adolescentes se incorporen al uso poético de la palabra en nuestra sociedad. Una incorporación «en presente» para los receptores, puesto que pueden participar de la comunicación literaria desde un inicio tan temprano como, pongamos por ejemplo, las canciones de cuna que se les dirigen; y una incorporación «en futuro», ya que los libros infantiles van abriendo un itinerario de formas que amplían su conocimiento de los géneros, los recursos, los tópicos o las figuras estilísticas que configuran el conjunto del *corpus* literario desarrollado en su cultura.

---

1. Una traducción al castellano del artículo de *Behinola* fue publicada en Colomer, T. (2000): «Texto, imagen, imaginación». *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 130, pp. 7-17.



Uno de los elementos asociados al lenguaje literario es su capacidad de evocación y connotación a través del uso de imágenes y símbolos, su posibilidad de apartarse de la exposición lógica de los conceptos para apelar a una comunicación más global que atañe a múltiples niveles de la persona. Los sentidos, la inteligencia, la identificación afectiva, la proyección imaginativa o la conmoción emotiva son invocados por el texto literario en proporción e intensidad variable y por ello constituyen un tipo especial de comunicación humana.

Recordar estos aspectos viene a cuento para reflexionar sobre uno de los problemas que, en mi opinión, afectan tanto a la producción como a la valoración actual de libros infantiles y juveniles: el debilitamiento de su dimensión metafórica y simbólica, la pérdida de peso de la resonancia de la palabra y la escasa fuerza de las imágenes evocadas, en favor de otros elementos como la intriga argumental, la identificación directa del mundo creado con el del lector –lo cual incluye la reproducción de las formas conversacionales del lenguaje– y el desplazamiento de la experiencia estética hacia la parte ilustrada de los libros. Las causas de esta situación se hallan probablemente, por una parte, en una concepción de la lectura de ficción como objeto de consumo, en el deseo de atraer a los lectores con textos que parecen de lectura más simple y, por otra, en la vocación moralizadora de los libros dirigidos a los jóvenes.

### **1. El texto devorado**

En el caso de los álbumes infantiles, el desarrollo de la ilustración como lenguaje artístico ofrece en la actualidad una gran riqueza de imágenes que centra la atención del lector –y del comprador– y que tiende a relegar a la sombra tanto la entidad de las historias que contienen como el lenguaje con el que se cuentan. Son muy a menudo y literalmente «libros para mirar», donde la potencia de las imágenes, más que colaborar con el texto, prácticamente lo devora.

Es difícil pensar que los niños y niñas que se deleitan ante esas imágenes sientan interés por emprender el esfuerzo que requiere la lectura. Oír la lectura del texto en voz alta no les ha servido para pensar que la palabra tiene el poder de construir una historia, ya sea asociado con la imagen, ya sea de forma autónoma, puesto que, con mucha frecuencia, el texto se limita a reproducir de forma redundante la información de la imagen o incluso ofrece simplemente una especie de esquema argumental que sirve de soporte al despliegue artístico de la ilustración. La pobreza del texto tampoco ha ofrecido ninguna garantía de que la palabra proporcione nuevas emociones y placeres en sí misma. Sí ante una impresionante manada de lobos ilustrados el texto se limita a informar de



que el personaje se encontró ante unos lobos, o si frente a unas imágenes rebosantes de detalles humorísticos el texto desarrolla una plana historia cotidiana, ¿para qué intentar adentrarse en las líneas escritas y progresivamente crecientes de un texto que cada vez exigen más del lector, que requieren habilidad técnica, rapidez o concentración para imaginar un mundo construido a partir de las palabras?

## 2. El texto adelgazado

En cuanto a las narraciones para niños y niñas, y aún más en las dirigidas a los adolescentes, parece que su producción o selección parte, en primer lugar, de la premisa de que un lenguaje estandarizado, un vocabulario reducido y una lectura unívoca facilitarán la lectura –y la venta– de los libros. Pan para hoy y hambre para mañana, al menos en el sector de población del que puede esperarse una continuidad en la lectura de calidad. Otra cosa distinta es que la literatura diversifique sus niveles de calidad y exigencia para ofrecer distintos tipos de producción literaria a diferentes clases de lectores, al igual que lo hace en la producción literaria dirigida a los adultos. Pero esta evidencia del mercado cultural no atañe en este caso a la tarea educativa que intenta construir una experiencia literaria de calidad durante la infancia y adolescencia.

Con esta situación se relaciona también la influencia de la ficción audiovisual en la ficción literaria. Muchas obras juveniles tienden a convertirse en guiones cinematográficos sin espesor escrito. La voz del narrador adopta un tono deliberadamente notarial para informarnos estrictamente de lo que aparece en la escena y para permitirnos conocer los movimientos de los personajes, a los que cede la palabra para que oigamos directamente sus conversaciones. Sin duda son obras que se ajustan al gusto moderno por la elipsis, la rapidez y la concisión, frente al ritmo lento y a la demora en el detalle propio de otras épocas. Pero la sintaxis de frases simples y yuxtapuestas y el lenguaje denotativo que reinan en ellas, más que al servicio de una condensación narrativa de depurada simplicidad se sitúan en la uniformización y banalidad de las obras literarias de género menor.

En segundo lugar, parece que se confía en que situar el mundo de ficción en contextos homogéneos a los mundos de vida de los lectores atraerá su atención, porque si los personajes,

los problemas y el lenguaje son idénticos a los propios, el proceso de proyección se tornará inmediato. En el mismo sentido de «reflejo literal», parece que el propósito de orientar moralmente a los lectores se basa en la creencia de que la exposición directa y explícita de las situaciones conflictivas y de las elecciones de los personajes sobre la conducta a seguir son más efectivas que las formas indirectas e implícitas de modelación cultural propias de la literatura. En consecuencia, el texto literario se reduce con frecuencia a una máquina productora de argumentos que se agotan en sí mismos o que se hallan al servicio de una exposición de conceptos morales dirigidos directamente a la inteligencia del lector a través del débil revestimiento de la mediación del personaje. «Así actúa este personaje ante este problema, así debes hacerlo tú» le dicen estos



libros al lector. Suponen exactamente la continuidad de la tradición didáctica de los libros infantiles cuando empezaron a producirse como tales, aunque los temas y valores sean diferentes.

### 3. La importancia de las imágenes verbales

A pesar de esa apuesta actual por el argumento, hace mucho tiempo que sabemos que cualquier argumento puede desembocar tanto en un relato deleznable como en una obra maestra. También el estudioso francés Marc Soriano advirtió ya hace tiempo que los estudios sobre estrategias de aprendizaje, publicidad o discursos políticos muestran que:

«los niños y la mayor parte de los adultos no perciben de un texto más que las imágenes que evoca, particularmente a través de sus expresiones figuradas. Únicamente a partir de esas imágenes alcanzan, a menudo tras largos recorridos, la abstracción y generalización de los conceptos».

En el mismo sentido, hace ya algún tiempo, la prensa dio la noticia de la existencia de un programa informático, bautizado como *Brutus*, capaz de generar relatos literarios. Los especialistas en inteligencia artificial llevan un cuarto de siglo diseñando programas para escribir relatos, pero ésta era la primera vez que se intentaba producirlos a través de características literarias. Sus autores habían seleccionado algunos elementos que les habían parecido especialmente relevantes para que los textos fueran apreciados como literatura por parte de los lectores. El primero de ellos consistía, precisamente, en dedicar grandes esfuerzos a generar imágenes en la mente del lector. Según la noticia aparecida:

«una de las fuentes de inspiración de los creadores de este programa han sido las obras de Víctor Hugo, un autor que, pese a la relativa simplicidad de su estilo, logró que ningún lector de *Los miserables* haya podido olvidar la imagen física de las escenas que transcurren en las cloacas parisinas».

Ciertamente, es difícil para la mayoría de nosotros recordar el argumento completo de una obra al cabo de un cierto tiempo, por más que nos hayamos sentido absolutamente arrastrados por ella durante la lectura. En cambio la atmósfera creada o el tono de la narración se mantienen de forma mucho más estable en nuestra evocación. Y sin duda, al recordar o hablar de las obras, partimos casi siempre de escenas y detalles que

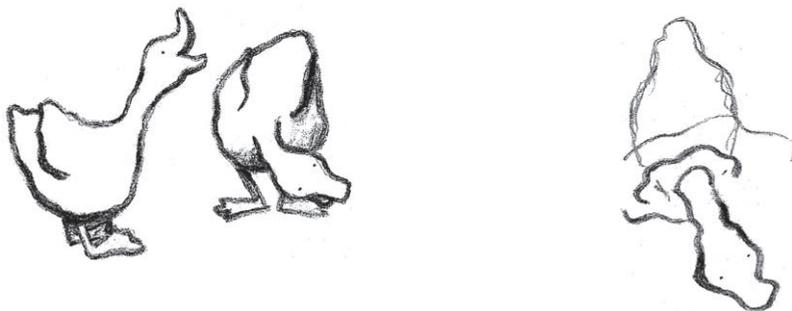




nos impactaron especialmente. La fuerza de las imágenes literarias, su capacidad de impactar y connotar, es, precisamente, lo que las incorpora al imaginario colectivo, de tal forma que mucha gente puede recordar la figura de «una zarza ardiendo sin consumirse», aunque no pueda precisar en qué episodio de *La Biblia* aparece ni para hablar con quién fue escogida como forma

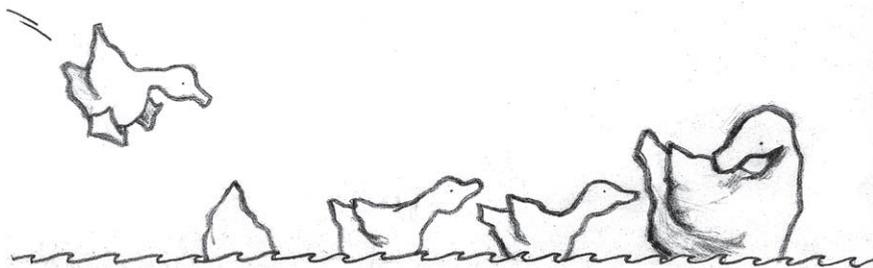
de aparición divina. La fuerza de las imágenes y escenas es lo que reverbera en la mente humana a través de las generaciones y lo que hace que se reutilicen y perpetúen los tópicos literarios o los elementos míticos más allá de su engarce en relatos concretos.

