

# El cuento infantil

Sus posibilidades dentro de la literatura  
nacional

Creación del cuento infantil argentino

Autor:

Etchebarne, Dora Pastoriza de

Tutor:

1954

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

043

269

Biblioteca

DORA PASTORIZA DE ETCHEBARNE

L CUENTO INFANTIL. Sus posibilidades dentro de  
la literatura nacional: CREACION DEL CUENTO  
INFANTIL ARGENTINO.



(Tesis Doctoral)

Buenos Aires

1954

## PLAN

### PRIMERA PARTE: EL CUENTO INFANTIL.

- I. El niño. Su mundo y el mundo que lo rodea. Fantasía y realidad.
- II. El psicoanálisis y la literatura infantil.
- III. El cuento. Aparición del cuento infantil.
- IV. Teoría literaria del cuento infantil.
- V. Análisis de los cuentos infantiles más famosos de los grandes escritores mundiales. Problemas que surgen. Posibles soluciones.

### SEGUNDA PARTE: CREACION DEL CUENTO INFANTIL ARGENTINO

- I. Predominio del cuento infantil tradicional. Su influencia en el panorama de nuestra literatura.
- II. Autores argentinos de cuentos para niños. Análisis crítico.
- III. El niño argentino. Ambiente social y espiritual en que transcurre su vida. Su interés y desinterés por el cuento: influencia del medio social.
- IV. Hacia un intento de elaborar cuentos con carácter argentino. Posibles fuentes de inspiración. Proyección universal del cuento argentino.
- V. Conclusiones.

### BIBLIOGRAFIA CITADA.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.

### APENDICE: INTENTO DE CREACION DE CUENTOS INFANTILES DE ACUERDO CON LAS IDEAS SUSTENTADAS EN ESTA TESIS.

- I. Santos Vega.
  - II. La Niña-Pájaro.
  - III. Bonifacio, el gato que quiso ser paloma.
-

PRIMERA PARTE

## I.- EL NIÑO: SU MUNDO Y EL MUNDO QUE LO RODEA. FANTASIA Y REALIDAD.

Antes de entrar a desarrollar este tema, digamos que entendemos por literatura infantil, ya que, de acuerdo con el significado de la palabra infantil, puede interpretarse de varias maneras.

En primer lugar conviene recordar que hay una extensa y hermosa literatura donde el niño es el protagonista; ya sea porque el autor recuerda su propia infancia y la refleja en su obra, ya porque toma y reproduce la ajena. Creemos que ello responde a una necesidad espiritual. En efecto: es algo común a todo ser adulto, el hecho de que en determinados momentos de su vida -especialmente en aquellos nada felices- sienta la imperiosa necesidad de buscar consuelo en el recuerdo de lo que fué parte o totalidad de su infancia. Así su mirada, mirada de los ojos, de los sentidos, mirada del alma, extendida, como alargada en el tiempo, le va trayendo al presente imágenes de hechos y cosas que creía desvaídos para siempre y cuyo solo retorno a través del recuerdo, obra el milagro de devolverle su conformidad. - Otras veces, no es la realidad dolorosa de la vida la que lleva a la remembranza. La sola presencia de un niño jugando, nos transporta:

"En el educador, como en el adulto, no se ha extinguido la alegría de los juegos infantiles, y en momentos de reposo se siente "invadido" por ellos. El regocijo de los niños en el recreo, retrotrae al maestro a su infancia".<sup>1</sup>

Y de la misma manera, basta sólo un perfume, una melodía, un color, para evocar escenas con nitidez asombrosa. Arturo Masso, corrobora lo dicho:

2  
"Los naranjos con azahares o con las frutas maduras me daban la certitud de la belleza. No puedo contemplar a este árbol lleno de frutos de un amarillo enrojecido con el verdor sin que aparezca mi infancia. El olor de una hoja, de una cáscara de naranja, en ciertos momentos, me parece una emanación sagrada".<sup>2</sup>

Los tiempos de verbo, -me daban y puedo- señalan un pasado recuperado; y la expresión "en ciertos momentos", el matiz espiritual a que aludíamos arriba.

Pero los que no somos más que meros gustadores de la belleza, nos quedamos en esa evocación, en la evocación callada de un mundo que se fué, el mundo de nuestra propia infancia. En cambio, el artista, gracias a su condición de tal, habrá de utilizar esas vivencias como material de su obra, y así, en su creación literaria aparecerá proyectada su propia infancia. Pero fijémonos en esto: también lo estará la nuestra. Porque a través de la lectura la iremos encontrando: no sólo porque todas las infancias, aunque distintas, tienen algo misterioso que las une, sino además, porque en toda obra de arte se produce una identificación espiritual entre lector y creador. Arturo Rivas Sainz, dice refiriéndose a la lectura de un poema:

"Mientras leemos un poema, poeta y lector confluimos en el mismo vértice mediante el cual comulgamos, al propio tiempo que nos impregnamos de nuestros recíprocos espíritus. Comunicados con el artista creador, sus exigencias se tornan nuestras y sentimos con él, la misma necesidad de luz o sombra, de música o silencio. No consiste en otra cosa la claridad de la poesía".<sup>3</sup>

Para ninguna creación artística nos parecería más aplicable este concepto, que para aquella en la cual el artista ha proyectado su propia infancia. De allí que esa necesidad a la que nos referíamos en un comienzo, halle también su calma bien hechora en la lectura de obras cuyo tema es el recuerdo de la infancia.

Otras veces, el artista no elige su infancia como tema de su obra; sino que la deriva, la traslada, simplemente, hacia otro niño. Por ello, todas las obras cuyo protagonista es un niño, encierran sin duda alguna, el propio corazón niño de su autor: ya sea porque en ese personaje está latente una remembranza de sus propias experiencias infantiles, ya sea porque en él, hace vivir cosas que añoró, pero que le fueron negadas. En este sentido, en el ánimo del lector tiene lugar un proceso idéntico al señalado. Aquél que durante su infancia gozara de permanencias largas o cortas en el campo, revivirá esa época leyendo, ya adulto, los relatos de Benito Lynch contenidos en De los campos porteños; mientras que el hombre que cuando pequeño soñara con montar un petiso, pero un petiso suyo, al leer El potrillo roano, de la citada obra, pensará que el protagonista tuvo lo que él tanto deseó, y se aferrará a su dichosa imagen, reviviendo su propia infancia, pero no como fué, sino como lo hubiera deseado. A Mario, el protagonista, le regalaron el petiso; a él, no; pero en el instante de la remembranza son los dos una misma cosa. La comunión de que hablaba Rivas Sainz, ha sido total.

Hasta aquí solo hemos hablado de dos aspectos de una misma medalla, la infancia en la literatura: la propia y la ajena. Pero no nos hemos referido a la literatura infantil. Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra infantil deriva del latín infantilis y significa: perteneciente a la infancia, de donde, por una consecuencia lógica, literatura infantil es aquella literatura que pertenece a la infancia. Ahora -

bien: una cosa nos pertenece, cuando nos es dada por alguien, o cuando nosotros la producimos, la creamos; en tal caso podríamos considerar dentro de la literatura infantil, dos aspectos; la literatura de los niños, y la literatura para los niños; en el primero los niños son los creadores; en el segundo, la obra literaria es creada por adultos para los niños; en ambos, pertenece a la infancia.

Podría objetárenos el hecho de considerar literatura infantil la creada por los niños; en realidad sólo hemos querido mostrar el doble aspecto que nos ofrecería el significado de la palabra infantil, pues el término literatura resulta demasiado empuloso, excesivamente vasto y profundo para adjudicárselo a la creación de un niño. Sin embargo, cuando se leen sus composiciones, lo mismo que cuando se contemplan sus dibujos o pinturas, necesario es reconocer que en muchos de ellos anida un futuro artista. Díganlo si no, estos poemas en prosa pertenecientes a niños de una escuela uruguaya y de una escuela argentina, en los cuales asombran, la riqueza de imágenes y la hondura de pensamiento.

De una niña de 11 años:

"Como llegó esta primavera: llegó como un hada ceñida con un largo vestido gris. No trajo en sus manos un manojo de flores que realzara su belleza, pero sí, un repiquetear de gotas de agua que se parecen a su suave paso. Entra llorando porque se le ha perdido el sol".<sup>4</sup>

"Por qué amo la escuela?: Porque aquí aprendí a amar y sentir la caricia dulce de la Naturaleza, nuestra madre. Porque estando en la escuela trabajo con alegría, con amor, porque aquí en esta escuela fué donde un día cuando no sabía lo que era escribir, que no conocía lo que era la naturaleza, me abrieron poco a poco como una caja de música".<sup>5</sup>

De un niño de 9 años:

"La Aldea: La aldea es un pájaro de diez colores. Por la noche



es negra, por la tarde es gris; por la mañana se levanta de muchos colores a comprar pan al panadero".<sup>6</sup>

De una niña de 9 años:

"Ayer junté un ramo de flores blancas en el campo, y parecía que traía una paloma".<sup>7</sup>

De una niña de 12 años:

"Yo vi en el monte tres álamos dormidos, cansados de vivir".<sup>8</sup>

De un niño de 10 años:

"Hoy traje cardos para mi mamá. Traje muchos, y me dijo: Gracias..."

Los caricos son niños negros trabajando sin delantales."<sup>9</sup>

Pero no es a este aspecto de la literatura infantil al que nosotros intentamos estudiar y conocer, sino al otro, al que llamaremos literatura infantil propiamente dicha, o sea, la literatura para los niños. De allí que nos interese conocer en primer lugar la materia humana para la cual va a estar dedicada nuestra creación de adultos. Muchos é importantes son los problemas que se le presentan para resolver, al escritor que escribe para la infancia. Porque, así como el escritor para adultos puede prescindir de su público lector, el escritor para niños, en cambio, debe permanecer alerta y no olvidarse nunca cómo es ese mundo mágico al cual él intenta incorporarse. Ahora bien: hablar del niño y su medio, o en otros términos, del mundo de la infancia nos exigiría en primer lugar referirnos al niño en sí, como nueva persona que se agrega a nuestro mundo; luego a éste, al medio que lo rodea; a cada uno de los elementos que lo integran: familia, objetos, acontecimientos, etc.; a la escuela, a influencias buenas o malas, etc.; en suma, a problemas pedagógicos, psicológicos, educacionales; y por con

secuencia, nos obligaría a evadirnos del terreno exclusivamente literario que la índole de nuestra investigación nos obliga a conservar. Es decir, que nuestro trabajo pasaría entonces a ser un trabajo psicopedagógico, y no de literatura. Sin embargo, deseamos dejar establecido que es imposible estudiar el fenómeno literario referido a la infancia, sin detenerse ante todos y cada uno de los problemas vinculados con ella; no es esto ninguna novedad; la literatura forma parte de la vida del niño desde temprana edad y constituye uno de los alimentos más preciosos de su alma infantil. Sólo conociendo a éste, penetrando en el misterio delicioso de su mundo, podremos brindarle algo del nuestro, y salvarnos del error que señala Ortega y Gasset:

"La incompreensión de la vida infantil que solemos padecer procede de que juzgamos los actos de los niños suponiendo a estos sumergidos en el mismo medio que nosotros". 10

Buscaremos entonces acercarnos a ese mundo; y luego de ese primer paso, ver de qué manera y con qué medios habrá de elaborarse la obra para niños.

"La discriminación entre lo que han de leer y no han de leer los niños debiera ser, por lo menos en principio, bastante clara, y derivarse como un corolario de la noción de vida infantil". 11

Como resultante de ese buceo, elegimos la oposición fantasia-realidad cuyos términos caracterizan en sus líneas fundamentales al mundo infantil y al mundo adulto. Se sustenta el primero sobre la imaginación; el segundo, sobre la razón. Con aquella el niño o el poeta cambian y combinan la realidad y obtienen un nuevo tipo de realidad, conforme a las necesidades de su alma. Surge así la leyenda, en firme oposición a la historia elaborada por la razón en procura de reflejar lo más exactamen-

te posible la realidad que le ha sido dada. Siguiendo al filósofo español, podemos decir entonces:

"Ofrece, pues, el mundo en su conjunto y en cada una de sus partes dos vertientes: la histórica y la legendaria, la real y la deseable. Hay individuos con mayor capacidad para percibir la una que la otra, temperamentos hiperpóéticos e hipopóéticos".<sup>12</sup>

Los niños y los poetas, y también los sabios

"Los sabios sobre todo, son niños grandes, porque presentan caracteres intelectuales típicos de la mentalidad infantil: curiosidad a causa de los fenómenos, amor del juego (experimentos, etc.) fantasía (que interviene en la construcción de las hipótesis), y, en fin, visión ingenua, ausencia de rutina"<sup>13</sup>) son los poseedores de ese temperamento hiperpóético

gracias al cual construyen su mundo con objetos imaginados, con objetos deseables, únicos que les interesan:

"Los objetos que para el niño vitalmente existen, que le ocupan y preocupan, que fijan su atención, que disparan sus afanes, sus pasiones y sus movimientos, no son los objetos reales, sino los objetos deseables".<sup>14</sup>

Algunas veces el objeto deseable coincide con el objeto real, pero al niño habrá de apasionarlo sólo cuando lo haya introducido en su propio mundo gracias a su maravillosa fantasía. Koffka nos recuerda la hermosa anécdota referida por Sully (en *Studies of Childhood*):

"Un día, dos hermanas se dijeron: Vamos a jugar a las hermanas"<sup>15</sup>  
La estructura hermanas que sin duda pertenece al mundo real de los adultos, es transformada por el niño en objeto deseable, para lo cual la traslada a su mundo. Porque para jugar a lo que son y ellos saben que son, hay una deliciosa postura espiritual, algo así como un desembarazarse de ese lazo fraterno, y poder, por obra de la fantasía, jugar a las hermanas. En ese instante han dejado de ser hermanas. Lo son, tan sólo porque lo desean.

Y bien. Este planteo nos ha conducido directamente al pla

no dentro del cual se desenvuelve la mayor parte de la vida del niño: el plano lúdico. Porque, según lo acabamos de ver, el niño crea su mundo durante el juego, cuyas características, como dice Koffka, no abandonan la conducta interna y externa del niño aun cuando no este jugando<sup>16</sup>, y que, por lo tanto, habrá de servirnos de valioso camino para llegar a captar y comprender el espíritu infantil, ya que:

"al conocer el juego se conoce el espíritu. Porque el juego, cualquiera sea su naturaleza, en modo alguno es materia"<sup>17</sup>. Muchas y variadas son las teorías expuestas sobre la naturaleza y el sentido del juego. El "por qué" y el "para qué" se juega, es decir, la causa y la finalidad del juego, han preocupado a psicólogos y pedagogos, y por estar todo ello tan íntimamente ligado a la sola existencia de hombres y animales, hay quienes consideran que su estudio debe ser también tarea de psicólogos:

"El juego en el hombre - lo mismo que en el animal - se presenta con expresiva inmediatez, sin segundas, sin voluntad, sin conciencia. Surge de la vida misma, y más propiamente que el psicólogo, es el biólogo el llamado a interpretar este suceso prodigioso"<sup>18</sup>