Esta línea de transmisión continúa ofreciéndose a los niños y niñas a través del folclore. *El palacio de cristal, el castillo de Irás y no Volverás, la reducción a cenizas de las que se alza triunfante el ave fénix o Cenicienta, las inquietantes posibilidades de los espejos, los mundos dormidos o petrificados, las propiedades de los anillos, los lagos del olvido, la magia del número siete* y un larguísimo etcétera de poderosas imágenes y símbolos pueblan los sueños infantiles gracias a su conocimiento del folclore. Ello les permite disfrutar de la reelaboración y el eco de esos elementos en la cultura actual. La intensidad del color rojo de Caperucita contra el fondo negro del bosque y del lobo prolonga la encarnación de la inocencia en peligro tanto en el abrigo rojo de la niña que cruza el blanco y negro de la película *La lista de Schindler* como en la niña pisoteada por Mr. Hide, otra encarnación de la maldad, en la noche londinense de *El misterioso caso de Mr. Jekyll y Mr. Hide*.



Pero la literatura no sólo reelabora. La amplia difusión de los libros infantiles a lo largo de generaciones ha incorporado un largo número de escenas, elementos e imágenes al imaginario social. Así, el País de Nunca Jamás de Barrie, la sonrisa del gato de Cheshire, la conversación oída desde un barril de manzanas de Stevenson, la transformación de un patito en cisne de Andersen o el descubrimiento de una huella humana en la arena de la desierta isla de un naufrago de Defoe pertenecen hoy al común de nuestra cultura. Uno de los argumentos esgrimidos en favor de producir versiones de obras clásicas para niños radica, justamente, en el interés de este tipo de elementos. Contra la idea de que el espesor del lenguaje, la complejidad argumental o los niveles de elaboración del significado de estas obras no pueden simplificarse para hacerlas accesibles a la lectura infantil o adolescente, los partidarios de las adaptaciones han resaltado la permanencia de escenas e imágenes de la obra original en sus traslaciones, defendiendo el beneficio que reciben los lectores al descubrirlas allí. La posibilidad de incorporar estos elementos a sus ensoñaciones, o el conocimiento indeleble que de ellos alcanzan, supondría así una ventaja mayor que la de desplazarlos hacia una lectura futura, siempre hipotética, si se atiende a la imposibilidad de que los niños y niñas reciban las obras con la complejidad propia de su destinación adulta.

Y desde la perspectiva actual, no cabe duda de que la literatura infantil y juvenil continúa ofreciendo obras con hallazgos importantes a este nivel. Una narración como *Los hijos del vidriero*, de Maria Gripe, ofrece un conjunto de imágenes muy notable en su elaboración alegórica de la «Ciudad de Todos los Deseos». El deambular de los niños protagonistas por los pasillos alfombrados hasta que sus imágenes desaparecen de los espejos, los usos simbólicos de los objetos de cristal o arcilla, las escenas de encuentro entre los niños y los señores que les adoptarán, el rapto en el carruaje negro, etc., establecen un texto especialmente denso en su capacidad de impacto emocional y simbólico más allá de la comprensión literal o de la tra-





ducción lógica de sus significados. O bien muchos álbumes actuales ofrecen textos a la altura de la evocación multiplicadora de sus bellas imágenes. En *Perro azul*, por ejemplo, podemos cómo una historia bastante convencional, aunque de resonancias folclóricas, cobra carácter a partir de un hallazgo tan expresivo como afortunadamente inexplicado: la cualidad de azul del perro potenciada por la intensidad plástica de la imagen que lo recrea.

En todos estos ejemplos nos hallamos ante imágenes que parten de un especial cuidado de que sea el impacto en los sentidos lo que lleve a la evocación. Es lo que el crítico británico David Lodge llama fabricar «verdadero pan y verdadero vino antes de convertidos en símbolos», y argumenta:

«Si el pan y el vino son introducidos en la historia tan sólo, y demasiado obviamente, por su significado simbólico, ello tenderá a sabotear la credibilidad de la narración en tanto que acción humana».

Lodge ilustra esta idea con el comentario de un fragmento de *Mujeres enamoradas*, una obra de D. H. Lawrence, publicada en 1921. El fragmento describe el esfuerzo de un personaje por dominar el terror de su cabalgadura ante el paso del tren, mientras la escena es contemplada por dos muchachas. Lodge muestra cómo la descripción sirve para simbolizar el choque entre la industria minera, impuesta al campo por el poder masculino y la voluntad capitalista, por una parte, y la naturaleza representada por la yegua, de la otra. Al mismo tiempo, la perspectiva de una de las mujeres, identificada con la yegua, sirve para evocar un significado sexual de la escena a través de la fuerte impresión causada por el dominio del jinete e incluso anticipa la relación que tendrá lugar más adelante entre el jinete propietario minero y la muchacha afectada. Y Lodge señala al respecto:

Ese denso caldo de cultivo simbólico sería, sin embargo, mucho menos eficaz si Lawrence no consiguiera al mismo tiempo que nos representáramos la escena en todos sus vívidos, sensuales, detalles. El feo ruido, el movimiento de los vagones cuando el tren frena son registrados con una dicción y una sintaxis onomatopéyicas: «*chocando más cerca y más cerca en*

*aterradores, estridentes golpes*», seguidas por una elocuente imagen de la yegua, elegante incluso bajo el efecto del pánico: «*La yegua abrió la boca y se alzó despacio, como si la izara un viento de terror*».

#### 4. El silencio de la crítica y la escuela

En cambio, nos hallamos con que la valoración crítica de las obras infantiles y juveniles, o el trabajo escolar sobre ellas a través de fichas de lecturas, insisten una y otra vez en destacar el argumento y los valores transmitidos por la descripción de los sentimientos y conductas de los personajes.

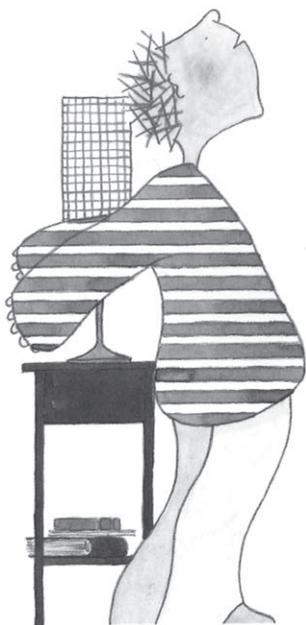
Si nos fijamos en la repetición de los esquemas narrativas de los cuentos populares y en la ausencia de entidad psicológica de sus personajes, es evidente que éste no sería un buen camino para analizar la literatura de tradición oral, por ejemplo. Sin embargo, la huella de estos relatos en la imaginación infantil es innegable. y si se tratara de trasladar al lector los valores «en bruto», como un simple reflejo mecánico tipo «valora la conducta» o «qué harías tú si fueras el personaje», sin duda estos cuentos nos llevarían directamente a adoptar la astucia, la falta de compasión o los valores patriarcales. Éste es precisamente el malentendido que alimentó el rechazo de los educadores sobre los cuentos populares, el hecho de adoptar una crítica ideológica «de superficie» que mantuvo a los cuentos bajo sospecha durante décadas, hasta que autores como el psicoanalista Bruno Bettelheim empezaron a resaltar los valores «de fondo» transmitidos por las imágenes, escenas y símbolos de este tipo de literatura.

Destacar el argumento, describir a los personajes y valorar sus conductas son ejercicios atrayentes para los docentes. Son sencillos de corregir, por ejemplo, ya que el argumento puede objetivarse en una respuesta «correcta», o bien los temas y valores favorecen el debate moral, lo cual ofrece una ocasión muy propicia para la educación de los niños y niñas. No por casualidad esta última es una de las grandes ventajas que los maestros ven en la presencia de la literatura infantil y juvenil en la escuela, de tal mane-



ra que a menudo hablan de los libros diciendo que «va muy bien para trabajar tal cosa» y las lecturas recomendadas en secundaria lo son, en gran parte, debido al tema que tratan.

Por el contrario, fijarse en las imágenes nos lleva de lleno a enfrentar la recepción de las obras en los lectores, un tema mucho menos cómodo por su variabilidad. Atender a la recepción no forma parte de la tradición educativa de nuestra área cultural. Parecidas dificultades hacen que la formación de imágenes mentales sea también uno de los temas menos tratados por la investigación en lectura. El resultado de todo ello es que la escuela no ha creado y difundido de forma suficiente prácticas encaminadas a atender a estos aspectos. Destacar la resonancia perceptiva de un texto o la creación de imágenes y metáforas que contiene no es reducirlo a aspectos de superficie, sino atender al placer de la seducción que ha llevado al lector a apropiárselo y a entenderlo. Permitir que los alumnos escojan las escenas e imágenes que les han impactado, dar tiempo y ocasión a la expansión de la respuesta personal a través de actividades de creación que recojan estos elementos o fomentar el contraste y discusión con los demás de las resonancias y significados evocados son caminos para ello que deberían traducirse en rutinas tan presentes como lo son ahora las actividades focalizadas en estructuras o descripciones.