El Prof. Buytendijk en su obra "El juego y su significación sostiene la teoría según la cual considera al juego como manifestación de los impulsos vitales, y en el transcurso de la misma analiza las diversas opiniones de sus colegas, aceptando o rechazando las, parcial o íntegramente, según su punto de vista. Así, Gross, sostiene que el juego es una ejercitación para las futuras actividades serias, y también como un desahogo de impulsos peligrosos pre-existentes; es decir, que asigna al juego, una función catártica. El biólogo Spéer ser fue el primero en explorarlo como una descarga de un ex-

ceso de energía vital, de energía juvenil. Stanley Hall, al establecer una comparación entre los juegos de los niños y las ocupaciones de los pueblos primitivos, opina que el juego es un rudimento de formas anteriores de actividad. Sumamente interesante es la teoría de Claparede, que se detiene en el carácter de cosa ficticia que tiene el juego, durante el cual se satisfacen deseos no satisfechos en la realidad. Y también la del pedagogo holandés Kohnstamm que en su obra Personalidad de formación llama la atención acerca de la transformación que, para el niño, sufren las cosas en la esfera del juego, señalando al mismo tiempo, el afianzamiento de la personalidad, del niño, de su propio yo.

Como podemos observar, son las dos últimas teorías mencionadas, las que más se vinculan a esa oposición fantasía-realidad con la cual quisimos caracterizar al mundo del niño. Pero lo cierto es que todos los teorizadores tienen algo de razón, y también, que después de concienzudos estudios reconocen la dificultad de una definición precisa de esa íntima esencia de lo lúdico:

"Asunto difícil, pues nos faltan las palabras, los conceptos. Por esto es imposible sustituir la observación personal con un conocimiento bibliográfico tan completo como se quiera".<sup>19</sup>

Es Huizinga en Homo Ludens el que -a nuestro entender- se acerca más que nadie al profundo sentido del juego. Y es que sin rechazar las teorías que hemos enumerado, considera que ellas han estudiado el juego de acuerdo a los métodos experimentales sin detenerse a pensar que su esencia está lindando con lo puramente estético:

"Abordan el fenómeno del juego con los métodos de mensura de la ciencia experimental, sin dedicar antes su atención a la

Bastará pues recapacitar unos instantes para poder aceptar que todas las características enumeradas, tienen reflejo o expresión en la literatura infantil.

De allí que el escritor para niños será aquel que sepa como ninguno, establecer una íntima compenetración entre ese mundo que acabamos de intentar definir, y su propia alma. Aquél que tenga delante de sus ojos su propia infancia, pero no solamente como un dulce recuerdo que enternezca su madurez, sino como vivencia que, palpitando en su corazón, le sirva de guía para llegar hasta el niño. Dice Ortega y Gasset:

"Hay hombres que llevan en el ángulo de la pupila una inquietud latente, la cual hace pensar en un niño acurrucado y escondido, presto a dar el brinco genial sobre la vida, la carrera loca y alegre que proporciona el gran botín de la ciencia, del arte y del imperio. Sólo esos hombres me parecen estimables, y el resto es contabilidad".<sup>25</sup>

Nosotros agregaríamos: sólo esos hombres pueden escribir para los niños pues reúnen la condición fundamental, sin la cual todo esfuerzo resultaría inútil: la de conservar dentro de ellos mismos, algo del niño que fueron. Coincidimos pues, con Giovanni Pascoli, que en su obra El Pequeñuelo dedicada a teorizar sobre la poesía, sustenta la idea platónica de que dentro de nosotros existe un pequeño invisible, cuya pureza mantenida intacta a través de toda nuestra vida, nos permite contemplar a ésta con ojos pueriles:

"En lo profundo del hombre serio, es quien escucha y admira la fábula y la leyenda, mientras en el pacífico hace resonar penetrantes fanfarrias de trompetas y gaitas, y en un rincón del alma de aquel que ya no cree en nada, perfuma de incienso el pequeño altar, que conserva a pesar de todo. El nos hace perder el tiempo cuando, no obstante nuestras múltiples ocupaciones, se detiene a escuchar a la cigarra que canta, o a cogger la flor que perfuma o quiere tocar el guijarro que reluce".<sup>26</sup>

Ese pequeño está en todos nosotros, pero pocos son los pri

conocer estas interpretaciones simbólicas de los cuentos de hadas, pero como ellas están íntimamente ligadas al origen de los mismos, habremos de referirnos en primer lugar a la creación de los mitos, y a su paso del plano puramente lúdico al plano poético o literario. El Mito es la explicación que el hombre primitivo se dió a sí mismo sobre lo que lo rodeaba, en especial sobre los fenómenos de la naturaleza: desde la luz y el calor -sol, fuego- hasta las tormentas: truenos, relámpagos, viento, lluvia. A algunos los temía, porque lo perjudicaba, a otros no, porque lo ayudaban a vivir. Buscó inútilmente la manera de dominarlos, y ante su total impotencia, eligió el camino de seducirlos:

"Ne pouvant arriver à la vaincre ils tentèrent de la séduire",<sup>34</sup> dice Loeffler-Deñachaux refiriéndose a la naturaleza. ¿Cómo? mediante el ruego, mediante la súplica; pero no dirigidos precisamente a esos elementos, agua, fuego, viento, etc., sino a las fuerzas invisibles que, en determinado momento de su evolución psíquica, supuso engendradora de tales elementos. Surge de esa manera, en su forma más rudimentaria, el culto; con el culto el mito inicial adquiere categoría de misterio religioso. Mito y Culto constituyen pues, una expresión sobre la concepción del universo: pero ambos se desenvuelven todavía en un plano lúdico. Recordemos que el hablar del juego en el niño vimos la importancia del lenguaje como puro juego de palabras, con el cual se creaba un segundo mundo inventado. Según el mismo Huizinga:

"En el Mito encontramos también una figuración de la existencia, sólo que más trabajada que la palabra aislada. Mediante el mito, el hombre primitivo trata de explicar lo terreno, y mediante él, funde las cosas en lo divino. En cada una de esas caprichosas fantasías con que el mito reviste lo existente juega un espíritu inventivo, al borde de la seriedad y de la broma. Fijémonos también en el culto: la comunidad primitiva rea-

singular belleza y, despreciada por su madre, debía ir dos veces por día a buscar agua con un enorme cántaro, a una fuente que distaba media legua de la casa. Un día, se le acercó una pobre mujer y le pidió de beber, a lo cual accedió la niña, sosteniéndole el cántaro para que lo hiciera más comodamente. La viejecita, que era un hada disfrazada, premió su generosa conducta otorgándole el don por el cual por cada palabra pronunciada, habría de arrojar de su boca una flor o una piedra preciosa. La sorpresa de su mala madre no tuvo límites, y resolvióse a enviar a su otra hija a fin de que obtuviera el mismo don. Esta, allá fué, no sin antes intentar resistirse; pero en lugar de una pobre mujer se le apareció una gran dama, y ante su pedido de agua, la niña le respondió groseramente; por lo cual, el hada disfrazada la castigó severamente, de modo tal, que a cada palabra, arrojaría por su boca una serpiente o un sapo. Al ver esto, la madre creyó en un engaño de la hija menor, y ésta, al imaginar el terrible castigo que la esperaba, corrió a refugiarse al bosque próximo. Acertó a pasar por allí el hijo del rey que volvía de caza, y le preguntó por qué lloraba; luego que hubo escuchado la historia, atónito por las flores y piedras preciosas que salían de la boca de la niña, y enamorado de ella, se la llevó a palacio, donde poco tiempo después se casaron. En cuanto a su hermana, la madre la echó de la casa por aborrecible, y después de mucho rodar, fué a morir en el bosque.

Los partidarios de la teoría solar, ven en la niña buena una representación de la aurora: así Husson Lefevre, y Charles Ploix, aunque este último <sup>extiende</sup> ~~extiende~~ su interpretación no a la



aurora simplemente, sino a la primavera, es decir, "aurora del año". Pero para todos, con pocas variantes: la niña buena es a la vez aurora y primavera; la niña mala: noche é invierno.

Saintyves, en cambio vincula el cuento con la antigua creencia que la víspera de Año Nuevo las hadas visitaban las casas, y era desde todo punto de vista conveniente recibir las con ceremoniosos preparativos. La costumbre, -que perduraba en algunos pueblos de los Pirineos hasta la segunda mitad del siglo XIX- indicaba esperarlas con puertas y ventanas abiertas, la mesa tendida, plato y cubiertos, pan, una copa de agua y una de vino. Oigamos esta descripción hecha por Dumége en Monuments religieux des Volces Tectosages y recogida por Saintyves:

"Le 1er. Janvier, au point du jour, le pere, l'ancien, le maître de chaque maison, prend le pain qui a été présenté aux fées, et après l'avoir trempé dans l'eau et le vin, il le distribue à tous ceux de sa famille, et même à ses serviteurs. On se souhaite alors la bonne année et l'on déjeune avec ce pain".48.

Para Saintyves, el cuento de Perrault no es otra cosa que un comentario de esa costumbre: el primer rasgo esencial lo da la niña al ofrecer el agua; el segundo, y no menos característico, que señala el parecido del cuento y de la costumbre, lo constituyen los dones ofrecidos por las hadas, que procuran abundancia; así, las rosas o violetas, perlas o diamantes, no son más que un símbolo de la riqueza que sobrevendrá a los servidores de las hadas; en tanto que las serpientes o sapos son emblemas de destrucción y pobreza. El tercer rasgo, se relaciona con el casamiento; con lo cual se completa la vinculación entre cuento y creencia: las hadas bien tratadas por las niñas solteras no dejan de enviarles el esposo ideal; mientras

que los seres horribles, como la mala niña del cuento, ahuyentarán por sí solas a todos los galanes. (Paralelamente, cabría recordar la venganza del hada de La Bella durmiente del bosque, la cual, olvidada en la fiesta del bautismo de la princesita, la condenó a quedarse dormida para siempre el día que hilando se pinchara un dedo) De manera pues, que el cuento Las Hadas, respondería entonces a la teoría estacional, destacando los contornos de la religión de las hadas.

Veamos ahora la teoría inicial.

En ella, Saintyves sostiene que ciertos cuentos, como Pulgarcito, Barba-Azul, El Gato con botas, deben ser restos de antiguos ritos iniciales. Para esto se basa en que los cultos primitivos dan una gran importancia a la iniciación, o sea a la formación sagrada del ser social:

"Initier, c'était préparer l'individu, par un enseignement et un entraînement magico-religieux, a remplir ses devoirs et son rôle dans le groupe, le clan ou la tribu. Il y avait des initiations pour faire un homme d'un enfant (Petit Poucet), pour former les femmes a leur rôle d'épouse (Barbe-Bleue) pour enseigner aussi bien au mari qu'à la femme les lois du mariage (Riquet a la Houppe), pour apprendre au futur chef les exigences de son nouvel état (Chat Botté)".<sup>49</sup>

En resumen, para Saintyves, esta teoría litúrgica sería una prolongación lógica de la teoría antropológica.

Por último, algunos cuentos o más bien fábulas o apólogos, como Griselida o la verdadera obediencia y Los deseos ridículos responderían a un origen sagrado. Con respecto a Griselida, son numerosas y sumamente interesantes las diferentes teorías sobre su origen, y sería evadirnos del tema esencial de nuestro trabajo el detenernos en su análisis; pero para Saintyves, aún reconociendo los testimonios del tema en Boccaccio, su traductor Petrarca, y su relación con el Mahabharata tal como lo

demuestra Angelo de Gubernatis en Mythologie zoologique <sup>50</sup>, este apólogo sería un comentario de un precepto de las Leyes de Manú:

"Quoique la conduite de son époux soit blamable, bien qu'il se livre a d'autres amours et soit dépourvu de toutes qualités, une femme vertueuse doit constamment le révéler comme un Dieu." <sup>51</sup>

Desde luego que teniendo presente que estas leyes no han regido fuera del Bramanismo y del Budismo, se piensa que habrán sido formuladas en muchísimos países, y se vincula fundamentalmente con ellas, la general y no lejana actitud de los maridos, padres, o dueños de casa de considerar a la mujer fiel y muda servidora de sus despóticos antojos. Reconoce pues Saintyves que:

"Notre apologue peut donc étre né musulman ou juif tout aussi vien qu'indien ou persan". <sup>52</sup>

Sumamente interesante resulta recordar al respecto, el trabajo de Dudley David Griffith, donde se vincula el origen de Griselda con la leyenda de Cupido Y Psiquis:

"Our theory as to the origin of the Griselda story involves two propositions. First, the narrative framework and the organization of Boccaccio's novella are derived from the group of Cupid and Psyche tales in which, as a condition of the union with the otherworld being, a tabu is placed upon the mortal. Second, the incidents of the Griselda story, in their exact form, are derived from a definite branch of this tabu-group of Cupid and Psyche tales in which, as a test under the tabu, children are taken away from the mortal." <sup>53</sup>

En cuanto a Los Deseos Ridículos, tampoco podría probarse que derivan del Pantchatantra con el que justamente se le ha comparado, y aunque varias versiones parafrasean la idea de Plutarco sobre el deseo del hombre de ocupar una condición superior a la suya, en el conjunto se pueden considerar todas las versiones de esta fábula, como testimonio del valor del

ruego.<sup>54</sup>

Y bien: tal como lo advertimos en páginas anteriores, al hablar del orígen de los cuentos y de las distintas teorías al respecto, hemos tocado el elemento símbolo, pues, para indagar el origen, los investigadores se han apoyado las más de las veces en todos o en cada uno de los elementos de los cuentos de hadas, a fin de saber qué representaban, qué simbolizaban. La obra de Saintyves a la que continuamente hemos hecho referencia, data del año 1923. Es pues, sumamente interesante decir algo en torno a interpretaciones más recientes sobre el simbolismo de los cuentos. Con ello no sólo cumpliremos nuestra intención de vincular el psicoanálisis con la literatura infantil, sino que quedará también probado un nuevo aporte en este tipo de investigación. Loeffler-Delachaux en su obra ya citada, nos ofrece un personal estudio, cuyo fundamento procuraremos resumir. Según este autor, tanto en los cuentos de hadas como en los lenguajes orientales, cada palabra, cada imagen, cada situación, tiene un doble y hasta un triple sentido: profano, sagrado é inicial. El primero es el que habitualmente nosotros damos a cada cuento, mientras los otros dos se nos escapan.

Ya hemos visto el sentido que los partidarios de las teorías litúrgicas -estacional é inicial- daban a cada cuento. El interés mayor que reviste el enfoque de Loeffler-Delachaux, es que reúne todas esas interpretaciones -o todos esos simbolismos- y los aplica a cada cuento. Pero veamos cómo, apoyándose en qué y agregando qué novedad.

Ante todo, y con el objeto de que nos coloquemos en su mismo plano, analiza un pasaje del poema épico hindú de más grande significado para la India de los Vedas: el Bhagavad Gita, al cual se lo considera como la esencia misma de los Vedas, así como al Kalevala, epopeya finesa, Ilíada Griega, Nibelungos, germánica, etc., lo son de sus respectivos países: todos ellos compuestos con fragmentos de poemas pertenecientes a la tradición oral del pueblo.