## 5. Las falsas imágenes poéticas

Hemos destacado hasta aquí la directa aridez de buena parte de los textos producidos por la literatura infantil y juvenil, su achatamiento literario. Pero en este campo conviven también otro tipo de problemas. Nos referiremos ahora a los generados por la introducción de distintas debilidades de la concepción de «lo poético» cuando los autores intentan acercar este tipo de experiencia a los niños y niñas. Creo que algunos de estos problemas pueden agruparse bajo los siguientes epígrafes:

### *5.1. Los catálogos de la abundancia*

Algunos textos se reclaman poéticos porque se construyen a partir de un apretado número de imágenes. En este tipo de empeño, el problema



reside en la articulación de los elementos. Si el autor no es lo bastante hábil, los motivos y las imágenes literarias se ofrecerán como un conglomerado o un listado y no como nudos de fuerza en un tejido, de forma que más que evocar, acabarán saturando.

Una de estas opciones es la de mezclar elementos de la tradición oral con otros de nueva creación. Muchas veces tratan deliberadamente de traspasar la herencia folclórica y de actualizarla aplicando sus leyes a objetos y situaciones propios de las sociedades actuales. Pero si la trabazón es poco consistente el lector se moverá difícilmente entre un montón de imágenes que embotan la recepción y que terminan por esterilizarse unas a otras.

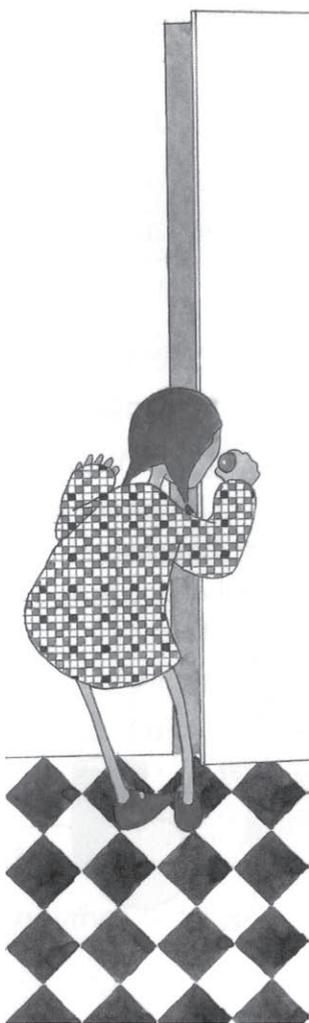
En una variedad narrativa más ordenada, la sucesión de imágenes se produce como resultado de la puesta en marcha de un procedimiento creativo concreto. La «casita de chocolate» funciona como una imagen de ambivalencia entre atracción y peligro en el cuento de los Grimm, pero la literatura actual puede situar a unos personajes en un lugar donde visitan, una tras otra, pongamos por caso, una casita de chocolate, otra de helado, otra de cristal y otra de humo. En cada una de ellas la descripción de la escena derivará de las características específicas del tipo de material escogido. Se entra aquí en la lógica del «qué pasaría si... el mundo –o las casitas en la función particular que cumplieran en el relato– fuera de chocolate, de helado, etc.».

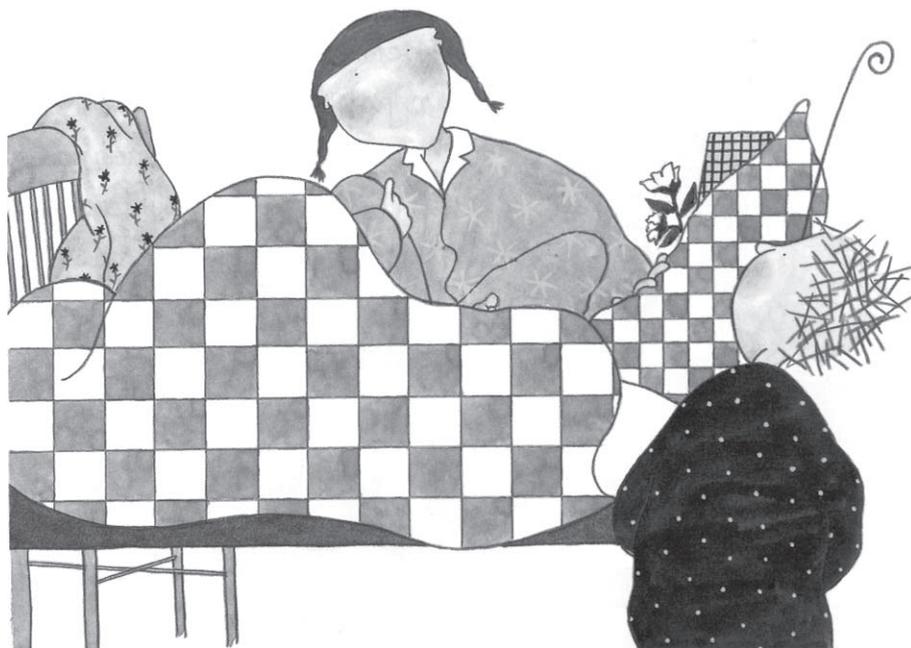
Éste es un recurso enormemente potenciado en los textos infantiles actuales que han adoptado muchos de las herramientas creativas difundidas por Gianni Rodari en la década de los setenta. El extrañamiento, el cruce

de características o la extrapolación de rasgos han producido obras configuradas directamente como series o catálogos (de cartas, camas, cometas o abanicos) o como capítulos sucesivos de aventuras, distintas sólo en función de la variación de los escenarios o de los personajes enfrentados. La imagen insólita no funciona entonces por su poder de evocación, sino que nos hallamos ante un desplazamiento del interés hacia la lógica del mecanismo, hacia el placer de constatar las consecuencias provocadas por el cambio introducido y de aprobar la coherencia y la verosimilitud imaginativa conseguida. Con frecuencia ello responde a la búsqueda de una complicidad humorística con el lector, a una propuesta de juego imaginativo compartido, que sin duda ha obtenido resultados valiosos en obras de

Sylvia Plath, los Ahlberg o Joan Manuel Gisbert. Pero también ha dado lugar a muchas obras que ponen en marcha la máquina imaginativa como un simple listado cada vez más disparatado en el que «todo vale»

Ocurre entonces que, en el humor, se eligen el absurdo y la hipérbole, sobre todo argumental, como si eso fuera un salvoconducto ante la necesidad de otorgar reglas de una coherencia más elaborada, mientras que la fantasía se convierte en una carrera desenfrenada hacia el simple disparate. Las formas narrativas se disuelven vaporosamente en listados y peripecias inconexas donde importa más el disfrute de la página o el detalle que la tensión narrativa cohesionada hacia un desenlace. O los planos narrativos fusionan el tiempo, la realidad y la fantasía a velocidades de vértigo hasta ofrecer ficciones ambiguas que imitan los sueños o la inseguridad provocada por la manipulación de las nuevas tecnologías en la realidad filmada de las pantallas (no es ocioso recordar que el año 2003 ha sido también el del estreno tanto del desenlace de *Matrix*, como de *El señor de los anillos* con su espectacular visión de realidades imposibles), pero en las que la incertidumbre no se halla al servicio de la creación de significados deliberados.





## 5.2. La poética de los estereotipos

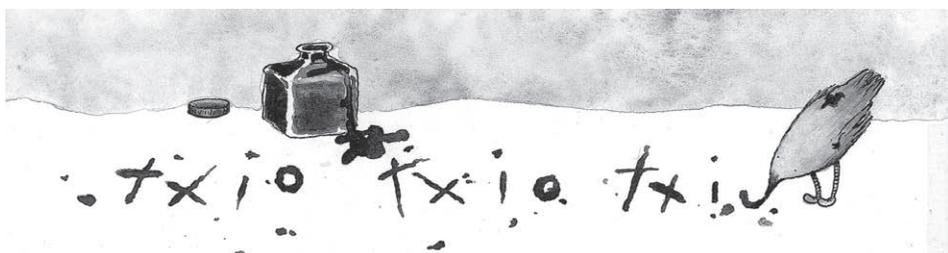
Un grave problema de muchos libros dirigidos a la infancia es que acaban identificando la cualidad poética con la presencia de determinados elementos que nuestra cultura ha connotado tradicionalmente como bellos y sugerentes. La mayoría de estos elementos se distribuyen en tres campos: en primer lugar, el de la naturaleza, con la mención de determinados animales como las mariposas, múltiples paisajes como los lagos asociados a la placidez u otros elementos naturales como las nubes, las estrellas, la Luna o la vegetación -aunque cabe constatar aquí que la evocación se mantiene habitualmente en un genérico «pájaros», «árboles» o «flores», lo cual intensifica aún más el lugar común de la imagen-.

En segundo lugar, el de actividades de fiesta y celebración humana, con la presencia de la feria, el circo o los juguetes tradicionales. Y, en tercer lugar, el de la cultura humanística -en su sentido de *letras* y no de *ciencias* y *tecnología*- con la evocación positiva de museos, libros, poemas, pinturas y canciones. El análisis de la narrativa infantil actual revela que estos elementos se introducen mayoritariamente en los cuentos dirigidos a los lectores a partir de los 8 años. Lo hacen desplazando otros imaginarios positivos ofrecidos a los lectores más pequeños, que se centraban en el bienestar físico de

los personajes (comer, dormir, abrigarse, ser abrazados, etc.) Parece funcionar, pues, el supuesto de que hacia los 8 años los niños deben, o pueden, conocer imaginarios más connotados culturalmente que los derivados de su experiencia propia y más cercana. Nada que objetar a ello. Pero de ahí no tiene por qué derivarse esa repetitiva utilización de los colores, los payasos y los espantapájaros, esa insistencia en la ensoñación producida por la luna que lleva a calificar de poético cualquier texto que debilite la acción en favor de la morosa contemplación de elementos como los citados o que enumere por enésima vez los heterogéneos objetos contenidos, por ejemplo, en el bolsillo del protagonista y que previsiblemente va a contar con una canica y una pluma azul, o sus equivalentes.