El Bhagavad-Gita nos muestra al viejo Rey Dhritarashtra en el momento en que se hace conducir por su cochero hasta un campo de batalla. Dhritarashtra es ciego, pero él asiste desde lejos a la lucha del héroe Arjuna; siente el tumulto de esa lucha y su cochero Sanjana (cuyo nombre significa el clarividente o el iniciado) le relata las peripecias. Tal es el sentido profano de este corto pasaje de la epopeya; en otros términos, su argumento.

Veamos el sentido sagrado, que es de orden psicológico.

Dhritarashtra representa el Inconsciente asistiendo como espectador a una lucha librada por el Consciente. El Inconsciente tiene todos los poderes: él es Rey; pero por otra parte es ciego. Esta particularidad indica que no existe percepción directa entre el Inconsciente y el Consciente. Estas dos partes de nuestro psiquismo se comunican entre sí por un intermediario: Sanjana, el clarividente, el iniciado, el fiel servidor, que simboliza en el plano psicológico, a la Intuición.

Así, según se analice este pasaje del Bhagavad-Gita, en sentido profano o sagrado, se dividirá en dos relatos sumamente dispares: en primer lugar, tendremos un relato de batalla

donde se asiste a la lucha de un héroe; y en segundo lugar, un relato simbólico exponiendo los elementos esenciales del psiquismo humano: lo consciente, lo inconsciente, la intuición.

Veamos el tercer sentido: el inicial. Para esta interpretación el Viejo Rey representaría la Memoria del Mundo o el Inconsciente Colectivo:

"A ce titre, il connaît dans son ensemble et ses détails l'évolution de l'Esprit non seulement à travers la nature humaine, mais encore à travers l'instinct animal et la sensibilité de la plante".<sup>55</sup>

Este personaje de la epopeya ha servido al autor para ejemplificar las tres distintas interpretaciones según se hagan en los tres sentidos señalados; profano, sagrado o inicial. Lo mismo podría hacerse con el conjunto del poema.

Ahora bien: no es al azar que Loeffler-Delachaux ha elegido para ilustrar su ensayo la figura de Dhritarashtra, sino que lo ha utilizado porque

"est symbolisé dans le mythe par un vieux Roi et que les vieux Rois abondent dans nos contes de fées."<sup>56</sup>

Por eso, como todos, al hablar de los reyes de los cuentos, nos los imaginamos enseguida como reyes de la historia (inclusive los vemos así en las ilustraciones de los libros de cuentos). Es importante destacar que detrás de los hermosos relatos para niños, hay un sentido oculto cuyo secreto se descifra remontándose al mito, y analizando tanto lo material como lo espiritual:

"Si les éléments matériels du mythe se sont transportés dans le conte sans modifications importantes, il en est de même des éléments psychologiques. Nous pouvons les reconnaître sans difficulté dans tous les contes qui n'ont pas été altérés par la fantaisie des transpositeurs."<sup>57</sup>

Esto es lógico: al no ser alterados, conservan el mito en todo o en casi toda su pureza y por lo tanto, su análisis nos revelará nuestra vida psíquica en sus más profundas capas, en sus más auténticas reacciones, porque ella se refleja en el mito, lo mismo que en las leyendas épicas y en los cuentos de hadas, como un rostro en un espejo.

Pues bien: no podríamos comprender la interpretación de Loeffler-Delachaux, sin señalar y explicar ciertas expresiones que son precisamente las que otorgan a su trabajo una tónica especial, un carácter distintivo de las otras interpretaciones que hemos tenido oportunidad de comentar aquí. Nos referimos al sentido sagrado del pasaje del Bhagavad-Gita, según el cual Dhritarashtra representaría el Inconsciente, el héroe Arjuna el Consciente, y el cochero Sanjaya la Intuición.

Es decir, que la novedad no está precisamente en aplicar a un mismo relato los tres enfoques: profano, sagrado, inicial. Por lo menos, no es toda la novedad; ella reside en estas palabras: inconsciente, consciente, o sea, que consiste en ahondar su interpretación en base a elementos suministrados por el Psicoanálisis.

Pero el doble interés que resulta de todo lo investigado, reside en que, si bien el análisis de los cuentos, leyendas y mitos conducen al terreno del psicoanálisis, éste, o mejor dicho, los que lo practican, habrán de remontarse al mito para descifrar ciertos estados psíquicos:

"Ne nous étonnons donc pas de voir les psychanalystes aboutir a la découverte du mythe lorsqu'ils étudient nos processus psychiques. Notre ame est peuplée de symboles et Dhritarashtra, le vieux Roi des Védas, Dhritarashtra l'Inconscient, la Mémoire du Monde y regne en souverain." 58.

Bastaría, para darle la razón de Loeffler-Delachaux, recordar las palabras de Freud, que tan bien encajan con el ejemplo del viejo rey:

"Un símbolo especialmente importante para la comprensión de los sueños, de los mitos y de las fábulas, es la representación de los padres por las personas del rey y la reina o de otras de elevado rango".<sup>59</sup>

Y si esto no fuera suficiente, podríamos recordar también la coincidencia etimológica entre padre y rey, madre y reina, tal como la señala el filólogo Max Müller y nos la recuerda

Freud:

"Cuando la familia comenzó a disolverse en el Estado constituyó el rey para su pueblo aquello que el esposo y padre había sido en la casa; esto es, el soberano y el protector. Entre las diversas palabras existentes en sánscrito para designar al rey y la reina hay dos que significan simplemente, padre y madre. Ganaka significa en sánscrito padre; de gan, engendrar, y aparece también en el Veda como nombre de un conocio rey. De este término se derivan el antiguo alemán chuning y el inglés king. Madre es en sánscrito gani, y corresponde a la palabra griega  $\gamma\upsilon\upsilon\eta$  a la gética quino; a la eslavazena y a la inglesa, queen. Reina significa, por lo tanto, primitivamente, maire o señora, y vemos de nuevo cómo el idioma de la vida de familia se fue constituyendo poco a poco en idioma político del más antiguo estado ario, y cómo la fraternidad de la familia se convirtió en la  $\psi\pi\alpha\tau\tau\iota\alpha$  del Estado".<sup>60</sup>

Todo esto aparece en mayor o menor grado de evolución, y con diferentes matices, en distintas fábulas; así por ejemplo, en las llamadas fábulas fraternas en las que, sentimientos diversos -especialmente el de los celos- que en un principio estarían orientados hacia el padre, habremos de encontrarlos dirigidos hacia el hermano mayor.

"La investigación comparativa de las fábulas, unida a la teoría psicoanalítica, permite descubrir una concatenación, que va desde variantes ampliamente deformadas, en las que el hermano aparece como vengador del hermano, hasta versiones menos deformadas, en las que el hermano suprime al hermano para apoderarse de su mujer."<sup>61</sup>

Sea pues suficiente la documentación reunida hasta ahora, pa-



ra aceptar la enorme vinculación que tiene nuestro estudio con el Psicoanálisis y por consecuencia, el acierto del investigador francés Loeffler-Delachaux al haberlo utilizado. Al indagar el simbolismo de los cuentos, es decir, averiguar qué significan los reyes, las princesas, los transportes, las cámaras secretas, los casamientos, las bellas durmientes, el agua, el fuego, ciertos números utilizados con preferencia en los relatos, etc. etc., el autor que nos ocupa procede siempre teniendo en cuenta la dualidad de nuestra alma:

"Cette dualité fondamentale, cette présence en notre Inconscient d'un double courant psychique alimenté d'une part par nos inquiétudes et nos engoisses, d'autre part par nos satisfactions, ils l'appellent ambivalence",<sup>62</sup>

y también la permanencia de los símbolos a través de los cuales se va expresando esa dualidad:

"Les symboles, pourtant, ne mouraient pas. Vieux comme le monde, nés d'une inspiration spontanée et créés à la mesure exacte de l'homme, ils se réfugiaient, intangibles, à l'arrière-plan des consciences".<sup>63</sup>

De allí que, como decíamos hace un instante, es de importancia capital trabajar con cuentos que no hayan sido alterados o falsificados, o sea con documentos auténticos, en los cuales la verdad psicológica haya sido respetada.

"Les héros du document authentique obéissent à des impulsions directes, à des élans de tout leur être"<sup>64</sup>, a diferencia del falso que introduce reticencias, o hipocresías en el carácter de los héroes.

El mérito mayor de Andersen, los hermanos Grimm y Perrault, es haber respetado los arquetipos, que son justamente los que otorgan a los relatos o leyendas su valor ancestral y eterno.

"L'absence des archétypes ou images ancestrales dénonce d'une manière absolument claire le conte truqué, ou le conte inventé par des auteurs naïfs qui ont cru pouvoir substituer leur propre imagination aux produits du psychisme universel".<sup>65</sup>

Es de sumo interés recordar otra obra de este autor llamada Le symbolisme des légendes, pues complementa la que acabamos de comentar. En ella considera Loeffler-Delachaux que toda la literatura que estamos tratando tiene como último origen un sentimiento de inferioridad y es para salvarse de él, o más bien, para lograr un equilibrio, que el hombre recurre a esas creaciones imaginativas.

"par un compromis, c'est-à-dire par un effort d'imagination tendant à substituer à une réalité décevante une agréable fiction. Telle est l'origine psychologique de toute la littérature d'imagination, des contes, des épopées, des romans, des récits légendaires et des mythes religieux".<sup>66</sup>

Por nuestra parte, creemos ver en esta interpretación un complemento de la expuesta en la obra comentada ya, cuando se refiere al nacimiento del mito, pues éste responde no sólo a un intento de explicación de fenómenos naturales, sino también al deseo de bienquistarse con las fuerzas supuestas como engendradoras: o sea, a una inquietud psíquica por apaciguar o equilibrar un profundo y evidente sentido de inferioridad, proveniente en primer término de su inseguridad física.

Por ello, y para lograr el equilibrio, la invención siempre será inversa a lo padecido; ejemplo de esto nos lo ofrecerían los temas de la Ilíada y de La Canción de Rolando que

"Comme toutes les épopées, sont de beaux mensonges façonnés à l'image inversée d'humiliations militaires".<sup>67</sup>

La consecuencia fundamental de este enfoque, es que se atribuye entonces a estas creaciones un origen terrenal ya que son acontecimientos de la vida humana los que determinan esta evasión en alas de la fantasía:

"Le sujet d'un mythe ou d'une légende (fruits de l'imagination collective), d'un roman ou d'un beaux mensonge (fruits de l'imagination individuelle), est imposé à ses auteurs par les circonstances".<sup>68</sup>

Con lo cual, volvemos a estar de acuerdo con el pensamiento de Freud:

"No compartimos, en efecto, la opinión de algunos mitólogos, según los cuales los mitos fueron leídos en el cielo. Por el contrario, juzgamos más bien, con Otto Rank, que fueron proyectados en el cielo después de haber nacido en otro lado y bajo condiciones puramente humanas. Y este contenido humano es lo que en ellos nos interesa".69.

En su medular estudio sobre las imágenes y símbolos, Mircea Eliade, aporta nuevas e interesantes conjeturas. Ante todo, se apoya más en C.G.Jung, que en Freud, por estar más de acuerdo con el sentido espiritual que el primero concede a la Imagen:

"C'est le plus grand mérite de C.G.Jung d'avoir dépassé la psychanalyse freudienne en partant de la psychologie meme et d'avoir ainsi restauré la signification spirituelle de L'Image".70

Esto lo lleva a considerar a las Imágenes provistas de una estructura multivalente, como a un manojito de significaciones, y por lo tanto al traducirlas no se las puede reducir a un sólo plano de referencia pues esto significaría desconocerlas como lo que realmente son: un instrumento de conocimiento.

"Si l'esprit utilise les Images pour saisir la réalité ultime des choses, c'est justement parce que cette réalité se manifeste d'une manière contradictoire, et par conséquent ne saurait être exprimée par des concepts".71.

De allí la enorme importancia que se concede a la imaginación, en el sentido de enriquecimiento interior permanente y espontáneo, y a los peligros de perderla ya que significaría, en cierto modo, desligarse de las profundas raíces de la vida misma.

"Avoir de l'imagination, c'est voir le monde dans sa totalité; car c'est le pouvoir et la mission des Images de montrer tout ce qui demeure réfractaire au concept".72

Por esto, Eliade considera que el estudio de los simbolis-

mos no se reduce a un trabajo de exclusiva erudición, o que al menos, ésta procura alcanzar el conocimiento del hombre mismo. Así entendida, es que necesita la colaboración de otras ramas del saber:

"Sans doute, une telle étude des symbolismes ne sera vraiment utile que menée en collaboration. L'esthétique littéraire, la psychologie, l'anthropologie philosophique devraient tenir compte des résultats de l'histoire des religions, de l'ethnologie et du folklore."<sup>73</sup>

Todo lo cual conduciría a una filosofía de la cultura:

"L'histoire d'un symbolisme est une étude passionnante et d'ailleurs complètement justifiée, car c'est la meilleure introduction a ce qu'on a appelé la philosophie de la culture".<sup>74</sup>

De otra manera, la filosofía de la cultura perdería su valor humano, es decir, su valor fundamental:

"Si l'on néglige ce fondement spirituel unique des divers styles culturels, la philosophie de la culture sera condamnée a rester une étude morphologique et historique, sans aucune validité pour la condition humaine en tant que telle".<sup>75</sup>

Como podemos apreciar hay una coincidencia con lo expuesto anteriormente en lo que respecta al sustento vital de todos estos enfoques.

No será ésta nuestra última referencia a la vinculación del psicoanálisis con la literatura infantil. Más adelante y en diversas oportunidades según lo vaya imponiendo nuestro estudio volveremos sobre el particular.

-----

### III. EL CUENTO. APARICION DEL CUENTO INFANTIL.

En el capítulo precedente, al referirnos a la vinculación que existe entre el psicoanálisis y la literatura infantil, ha quedado señalado el origen mítico de aquello que con el correr del tiempo va a ser llamado cuento infantil. Del mismo modo, quedó demostrada la permanencia de indiscutibles elementos mitológicos a través de las obras de distintos autores, en diversas épocas y países.

Pero creemos que, si bien eso nos da la certeza de las remotas fuentes en que se ha nutrido la imaginación humana, resulta en cambio insuficiente para la imprescindible ubicación, que, dentro de la historia literaria, exige el género que nos ocupa.

Se impone por lo tanto una previa aclaración de lo que entendemos por cuento.

La definición de esta palabra, y con ella, su etimología, habrán de servirnos de iluminados senderos para alcanzar aquel propósito.

"Cuento -en general- es la narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido"<sup>76</sup>, nos dice don Juan Valera, definición que admite en sí misma dos posibilidades aplicables tanto al fondo como a la forma de la misma: con respecto a lo primero, cuento sería la narración de algo acontecido y también narración de algo imaginado; con respecto a lo segundo, narración expuesta oralmente y también escrita.