El uso tópico de este tipo de imaginario forma parte también de escasa entidad con que se expone el discurso ecológico en los libros infantiles: gris contra colores; ciudad contra naturaleza; industrias y trabajo contra ocio y relaciones personales. Las carencias ideológicas del discurso se traducen en una simple mención de flores y arco iris, bien lejos de la fuerza creativa de imágenes como, por ejemplo, «*los hombres grises*» de Momo, personajes inquietantes por su penetración invisible, su capacidad de seducción y su eficacia innegable a partir de la simple imagen de cartera, bombín y cigarro gris de humo, una voz átona y cenicienta y una clara indiferenciación personal.

Sin duda es también en este apartado donde se sitúan muchos de los problemas de la producción de poesía moderna para niños y niñas. De su lectura se desprende que los mejores autores saben adaptarse a la experiencia limitada de los destinatarios al usar un lenguaje próximo al suyo, responder a sus intereses temáticos, aludir a referentes concretos, abundar en el humor y en el predominio de determinados recursos expresivos, como la metáfora, y deambular por las formas breves y los distintos géneros heredados del folclore. Pero puede constatarse también que una gran





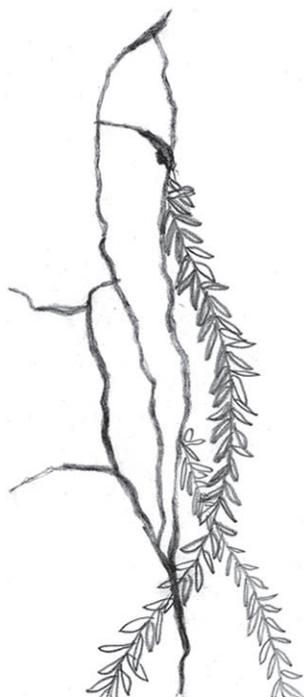
parte de la poesía producida naufraga en ese mismo intento, desvirtúa con empalagosos diminutivos la observación infantil de la realidad concreta o transforma en educada inocencia, por ejemplo, el auténtico interés de los niños y niñas por la existencia y los límites de la crueldad.

### *5.3. La vaguedad de lo incomprensible*

Un tercer tipo de problema es el de las obras que intentan conseguir profundidad —o bien el de los mediadores que se la atribuyen— a través de recursos que insinúan significados implícitos sin molestarse en construirlos realmente. Más que poderosas en su reverberación, las imágenes de esos textos resultan vaporosas e inaprensibles. Sin embargo, tienen la virtud de provocar que sea el lector, especialmente el mediador adulto, quien se sienta culpable y desarmado por una obra que promete sin comprometerse. Sabemos que el lector se sitúa en una perspectiva cooperativa que parte de la idea de que todo texto tiene una coherencia y un sentido, de tal modo que, frente a estas obras, los lectores intentan establecer claves de lecturas. Es posible que acabe resultando que el esfuerzo de reflexión de esos desconcertados y desafiados lectores dote de sentido a las insinuaciones del

texto, de forma que el proceso suple así, a veces, la malignidad de la propuesta, pero no cabe duda de que este tipo de paradoja es un camino más bien tortuoso para disfrutar de la comunicación literaria.

Como sabemos, entender un texto no quiere decir agotar sus posibilidades. Precisamente, en la literatura infantil y juvenil las imágenes y símbolos actúan sobre un lector que tiene muy poca conciencia explícita de sus niveles de significado. «El niño que no quiso crecer» fascina a la infancia sin que los niños y niñas participen de las variadas polémicas e interpretaciones de este mito moderno que han llenado innumerables páginas de bibliografía. De hecho, la educación literaria en la escuela se basa en ofrecer una ayuda mediada para la interpretación de los textos. Se explicitan entonces algunos significados, pero siempre bajo la idea de que no es la *traducción* del texto literario a un texto que exponga el significado lo que permite su disfrute, sino la relectura posterior de la obra, o su simple evocación, con mayor capacidad para apreciarla. En el anterior ejemplo de Lodge, entender la fuerza del jinete que impone la presencia del tren a la yegua o su lectura en clave de acto sexual añade y explicita nuevos significados de la escena, pero sigue siendo el texto de Lawrence y no el de Lodge el que nos impacta.



El peligro de pensar que un símbolo o una imagen se reducen a su explicación (¿y por qué no decirlo así, entonces, si se entiende mejor?) es lo que llevó a proscribir el uso de la paráfrasis en la escuela a partir de la difusión de las teorías estructuralistas. «Es imposible separar el fondo de la forma» y «el texto literario no puede decirse de otra manera» fueron frases muy reiteradas a partir de los años 70, si bien en la actualidad la paráfrasis ha regresado triunfante a la escuela como instrumento de comprensión y como presencia de una actividad absolutamente habitual en el uso social de la literatura, en el debate y la discusión compartida de los significados por parte de todos los lectores.

#### 5.4. *El recurso a la alegoría*

El uso de imágenes y símbolos al servicio de la valoración moral halla su cauce literario en la



alegoría que ha constituido las parábolas religiosas, las fábulas didácticas y satíricas... y muchos textos dirigidos a la educación infantil. En estos relatos no se sugiere significado más allá del sentido literal, sino que el texto debe ser leído en una clave que nos remite constantemente a otro significado no mencionado. Así, el desarrollo narrativo de la alegoría se corresponde paso a paso y unívocamente a un significado implícito que discurre en paralelo. El placer receptor de la alegoría reside en la conciencia del lector de «saber descifrar» los elementos que la componen estableciendo su significado paralelo, en su apreciación de la coherencia conseguida por las analogías utilizadas por el autor y en el *plus* de comicidad, terror, etc., logrado a partir del extrañamiento de las conductas descritas trasladándolas desde su aceptación habitual hasta un lugar donde se evidencian los problemas, defectos o prejuicios que conllevan.

Algunos textos infantiles actuales pueden leerse en clave alegórica. Otros, los más, sólo hacen un uso parcial de ello, o bien de forma intermitente o bien intercalando un sueño, un texto leído por el personaje, etc., que puede ofrecer una clave de lectura añadida al cuento, serían ejemplos de ello. En cualquier caso, es preciso que la narración no explicita su mensaje ya que, de hacerlo, lo convertiría en obvio y anularía la eficacia del recur-

so. Y también es preciso que el relato no resulte excesivamente previsible una vez entendida su clave o que en lugar de «deslizarse» limpiamente por la alegoría, se enrede en la más rocambolesca artificiosidad en su esfuerzo por conseguir que «todo cuadre» en referencia al significado oculto. De todos estos defectos tenemos, desgraciadamente, abundantes ejemplos en la literatura para niños.

### **En conclusión**

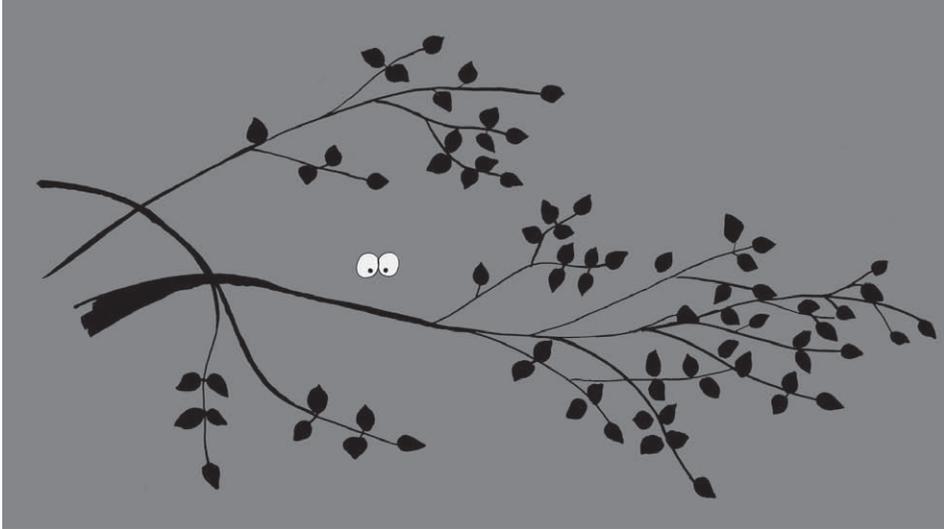
Los problemas expuestos hasta aquí responden al deseo de señalar la necesidad de atender a un aspecto del texto literario especialmente importante para la formación de los lectores. La dimensión evocadora y connotativa del texto a partir de imágenes y escenas configuran de manera imborrable la experiencia literaria desde las primeras edades y son la mejor garantía de un tipo de gratificación que provoca la continuidad de la lectura. El debilitamiento que sufren en la producción y la escasa atención que reciben en la valoración de los libros requieren de una acción compensadora: por una parte, el ejercicio de una crítica que establezca jerarquías basadas en la calidad del corpus y no en su accesibilidad lectora o en su oportunidad temática y, por otra, la ampliación y diversificación de las rutinas escolares sobre comprensión y disfrute de las obras. En definitiva, porque en una sociedad «de la imagen», las imágenes formadas por el lenguaje en nuestra mente continúan ofreciendo su cualidad más intrínsecamente humana.

### **Referencias bibliográficas**

- Colomer, T. (1998): *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.  
*El País*, 12-XI-99.
- Lodge, D. (1998): *El arte de la ficción*, Barcelona: Península
- Soriano, M. (1995): «De la image du texte au texte de l'image». *La Revue des Livres pour Enfants* 163-164, pp. 47-50,1995.

# La poesía infantil: algunos símbolos

JUAN KRUZ IGERABIDE



Me pregunto qué es lo que caracteriza la poesía infantil. Se me ocurren dos ideas: la primera es que la sustancia de la poesía infantil es la poesía misma, algo que parece evidente pero no lo es tanto oyendo lo que a veces se dice; la segunda idea es que el hecho de que esté dirigida a los niños es algo accidental.