En efecto: en épocas primitivas, cuando todavía no se conocía la escritura, los hombres se transmitían sus observaciones, impresiones o recuerdos, por vía oral; cuento, sería entonces

lo que se contaba al hablar; de allí la relación entre contar y hablar: fabular, fablar, hablar, porque como no siempre lo contado era lo verdadero, por consecuencia, a la par que contaban, fabulaban; es decir, al hablar, dejaban en libertad a su imaginación.

Claro que no puede decirse que esto fuera totalmente intencional, sobre todo si se tiene en cuenta que el origen de los relatos fué un intento de explicación del mundo y de los dioses, y que sólo más tarde se elaboraron conciente y premeditadamente dirigidos a un fin: agradar o educar.

"Asimismo se infiere que el cuento fué invención involuntaria en un principio. No es probable que en un principio nadie se pusiese adrede a imaginar cuentos para divertir", nos dice

Valera, y agrega más adelante:

"Lo más verosímil es que la invención de cuentos con plena conciencia de que se inventaban, tuvo origen más tarde en el deseo de dar una lección moral, o de inculcar, por estilo animado, reglas juiciosas de conducta en la vida"<sup>77</sup>.

Por otra parte, el mismo autor señala que en aquellas épocas remotas el cuento deja de ser tal, en cuanto se escribe, pues entonces "se convierte en dogma religioso o en historia"<sup>78</sup>, y por lo tanto "el cuento meramente cuento fijó, si lo primero que se inventó, lo último que se escribió"<sup>79</sup>. Le preceden pues, la fábula, el apólogo, la parábola y la conseja, o dicho de otra manera, ellos siguen al cuento puramente místico o heroico, es decir, al cuento solamente narrado oralmente.

De acuerdo con el ilustre escritor español, Baquero Goyanes nos señala el interés de estas apreciaciones ya que -aunque deja constancia que a él lo guía otra intención- ellas confirmarían su tesis de considerar al cuento como al más moderno de los géneros literarios.

"Es curioso y paradójico observar cómo el más antiguo de los gé-

neros literarios en cuanto a creación oral, viene a ser el más moderno en cuanto a obra escrita y publicable".<sup>80</sup>

Sin detenernos a considerar la validez de esta posición, para cuyo sostén Baquero Goyanes parte del principio de entender por cuento "al nacido a la sombra del naturalismo, que es el que reúne las características propias del género"<sup>81</sup>, señalemos que su menudo análisis del término cuento lo lleva a demostrar la común aceptación como poema épico menor y en tal sentido, germen de la novela. Del mismo modo que su aplicación a composiciones poéticas -especialmente en el siglo pasado- respondería a la prolongación del cuento fantástico-tradicional, y denunciaría a la vez su indiscutible color romántico.

Agregaremos para completar la referencia a la etimología de la palabra cuento, la noticia también suministrada por Baquero Goyanes: "Cuento, etimológicamente, es un postverbal de con-tar, forma procedente de computare, cuyo genuino significado es contar en el sentido numérico. Del enumerar objetos, pásase, por traslación metafórica, al reseñar y describir acontecimientos".<sup>82</sup>

Hay entonces un primer pasaje que va de contar numéricamente a contar relatando; y luego, una vez perdido ese sentido matemático, una imperceptible transformación semántica del contar sucesos reales al contar sucesos imaginarios, tal como lo indicamos al comienzo de estas consideraciones.

Perovesa interferencia entre el contar numérico y narrativo, es propia de la época medieval, en la cual el término cuento aplicado a un género literario no suele emplearse preferentemente, y más bien busca reemplazarse por el de fábula, apólogo, ejemplo, etc., con excepción del Libro de los cuentos.

El uso del término se hace más decisivo, durante el Renacimiento, aunque confundido a veces con la voz novela, que los renacentistas empleaban para referirse a narraciones también breves. No debemos olvidar que en italiano, esta palabra tiene un valor diminutivo, nova, novella, y que es en este sentido que se ha hablado de la novela corta refiriéndose por ejemplo, a los siglos de oro; es ésta la que se acercaría más al cuento, diferenciándose de la otra, más extensa y propiamente considerada como novela auténtica. Pero con el correr del tiempo, los dos tipos de novela, corta y extensa, van a irse diferenciando cada vez más del cuento propiamente dicho, por cuanto aquellas pertenecerán a lo literario, y el cuento, preferentemente a lo popular.

Un caso similar nos ofrece la literatura inglesa, en la cual hallamos bien diferenciada la naturaleza de tale y short story; la palabra tale, deriva del verbo to tell, hablar, decir, y ya lo encontramos empleado por Chaucer en sus Cartebury Tales, correspondientes al Decamerón de Boccacio; la short story, y que equivale a la novela corta, es más usada en el siglo XIX, ejemplo de ello hallamos en Charles Dickens. Es decir entonces, que tale corresponde más a lo popular, fantástico, y hasta infantil. "Los cuentos de niños no serán nunca stories, por literarios que sean, sino tales".<sup>83</sup> Por razones similares, será conte y no nouvelle, en Francia; racconto y no novelle, en Italia; märchen y no novelle y erzählung, en Alemania.

Resulta pues innegable, la imprecisión que ha existido siempre al referirse al concepto que encierra el término cuento; creemos como muy bien lo señala Baquero Goyanes que "esa impre-



cisión nace no sólo de la variedad de términos que aspiran a precisar género de distinta extensión, sino que tiene sus causas primeras en la convergencia -y lucha- de dos tipos de cuentos: el tradicional y el literario, es decir, el cuento a lo Perrault, Grimm, Andersen, y el cuento literario, a lo Maupssant, Pardo Bazán, Clarín, etc."<sup>84</sup>

Ahora bien: como el objeto de nuestro trabajo, es mostrar en rápida visión, la evolución del cuento antes de que aparezca el cuento propiamente infantil, habremos de atenernos a la definición primera, es decir, a la dada por Juan Valera. Creemos que en ella caben, tanto los cuentos en verso y prosa, tanto los tradicionales como literarios.

Según la opinión de don Marcelino Menéndez y Pelayo

"los más antiguos cuentos conocidos son hasta ahora los egipcios, que ha coleccionado G. Maspero en un precioso volumen Les Contes populaires de l'Egypte ancienne, traduits et commentés par G. Maspero, 1889, tomo 4o. de Les littératures populaires de toutes les nations"<sup>85</sup>

En ellos se pueden encontrar ya narraciones análogas a las de Las mil y una noches; así por ejemplo en el primero de los cuentos De los dos hermanos hay evidente semejanza con el de los príncipes Amgiad y Assad<sup>86</sup>, dato que encontramos confirmado por Saintyves:

"Un azar feliz nos permite remontar a 1500 años a J.C. la genealogía de un cuento popular que se ha recogido en una multitud de comarcas. M. de Rougé, el egiptólogo, publicó en 1852, la traducción, completada después y minuciosamente estudiada, de un papyrus contando la historia maravillosa de los Dos Hermanos"<sup>87</sup>.

Se refiere evidentemente a la misma colección de G. Maspero citada por Menéndez y Pelayo. También hay un episodio que aparece en el cuento Alí Babá y los cuarenta ladrones:

"El de la toma de la ciudad de Joppe por los soldados de Tutti escondidos en grandes vasijas de barro recuerda enseguida la es

tratadema de Alí Babá y los cuarenta ladrones en Las mil y una noches"<sup>88</sup>

Como podemos apreciar, resulta imposible, al fijar los orígenes de los cuentos, desprenderse del método comparativo, que por otra parte, resulta un auxiliar ponderable y esclarecedor:

"El método comparativo, en folklóre como en prehistoria, conduce automáticamente a una comprensión mayor, no sólo de nuestras propias costumbres actuales, sino de las de la humanidad entera".<sup>89</sup>

Es por eso que hacemos uso de él, en el transcurso del presente trabajo; y también porque es el que nos permite, lentamente, irnos acercando al terreno de los cuentos infantiles.