Sin embargo, ese accidente requiere una atención especial. Es precisamente la recepción del texto la que define la principal característica de la poesía infantil. Aquella frase que Miquel Desclot repitió varias veces en el congreso sobre poesía infantil en San Sebastián: «La poesía infantil es aquella que también los niños pueden leer», define con claridad la principal característica de la poesía infantil desde el punto de vista de la recepción. De todas maneras, me gustaría dar la vuelta a la frase, como a un jersey, a ver qué tal queda al revés: «La poesía infantil es aquella que también pueden leer los adultos». Creo que prefiero ponerme el jersey de esta guisa.

¿Adónde me dirijo por esta senda? A decir que la poesía infantil es un primer paso imprescindible para encontrarnos con la poesía. ¿Imprescin-

dible? Sí, me atrevo a afirmar: aquel que no se interna en la poesía con el corazón inocente, poco podrá captar luego de ironías, tragedias y canchales existenciales. Es una paradoja; sí. Precisamente por eso no necesita más explicaciones.

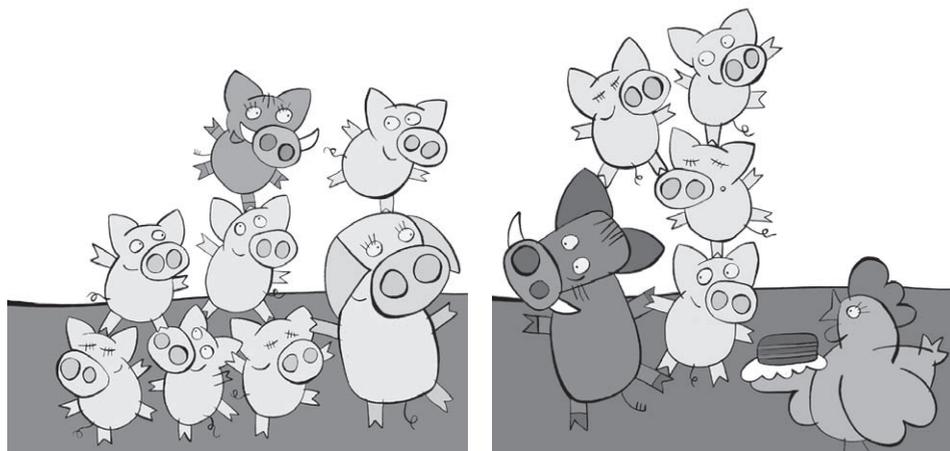
La poesía infantil, pues, como un primer paso inocente, un abrir senderos que luego, a medida que crecemos, se irán bifurcando. Siempre estamos comenzando a crecer; esta frase, creo, es otra manera de expresar aquello que Antonio García Teijeiro trató de inocular a los oyentes en el mencionado congreso.

Y hay otro nombre más que quiero citar aquí por una cuestión muy concreta: Víctor Moreno; su reflexión sobre la poesía infantil nunca se desliga de una reflexión global sobre la poesía, partiendo siempre de los grandes autores de la poesía universal. Algo semejante sugiere también la labor investigadora de Ana Pelegrín, en la que el rigor científico y la sensibilidad poética se anteponen a didactismos «infantilizantes». La poesía infantil es tan seria y profunda como la poesía llamada «elevada».

Y vuelvo a mis reflexiones: he afirmado que la poesía infantil es un primer contacto, es un abrir senderos para el viaje poético. Ese primer contacto proviene del juego con las palabras, las palabras en libertad, dispuestas a recibir nuevos significados y matices, en aras a poner la primera piedra de un edificio estético que cada cual va construyendo a lo largo de su vida. Digo edificio estético, porque esos primeros juegos están en la base de cualquier forma de expresión estética, tal como reconocen muchos artistas al final de su trayectoria; pongo a Oteiza como ejemplo: su investigación estética se ha topado con la palabra en libertad y un anhelo de recobrar la infancia (o la pureza de la mirada a través de la palabra de crea espejos de sujeto en el objeto).

Cuando comenzamos a jugar con las palabras, personalizamos la lengua, la hacemos mucho más nuestra, particular, liberándola de las cargas restrictivas y convencionales de la sociedad. Si el objetivo de la palabra es la comunicación, el objetivo de la palabra poética es «otra comunicación» que saca las entrañas a los significados y abre nuevos senderos que se bifurcan.

Esa «otra» comunicación abre las puertas de la mente a otro tipo de percepciones no usuales, a las que podemos llamar inspiración. La poesía infantil es un primer paso, una primera puerta que abre el camino de la inspiración, no sólo a la inspiración del escritor, sino también a la ins-



piración del lector; si no hay inspiración, no hay escritor; pero, si no hay inspiración, tampoco hay lector. Un lector de poesía, o está inspirado, o no lee nada.

Está de moda entre los escritores modernos torcer el gesto con ironía y sarcasmo cuando se escucha la palabra «inspiración». Si llega la inspiración, por si acaso que me coja trabajando en mi escritorio; dando a entender, que creen en el trabajo y no en romanticismos trasnochados. Es como un conjuro: «Virgencita, que me quede como estaba, sentado a la mesa, porque no creo en los angelitos». Es la actitud dominante, tópica en los escritores posmodernos. Ya nadie cree en las musas.

Sin embargo, los poetas de la antigüedad clásica no comenzaban sus trabajos sin pedir la asistencia de las musas. La literatura cristiana se pasó toda la Edad Media, y más allá, solicitando la asistencia de la Virgen.

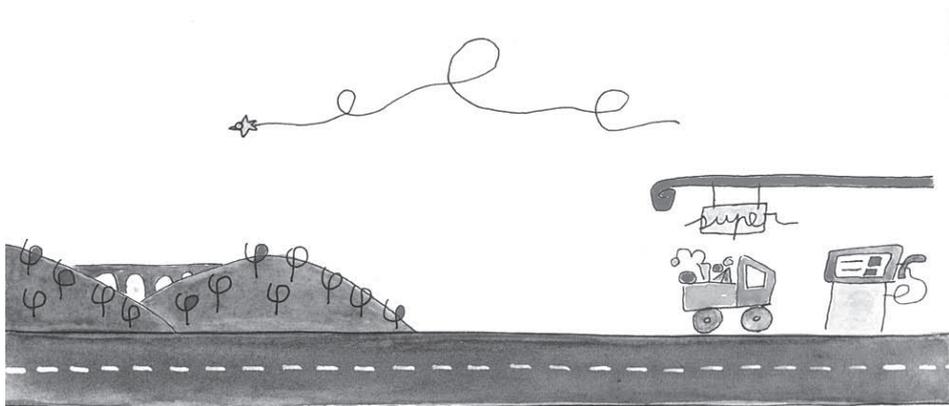
Los trovadores sustituyeron a la Virgen por la amada idealizada, musa inspiradora por muchos siglos (las prostitutas de Baudelaire siguen siendo el reverso de la amada idealizada, no nos engañemos). Por otra parte, muchos poetas se han servido de abstracciones para invocar a las musas: ideas abstractas como la patria, la justicia, la opresión, la misma poesía pura (incluso la literatura potencial es una manera de llamar a las musas del azar), las flores del mal, la depravación, lo hediondo, la enajenación... todo puede ser fuente de inspiración

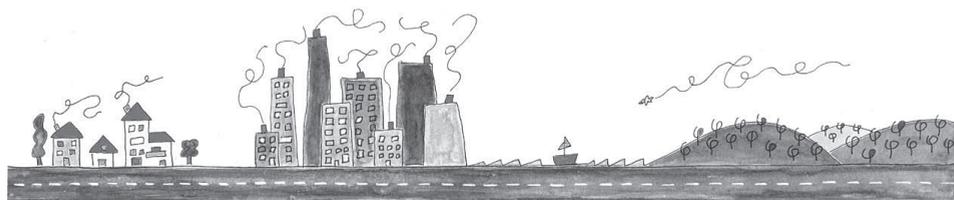
Se ve que las musas han parido muchos retoños (angelicales o demoníacos) a lo largo de la historia. El monte Helicón, el territorio de las musas, ha

cambiado de nombre después de Freud; ahora se le llama el inconsciente; las invocaciones antiguas a las musas han cambiado de forma; ahora hay ejercicios para acceder al inconsciente y liberar las fuerzas expresivas; un ejemplo entre muchos es *La gramática de la fantasía* de Rodari.

Pero demos un repaso a las musas. Eran hijas de Mnemosine (de la Memoria, precisamente, mira por dónde), que a su vez era hija de Urano y de Gea (del Cielo y de la Tierra, nada menos). Mnemosine, violada por Zeus (¿no será el dios que los seres humanos llevamos dentro?) da a luz a nueve Musas; veamos la lista: Calíope, que rige la poesía épica; Clío, la historia; Erato, la lírica amorosa y coral; Euterpe, la música de flauta; Melpómene, la tragedia; Polimnia, la pantomima; Talia, la comedia; Terpsícore, la danza; y Urania, la astronomía.

Las musas simbolizaban en cierto sentido la unión del conocimiento estético con el conocimiento empírico. Habitaban en el monte Helicón donde bebían de una fuente que había nacido por una acción de Perseo. Perseo, el que había vencido a Medusa haciéndose invisible (la disolución de la personalidad cotidiana), valiéndose de un espejo (la literatura, por ejemplo) y volando con alas en los pies (la imaginación). El vuelo de Perseo dio a Italo Calvino la idea de proponer la liviandad como característica de la literatura de este nuevo milenio. Necesitamos una literatura ágil, que la mirada de Medusa no convierta en pesada piedra inmóvil. La salvación está en la liviandad; Calvino coincide en ello con Wittgenstein, que también proclamaba la necesidad de abandonar pesados equipajes y caminar ligeros.





El reino de los humanos se hace cada vez más pesado y lento, paradójicamente, en una sociedad estresada por miedo a no llegar a tiempo a los sitios. Es preciso aprender a volar como Perseo, no por fuerza al reino del sueño y de la irracionalidad; basta con aprender a mirar el mundo con otros ojos cuyos párpados no pesen tanto, con otra lógica, con otro método de conocimiento. Es preciso aligerarse del ruido, de las prisas, de las urgencias por obtener el éxito, porque precisamente acarrear una pesada losa, muerta, que no permite volar por la vida.

Los juegos poéticos infantiles aligeran la carga de la vida; las escobas voladoras de las brujas, las alfombras mágicas, el Principito volador y su amigo el aviador empedernido, todos pretenden aligerar el peso de la realidad cotidiana. Las Musas, hijas de Mnemosine, mamaron la leche de la Memoria, y apaciguan la sed en la fuente que hizo nacer Perseo a través de una coza de Pegaso.

No entiendo, pues, a los que tuercen el gesto y tosen sarcásticamente al oír hablar de las musas y de la inspiración.

En euskera, inspiración se dice *etorria* (lo que viene). Desde tal perspectiva, la inspiración es algo pasivo, un fluido que viene a nuestra mente sin esfuerzo. Cuando la inspiración es fruto del trabajo y del esfuerzo, en euskera se llama *ekarria* (lo que se trae); el esfuerzo, el traer, es un trabajo previo para abrir los canales que luego permitan que llegue «lo que viene». Ambos procesos se asemejan a lo que Italo Calvino define como procesos fundamentales de la imaginación: por un lado, partiendo de una imagen se llega a su expresión a través de la palabra (lo que se trae); el proceso inverso consiste en partir de la palabra para inspirar una imagen mental (lo que llega; es un proceso de lectura, que puede ser un proceso de lectura del que está escribiendo, no sólo la lectura del mero lector).

Con respecto a la inspiración y a los procesos imaginativos, podemos distinguir dos posturas (aun a riesgo de caer en un análisis reduccionista): por una parte, están los que tratan de encontrar el alma del mundo a tra-

vés de la imaginación, los románticos e idealistas de todo cuño; incluso los surrealistas se incluyen en cierto modo en este apartado. Por otra parte, están los que ponen la imaginación al servicio del conocimiento, proponiendo actitudes más «clásicas» y materialistas.

Tanto una actitud como la otra activan la imaginación en una sociedad en la que (llama la atención Calvino) se está perdiendo la capacidad de crear imágenes internas propias como fuente del discurso o como fruto de él. La imaginación sufre un continuo bombardeo de imágenes estereotipadas, convirtiéndose en basurero de una imaginería de plástico, de usar y tirar; cada vez es más difícil construir imágenes internas duraderas y firmes. En esta tesitura, la pedagogía de la imaginación tiene una labor urgente que cumplir: hay que enseñar a los niños a cerrar los ojos y crear sus propias imágenes a través de lo que escuchan o leen; y también el proceso inverso.

Es urgente, pues, una pedagogía de la imaginación, una pedagogía justo en un sentido contrario al didactismo, una pedagogía de los ojos y de los oídos, una pedagogía de la respiración, en el sentido que Graves da a la inspiración. La poesía infantil no es sólo un hermoso ejemplo para ilustrar ejercicios mecánicos de lenguaje; es una necesidad nutricia.

De todas maneras, tampoco quiero exagerar: se puede vivir perfectamente sin poesía; los niños que en lugar de mamar del pecho de su madre maman leche preparada crecen incluso más, dicen.



# El viaje del héroe

JOANES URKIXO



## 1. De cómo se recibe la llamada a la aventura

Para empezar, y dado que nos hemos reunido aquí para hablar del libro de aventuras, van a permitirme hacer una breve reflexión en torno al propio concepto. Cuando los organizadores de estas jornadas me invitaron a participar en ellas, me rogaron, sugirieron o recomendaron sutilmente hablar de la aventura en sentido estricto, es decir, dejando a un lado mi inclinación natural por la aventura fantástica y la ciencia-ficción.

Supongo que ahora ustedes se preguntarán con razón cómo es posible que, siendo así, se haya permitido a Gemma Lluch en estas mismas jornadas hablar de *La guerra de las galaxias*. La pregunta tiene su miga, pero la respuesta es evidente si se considera que yo soy un autor de casa, y, ya se sabe, donde hay confianza... Bromas aparte, he de reconocer que en este caso estoy de acuerdo con los organizadores y con Gemma, pues, en mi opinión, *La guerra de las galaxias* es una genuina historia de aventuras en el sentido tradicional que, si ella no me hubiese tomado la delantera, yo mismo habría adoptado de buena gana como tema para mi exposición. Sin lugar a dudas, la *space-opera* no debe considerarse como ciencia-ficción porque, mientras lo tiene todo de ficción, no tiene nada de científica o especulativa.

En cuanto a la fantasía heroica, lo que equivale a decir *El Señor de los Anillos*, recordemos que en su momento surgió también como una ramifi-

cación del género de aventuras y podría por tanto participar aquí con todo derecho. Resulta, además, que yo me siento particularmente cómodo en los dos subgéneros citados, por lo que no voy a ocultar las grandes tentaciones que me rondaron de recurrir a alguno de ellos. Aunque al final se impuso mi lado oculto de chico bueno y terminé por aceptar la llamada a la aventura, a pesar de sus estrechos límites.

## 2. De cómo el orador busca y elige los elementos de análisis para la presente exposición

Una vez descartadas la *space-opera* y la fantasía heroica, emprendí la búsqueda de aquellos libros de aventuras que podrían servirme para mi exposición. Mi intención inicial era elegir algún autor contemporáneo, pero enseguida me encontré con un inconveniente inesperado en la gran dificultad para encontrar historias actuales de aventura pura. Desde los tiempos de Tolkien hasta el presente, la influencia de la televisión y el cine han hecho cambiar radicalmente el panorama de la literatura en general, llevándonos hasta el reino de la mixtificación de géneros. El propio Tolkien inauguró la costumbre al utilizar con profusión los recursos del género de aventuras para conseguir algo que ya era sensiblemente diferente –fantasía heroica, «espada y brujería» o como quiera llamársele—. Siguiendo esta evolución, nos encontramos ahora con productos como *Harry Potter*, donde se dan cita la magia, la aventura y el misterio a partes iguales. Y qué vamos a decir del cine, ahí está sin ir demasiado lejos el ejemplo de *La momia*: acción, aventura, magia, terror y humor, todo revuelto y por el mismo precio.



Lo cierto es que el tema que les he traído hoy tiene valor universal y, tal y como trataré de demostrar, daría lo mismo que tratásemos de analizar un drama contemporáneo. No obstante voy a tratar de cumplir fielmente el encargo recibido, para lo cual, aunque en alguna ocasión menciono *Star Wars* o *El señor de los anillos*, lo haré a mero efecto de comparación, pues mi charla tendrá por objetivo a autores como Roald Dahl, Alejandro Dumas, Mark Twain y, sobre todo, Robert Louis Stevenson y *La isla del tesoro*. Hecha esta introducción, adentrémonos de una vez en la aventura.

### 3. Donde se expone el tema de «el viaje del héroe»

En el año 1949, el antropólogo y mitologista americano Joseph Campbell publicó una obra titulada *El héroe de las mil caras*, en la que utiliza las teorías de los arquetipos de Carl Jung para hallar la estructura única y común que subyace en la raíz de todas las religiones y todos los mitos. Dicho sucintamente, Campbell sostenía que todas las historias de todas las culturas a lo largo de todos los tiempos remiten, en el fondo, a una única y misma historia, que él mismo bautizó como «monomito», o con el más conocido nombre de *El viaje del héroe*.

Este modelo pretende describir todos los retos a los que debe enfrentarse cualquier héroe mitológico: acabar con la Medusa, matar al Minotauro, hallar el vellocino de oro, retornar a Itaca... Pero, más allá del mito, el *Viaje del Héroe* es también un modelo de crecimiento, de experiencia y de vida, pues se trata de una expresión del Rito del Pasaje que aparece en todas las culturas humanas tradicionales. Son muchas las historias, y no hablo solo de mitos antiguos sino también de obras modernas, en las que podemos hallar un ejemplo claro de esta afirmación: Huckleberry Finn, *Matilda*, el Jim Hawkins de *La isla del tesoro*, todos ellos personajes jóvenes, adolescentes, que se ven abocados a traspasar el umbral de la infancia hacia la edad adulta.

Joseph Campbell sintetizó su modelo en 18 puntos o pasos que, según él, servirían para entender la literatura que leemos, las películas que vemos y las experiencias que vivimos. En el ámbito literario, el viaje del héroe se opone evidentemente al otro modelo universal establecido por Vladimir Propp.

#### 4. Donde se contraponen el modelo del viaje del héroe al modelo de Propp

La crítica a Propp ha señalado que el modelo de éste, básicamente, convierte el cuento tradicional en un simple conjunto de acciones realizadas por el héroe. Según ese modelo, las funciones que componen el relato aparecen siempre en el mismo orden, y, hay que reconocerlo, en ellas sí se puede hallar un modelo de valor universal. El problema está en la larga relación de funciones descrita por Propp, exactamente treinta y una, número excesivo para establecer un canon útil puesto que difícilmente encontraremos un solo relato en el que estén representadas todas y cada una de dichas funciones.

Por otro lado, muchos consideran que la obra de Propp, adscrita a la escuela formalista, peca de excesivo formalismo al haber ignorado totalmente muchas características que no son propiamente parte de una trama funcional, como son el tono, el modo, el estilo, y, especialmente, la caracterización del héroe. Es bastante conocido el experimento de hace varias décadas en el que, cumpliendo escrupulosamente todas y cada una de las funciones señaladas por Propp, el resultado que se obtenía era un relato totalmente absurdo y sin sentido.

Desde el punto de vista práctico, el modelo del *Viaje del Héroe* es bastante más útil que el proppiano, porque, al contrario que éste, los pasos que describe se cumplen aparentemente en cualquier relato que quepa imaginar. Esto lo convierte en un instrumento de análisis perfecto, no solo para entender lo que leemos, sino también para inventar y escribir nuestras propias narraciones.

Dicho sea de paso, mi opinión es que los modelos no son completamente infalibles, ni tampoco incompatibles, y el mejor ejemplo de esto que digo lo podemos encontrar justamente en estas mismas jornadas. Cuando George Lucas, en 1975, estaba trabajando en la segunda versión del guión de *La guerra de las galaxias*, se encontró con el libro de Joseph Campbell e inmediatamente se sirvió de modelo de éste para modificar dicho guión, tal y como reconoció el propio Lucas en una entrevista. Aún así, *La guerra de las galaxias* puede ser explicada a través del modelo de Propp, tal y como ha demostrado Gemma Lluch.

## 5. De cómo se formula en la actualidad «el viaje del héroe», y otras consideraciones

En 1985, el escritor, guionista y teórico de la escritura de guiones Christopher Vogler publicó una obra titulada *Guía práctica para comprender el Héroe de las Mil Caras de Joseph Campbell*. En ella sintetizaba el modelo de Campbell y ofrecía un esquema dividido en doce pasos que obtuvo un inmediato éxito entre los guionistas. Sin ir más lejos, podemos encontrar ecos del *Viaje del Héroe* en numerosas películas creadas siguiendo el esquema de Vogler: *La sirenita*, *La bella y la bestia*, *Aladdin*, *El Rey León*, *El Club de la Lucha*, *La estrecha línea roja*, etc., hasta superar el número de 6.000 guiones. Vogler también analizó una buena cantidad de libros según su modelo: *El mago de Oz*, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, *El conde de Montecristo*, etc.

Por lo tanto, puede afirmarse que el modelo de *El Viaje del Héroe* puede ser útil para el análisis de las obras literarias, y a eso nos vamos a dedicar en la segunda parte de esta exposición. Pero, antes de seguir adelante, hagamos otra pequeña reflexión, planteándonos hasta qué punto podemos utilizar este modelo no solo para el análisis de obras escritas, sino también para nuestra propia creación literaria. Y digo esto porque cabe pensar que, si el autor literario sigue paso a paso el esquema propuesto, puede que termine por encontrarse en un camino muy estrecho y lleno de limitaciones a su creatividad. Dicho de otra manera, que *El Viaje del Héroe* sea un modelo más adecuado para guionistas que para autores literarios.

Es cierto que un guión cinematográfico debe tener una estructura firme y precisa, pues necesita responder a una duración determinada y a la vez mantener la atención de los espectadores. Por el contrario, al escribir ciertas clases de literatura, como la intimista o las novelas en la onda del *nouveau román*, difícilmente podremos atenernos al modelo del viaje del héroe. En cambio, en otro tipo de géneros, este modelo aporta mejores resultados. Está comprobado, por ejemplo, que algunos autores de *best sellers* como John Grisham han recurrido en alguna ocasión a este modelo, lo cual seguramente influye en la eficacia de su estilo para mantener la atención y el interés del lector sin que se trate de literatura de calidad.

Como quiera que sea, si en algún momento o algún lugar hay un ejemplo paradigmático del viaje del héroe, ése es *El Señor de los anillos* de Tolkien. Aunque esta obra fue creada años después de *El héroe de las mil*

*caras* de Joseph Campbell, no es posible saber si Tolkien se basó en este modelo, yo al menos no he encontrado prueba alguna que avale dicha posibilidad. Sin embargo, *El Señor de los anillos* se emplea siempre para ilustrar y explicar el modelo del *Viaje del Héroe*; con todo, si el modelo tiene un valor universal, debería funcionar con cualquier tipo de relato. Veamos si esto es así o no.

## 6. Donde se comprueban todos los pasos del viaje del héroe en los libros analizados

Ya he dicho que el modelo del viaje del héroe está estructurado, según la fórmula actual, en doce pasos. Analicémoslos, pues, a la luz de algunos conocidos libros de aventuras.

### 6.1. *El mundo habitual del héroe*

En este primer paso, el héroe o, mejor dicho, el aspirante a héroe, es presentado en su ambiente y entorno diarios, sin tener la menor sospecha de la aventura en que pronto se verá inmerso. Cuanto más corriente, aburrido y triste sea su mundo, más lejos se encontrará del mundo de la aventura, lo cual incrementará el valor dramático del cambio que va a producirse. Por eso, en estos puntos de partida suelen repetirse diversas situaciones arquetípicas. En ocasiones, el entorno es tedioso y frustrante: Alicia, totalmente aburrida, vive entre bostezos; Luke Skywalker está frustrado porque no puede acudir a la academia de pilotos como los demás jóvenes; en *La isla del tesoro*, Jim Hawkins habita en una posada triste y pobre y pronto su padre caerá enfermo. Igualmente, D'Artagnan va a París para intentar salir de la pobreza.

En otras ocasiones, el protagonista sufre una vida desgraciada. Roald Dahl es muy aficionado a este tipo de personaje: los padres de Matilda desprecian y desatienden a su hija, que destaca en medio de la mediocridad de sus progenitores; en *James y el melocotón gigante*, el protagonista sufre una vida de perros por culpa de sus insoportables tías; en *Charlie y la fábrica de chocolate* se nos describe también una situación de extrema pobreza.

Otra situación habitual es la orfandad: Luke Skywalker, James, Harry Potter, Tom Sawyer son huérfanos, igual que lo termina por ser también Jim Hawkins.

Las dificultades que tienen que afrontar en su vida diaria son leves,



fútiles quizás, pero demuestran ser una buena preparación para los retos que les sobrevendrán en el futuro. Jim Hawkins se hará cargo de la posada cuando su padre enferme, y cuando éste muera más tarde él se las tendrá que arreglar con el terrible Bill Bones y hacer frente al miedo que le provocan los otros piratas. No es insignificante la reiteración con que se habla del miedo de Jim, puesto que con ella se pretende remarcar su debilidad, para que, al igual que los piratas, tampoco nosotros vayamos a esperar una gran valentía o audacia por parte del joven adolescente.

### *6.2. Llamada a la aventura*

La vida rutinaria se rompe inesperadamente cuando el aspirante a héroe recibe una noticia inquietante, un mensaje que anticipa los problemas y el peligro que pronto encontrará, y que, normalmente, va a provocar en él una mezcla de atracción, curiosidad y temor.

En el caso de Jim Hawkins, la llamada a la aventura llega cuando Bill Bones, en su lecho de muerte, le cuenta sus andanzas con el pirata Flint, y en especial afirmando conocer el paradero de su fabuloso tesoro. Pero recordemos que esa confesión se produce, junto con el ataque de los piratas, el mismo día del funeral del padre de Jim, por lo que puede afirmarse que la verdadera llamada a la aventura sucede cuando el joven se

hace consciente de que ha llegado a la madurez y tiene que dar su auténtica medida.

También Frodo siente una mezcla de temor y curiosidad cuando Gandalf le enseña por primera vez el anillo, aunque al principio muestre su rechazo a éste. Wendy suscita la curiosidad de su hermano cuando le cuenta la historia de Peter Pan, y justo entonces es cuando éste aparece, invitándoles a viajar al País de Nunca Jamás. Y, en el agobiante mundo de James, aparece un misterioso hombre que le ofrece unas lenguas de cocodrilo mágicas.

La llamada a la aventura es, al fin y al cabo, la tentación de aventurarse en un mundo peligroso del que parece imposible poder volver. Pero si el aspirante a héroe acepta el reto y consigue sobrevivir, volverá purificado y fortalecido.

### 6.3. *Rechazo a la llamada o reacción indecisa*

El aspirante a héroe está comprensiblemente indeciso en un principio. En ocasiones, rechazará la llamada de la aventura; otras veces, en cambio, dudará entre la seguridad y la tentación, para terminar definitivamente aceptando el reto.

En *La isla del tesoro*, Jim Hawkins hace oídos sordos a la oportunidad que se le presenta; lo único que quiere es cobrar el dinero que le debe Bill Bones, librarse de él y del resto de piratas y recuperar el equilibrio de su mundo habitual.

Algunos autores manifiestan sus dudas sobre esta parte, habiendo llegado incluso a proponerse un esquema con menos pasos. Dado que ésta no es la única ocasión en que el héroe manifestará sus dudas, ¿por qué remarcarlas en este caso y no en otros posteriores? Yo, sin embargo, pienso que las dudas y reticencias que el héroe muestra en esta fase sirven para acentuar la fuerza dramática de su posterior decisión, y por tanto no son comparables a las que puedan surgir en momentos posteriores.

### 6.4. *La ayuda del mentor*

Nada mejor que un guía o mentor para aclarar y descartar dudas. Los relatos que mejor conocemos están llenos de mentores: Gandalf en *El señor de los anillos*, Obi Wan Kenobi o, más tarde, Yoda en *La guerra de las galaxias*; el esclavo Jim en *Huckleberry Finn*, el mago Dumbledore en *Harry Potter*.

En algunos casos, es el propio mentor quien hace al héroe la llama-



da a la aventura; en otros, se presenta después de la llamada. Cuando el protagonista es un adolescente, a menudo el mentor viene a llenar el vacío creado por el fallecimiento del padre; pero, en todos los casos, el mentor le ayuda a prepararse para la misión y le proporciona la formación necesaria para salir victorioso de ella.

En *La isla del tesoro*, a falta de uno, el héroe tendrá tres mentores: al principio, el doctor Livesey y el *squire* Trelawney, y después el capitán Smollet. Con la ayuda de los tres, Jim dará el paso decisivo para adentrarse en la aventura que le espera, o, dicho de otro modo, emprenderá el camino correcto hacia la madurez.

#### 6.5. *Cruce del Primer Umbral y entrada en el Mundo Especial*

Nuestro aspirante a héroe ha tomado una importante decisión y con ese pequeño paso provoca un enorme cambio en su vida. El planteamiento del relato queda perfectamente cerrado y la narración sufre un gran vuelco que nos adentrará en una dimensión nueva y desconocida.

En la mayoría de los casos, este Umbral hacia el Mundo Especial adquiere una evidente dimensión física: en *La historia interminable*, Bastián entra dentro del libro; en *El Señor de los anillos*, tienen que cruzar el

túnel que está en el límite entre la Comarca y el Bosque Viejo; en *Peter Pan*, deben volar al País de Nunca Jamás, que se encuentra en una estrella lejana; en *Huckleberry Finn*, deben navegar en barca para llegar a la isla Jackson en el río Mississippi; en *Harry Potter*, deben cruzar una pared en la estación de tren... En *La isla del tesoro*, Jim Hawkins toma la diligencia para por primera vez en su vida alejarse de casa e ir a Bristol, donde se encontrará con el principio de su aventura.

### 6.6. Retos, amigos y enemigos

Una vez adentrado en la aventura, el aspirante a héroe tiene que adquirir algunos conocimientos necesarios para llevar a cabo su misión, por lo que, a menudo, deberá aprender a combatir y usar armas, o bien contará con la ayuda de un mentor que le irá dando a conocer ese nuevo mundo que le aguarda. Casi siempre, el héroe tendrá que enfrentarse a los retos principales de su misión sin haber completado su formación, y esto es así por la sencilla y ancestral razón de que el mal siempre le lleva al bien una ventaja de partida.

Matilda se adaptará a su nueva vida por medio de su madre-profesora. D'Artagnan también contará con las magníficas enseñanzas de los tres mosqueteros para su vida de soldado. Los mentores de James, por su parte, serán los excéntricos insectos que viven dentro del melocotón.

Jim Hawkins estará ocupado en los diversos menesteres del barco mientras va aprendiendo a cuidarse y a convertirse en un hombre, para lo cual, como ya hemos dicho, contará con el apoyo del doctor, del *squire* y del capitán. Pero, como sucede habitualmente, también aquí aparece en escena un *falso mentor*, un personaje que bajo una apariencia amable va dando consejos equivocados y malintencionados. Se trata, ni más ni menos, que de John Silver.

En esta parte, el héroe recibirá sus *primeras heridas*, que pueden aparecer bajo el aspecto de un enorme peligro: el melocotón de James es atacado a mordiscos por los tiburones. Matilda será encerrada en el cuarto oscuro de la escuela. Jim Hawkins, escondido en la barrica, se enterará de las intenciones que los marineros tienen de amotinarse, conociendo de paso la verdadera cara de su falso mentor. Si bien estas primeras heridas forman parte de la preparación del héroe, también constituyen una premonición de los retos y dificultades que se va a encontrar en el camino.



### *6.7. Aproximación a la Cueva Secreta y cruce del Segundo Umbral*

Es el momento del reto principal de la aventura. El camino está cada vez más plagado de peligros, y a la vista aparece ya el Segundo Umbral, que, una vez traspasado, mostrará frente a frente el rostro de la muerte. En muchas leyendas mitológicas, la Cueva Secreta tiene una estructura física: Sigurd luchará en la cueva contra el dragón. Teseo, en cambio, se enfrentará al minotauro en un laberinto subterráneo. De igual modo, Luke Skywalker será absorbido al interior de la Estrella de la Muerte, donde tendrá que enfrentarse con Darth Vader.

En *La isla del tesoro*, al llegar a las proximidades de la isla, y consciente de las intenciones que tienen los marineros de amotinarse, Jim irá a la isla a escondidas, atravesando el Segundo Umbral y aproximándose al punto central de su aventura.

### 6.8. *La Prueba Suprema*

Una vez arribado a la isla, Jim observa cómo John Silver asesina a sangre fría a un marinero leal. Horrorizado, el joven se desmaya durante unos segundos, pero pronto recupera la conciencia, tanto física como emocionalmente. Tal y como señala Christopher Vogler, la emoción provocada por la muerte conllevará un vuelco en la actitud del héroe, traducido en una demostración de su valentía hasta entonces latente, y en una mayor autoconfianza, condiciones indispensables para poder superar la Prueba Suprema.

Lo leído hasta el momento ha servido para identificarnos con el héroe; pero, a partir de ahora nos asaltará la incertidumbre sobre sus posibilidades de salir con bien del peligro, y las emociones se desatarán cuando por fin consiga superar victoriosamente la prueba. Quiero observar que en este punto encontramos un paralelismo con los ritos iniciáticos de las antiguas civilizaciones, en los que era elemento imprescindible este enfrentamiento simbólico entre la vida y la muerte, que todas las sociedades y sectas secretas posteriores han mantenido en sus propios rituales.

### 6.9. *La Recompensa*

Una vez superada la Prueba Suprema, el héroe recibirá la recompensa que merece por todas sus tribulaciones; en una historia de amor, esa recompensa será el beso de la chica buena. En una aventura, en cambio, será el tesoro. En *La isla del tesoro*, Jim se encontrará con Ben Gunn, quien le revelará dónde está el tesoro y le ayudará a hacerse con él. Así pues, no queda más que apoderarse del oro y volver a casa... aunque el regreso vuelva a estar repleto de peligros. Podemos recordar algunos casos: Matilda, por ejemplo, después de haber puesto en fuga al malvado director de la escuela, tendrá que superar el problema que representan sus padres en el camino hacia la libertad. James, aun después de llegar a Nueva York, no obtendrá la libertad hasta haber superado un último reto.

### 6.10. *La vuelta al Mundo Habitual*

En la isla convertida en una trampa mortal, Jim ve que su única vía de escape, el barco, está en manos de los piratas, por lo que tendrá que liberarse de la amenaza que representan y recuperar la nave, enfrentándose a peligros aún mayores que los encontrados en la Prueba Suprema. Si en aquella ocasión demostró estar preparado para ser un héroe, ahora tendrá que poner en juego todo lo aprendido, todo su coraje, para poder retornar a casa.

Como en las historias mitológicas, en las aventuras el héroe recibe ayuda sobrehumana en diversos momentos, especialmente cuando el riesgo de muerte es mayor. Si en la mitología, el problema se soluciona con la intervención directa de los dioses, en las aventuras de nuestra cultura todo depende de un hecho feliz que sucede en el momento más difícil. En el caso de Matilda, el FBI detiene a sus padres; en *La guerra de las galaxias*, Han Solo salva a Luke de las manos de Darth Vader cuando está a punto de morir. Jim Hawkins, en cambio, contará con la ayuda de la fortuna, cuando escapa del fuerte sin levantar las sospechas de los piratas; cuando monta en la barca y la corriente lo acerca al barco en lugar de llevarlo mar adentro; cuando al soltar las amarras, el barco navega hacia un refugio en lugar de hacia el mar; cuando durante el ataque del pirata Israel Hands, se le cae la pistola de las manos con tal fortuna que golpea y deja fuera de combate a su enemigo... hasta que, agotados los recursos de la fortuna, se encuentra frente a frente con la muerte...

#### *6.11. Resurrección del héroe y cruce del Tercer Umbral*

Jim Hawkins está preso en manos de los piratas, puede decirse que la buena suerte lo ha abandonado. Pero entonces, reuniendo todo el coraje que le queda, lanza un arriesgado discurso a los piratas explicándoles que están perdidos y que sin su ayuda terminarán en el patíbulo; casi todos los piratas quieren acabar con él al oír esas palabras, pero John Silver demuestra tener mejor sentido que el resto, pues sabe que las palabras del chico son ciertas, por lo que en el último momento salva a Jim de la muerte y se pone de su lado, con la sana intención de salvarse a sí mismo más adelante. Al poner de su lado al cabecilla de los malos, a su enemigo más inteligente, Jim se enfrenta al reto de la muerte y lo supera, saliendo del mismo renacido, convertido definitivamente en hombre. Lo único que ya queda es subir el tesoro a bordo y poner rumbo a casa.

#### *6.12. Regreso al Mundo Habitual con el Elixir*

Con la metáfora del elixir, Christopher Vogler se refería al objeto que el héroe trae de vuelta a casa. Así, en *El Señor de los anillos*, el elixir pueden ser las semillas mágicas que siembra Sam, gracias a las que volverán a crecer los árboles arrancados por el malvado Saruman; en *La historia interminable*, Bastian se trae el agua maravillosa de una fuente de Fantasía que servirá para curar la tristeza de su padre. Al fin y al cabo, el héroe ha de volver a su casa, y es en ella donde utilizará los tesoros y bienes que ha conseguido en su viaje.

Sin embargo, a menudo la vuelta a casa no es la conclusión del viaje, sino su objetivo mismo, tal y como sucede en *El mago de Oz* o en *Alicia en el País de las Maravillas*.

En otros casos, aunque el héroe vuelve a casa, no se trata de la casa inicial, sino del lugar que encuentra en su camino; sería el caso de Matilda y de James.

Eso sí, el héroe siempre traerá consigo las heridas causadas por la aventura, tanto físicas –la mano que pierde Luke Skywalker, el dedo que pierde Frodo– como emocionales, como en el caso de Jim Hawkins. Porque nuestro héroe, hecho ya un hombre, seguirá durante años teniendo pesadillas con John Silver, la isla maldita y, sobre todo, con el lorito que continuamente canta lo de «¡Piezas de a ocho, piezas de a ocho!».

## 7. Donde acaba la historia y se invita a los oyentes a intervenir

También nosotros hemos vuelto por fin, sanos y salvos, a nuestro Mundo Habitual, aunque no sé si ustedes habrán regresado heridos o sanos, o dueños de algún tesoro o elixir. Por mi parte me conformaría con que, al contrario que le sucedía a Jim, no fuera yo mismo el protagonista de sus pesadillas. Muchas gracias, pues, por haberme acompañado en este viaje.

### Bibliografía consultada

Joseph Campbell (1988): *The Hero with a Thousand Faces*, Mythos-Princeton University Press.

Joseph Campbell: *A Practical Guide to the Hero with a Thousand Faces*, artículo en Internet.

Christopher Vogler (1998): *The Writer's Journey –Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions.

Antonio Sánchez-Escalonilla (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*, Ariel Cine.