Del mismo modo que, cuando hablemos directamente de ellos, volveremos a recordar estos antiquísimos orígenes.

Pues bien: considerando, según decíamos, como cuento, a toda narración de cosa sucedida o imaginada, resulta serlo toda la literatura épica, tanto la esencialmente teogónica como la heroica que luego habrá de seguirle.

Por otra parte, muchos rasgos de la epopeya perduran -aún después de sus transformaciones- en las obras de Píndaro, Hesíodo, Empédocles, Parménides; y hasta en la escena trágica, en manos de Esquilo y Sófocles.

Cuentos, siempre dentro de la acepción señalada, son los mitos filosóficos de Platón y todas las narraciones que de origen oriental, asirio, persa o egipcio, recogiera Heródoto; las fábulas sibaríticas y milesias en sus imitaciones griegas y latinas -La Matrona de Efeso del Satyricón de Petronio, o El asno de oro de Apuleyo, por ejemplo. Entre los once libros que componen esta obra, figura la historia de Psique, con la cual

se vinculan, por diversos caminos, algunos cuentos infantiles, como Griselida y La Cenicienta.

Y justamente, el interés de llegar a estos, nos obliga a dirigir nuestra atención a los cuentos de procedencia oriental que a través de dos importantes colecciones van a proyectarse en toda la literatura medieval dando nacimiento a la temática infantil.

Ellas son el Panchatantra y el Hitopadeza, obras que por estar destinadas a servir de ejemplo en lo que a educación moral o política se refiera, pertenecen a la clase de libros llamados nitizastra -nitri significa conducta y zastra significa instrumento de aprendizaje- es decir, libros que señalan normas para la conducta.

La traducción de la palabra Panchatantra, -pancha, cinco y tantra, hilo o serie- nos está indicando que la obra consta de cinco series de relatos. En efecto, ella es una colección de cuentos, la más antigua que se posee de la literatura sánscrita, aunque su última redacción data aproximadamente del siglo VI. de J.C. De esto no debe inferirse que sea la más antigua colección que se conoce; antes bien; se considera que casi todos los relatos que aparecen en ella pueden encontrarse en otras manifestaciones literarias de la India, como el Mahabharata, o en libros budhistas. Pero los investigadores se inclinan a aceptar el siglo VI de J.C. como época de su aparición, en virtud de la referencia a la voz dramma y al astrónomo Varahamihira, que en ella aparecen.

"El empleo en nuestro texto de la voz dramma, que no es más que una transcripción de la griega, acusa influencia griega, posterior, por consiguiente, a la conquista de Alejandro y la cita

que en el mismo se hace, del astrónomo Varahamihira, que floreció en el siglo VI de J.C., prueba también que la obra, tal como la tenemos hoy, ha de ser posterior a dicho siglo".<sup>90</sup>

Por otra parte, las diferencias existentes en los distintos manuscritos utilizados por los eruditos -Wilson que en 1827 publicó un estudio sobre el Panchatantra y Kosegarten autor de la primera edición de un texto sánscrito en 1848- explicarían fehacientemente la variedad en las distintas redacciones de la colección. Pero según Benfey, la forma primitiva del Panchatantra no se refleja en esas redacciones, sino que debió existir un texto más antiguo aún del cual se habría hecho la traducción pehleví en el siglo VI por el médico persa Barzúyeh, y que luego fue traducida al árabe en el siglo VIII, con el nombre de Libro de Calila y Dymna por Ruzbeh, sectario de Zoroastro, quien al convertirse al islamismo cambiará su nombre por el de Abdállah-Aben-Almocaffá. Según ello

"la versión árabe, o sea el Libro de Calila y Dymna, representa más fielmente que el Panchatantra que hoy poseemos, el antiguo texto sánscrito, y la traducción pehleví habría sido la reproducción exacta de dicho texto".<sup>91</sup>

Por consiguiente, está demás decir que la colección no tiene autor; sólo se admite lógicamente que haya existido un compilador, y se lo reconoce como tal a Vixnuzarman, tanto en lo que se refiere a los cuentos del Panchatantra como a los del Hitopadeza.

En cuanto al título de Calila y Dymna corresponde directamente al primero de los cinco libros que constituyen el Panchatantra y al segundo de los cuatro que forman el Hitopadeza o provechosa enseñanza; comprende pues, la historia de los dos chacales, cuyos nombres derivan de Karataka y Damanaka como aparecen en el texto sánscrito, término cuyo sufijo ka indica diminutivo

y que por lo tanto, puede quitarse; así, Calila y Dymna, serían entonces variaciones de Karata y Damana. Junto a los dos chacales aparecen el león, rey de los animales, que en el texto indio se llama Pingalaca y su ministro el toro, cuyo nombre es Senceba en la traducción castellana, y derivaría del sánscrito Sanjivaka. Se trata pues, de una epopeya de animales, o Thier-epos, como la llamaba Grimm.

La circunstancia de que estos relatos estén puestos en boca de animales, otorgaría a los mismos un particular carácter de fábulas; pero los hay con protagonistas humanos, y ellos constituyen verdaderos cuentos.

Aunque la idea acerca de la marcada influencia oriental en la literatura de la Edad Media ha sido muy discutida, ella resulta innegable confrontando obras y autores: baste recordar por el momento, al Roman de Renart, al Decameron de Boccaccio, y a las Fábulas de La Fontaine.

Su influencia ha llegado a España, igual que la de otras colecciones que enseguida trataremos, a través de las traducciones del árabe al hebreo, luego al latín y de éste a las lenguas vulgares.

(Notoria principalmente en El Libro del Conde Lucanor-1335-obra de D. Juan Manuel, donde la intención didáctica es bien manifiesta).

Otro libro oriental de indiscutible influencia, fué el Sen-debar indio, que traducido del árabe al castellano por orden del infante don Fadrique, hermano de Alfonso el Sabio en el año

1291 de la era española, se llamó Libro de los engaños et los asayamientos de las mugeres.

Los veintiséis cuentos que constituían primitivamente el libro De los engaños de mugeres o Libro de Cerubete están unidos entre sí, como ocurre en Las Mil y una noches, y lo mismo que en los famosos cuentos árabes, los relatos de los siete sabios tienen por objeto postergar la ejecución de un joven condenado a muerte por su padre, ante la falsa acusación de su madre de intentar seducirla. Un horóscopo le había anunciado al príncipe que corría peligro si hablaba durante siete días, por lo cual, sólo el octavo pudo defenderse.

Faltaría citar como expresión orientalista al libro de Barlaam y Josafat, novela mística, como la juzga Menéndez y Pelayo, cuya versión griega atribuida a San Juan Damasceno parece pertenecer, en cambio, a un monje del convento San Sabas, cerca de Jerusalem, de principios del siglo VII. En rigor, la obra no fué conocida por su traducción griega, recién publicada por primera vez en 1832 en la colección de Boissonade (París) sino a través del texto latino que erróneamente se atribuyó a Jorge de Trebisonda, ya que se tienen las pruebas de que existía siglos antes.

Aunque, tanto en la Iglesia griega como en la latina aparece el culto a los Santos Confesores Barlaam y Josaf<sup>a</sup>t (en la latina no aparecen hasta el siglo XIV), muchos críticos juzgaban al libro como una verdadera invención, reconociendo al mismo tiempo, la aceptación que tenía entre la cristiandad.

Pero en lo fundamental, se considera a la novela como una

transformación cristiana de la leyenda de Buda; algunos, como Max Müller al comparar el Barlaam con el Lalita Vistara pensaban que San Josafat era el mismo Buda. En los dos relatos, ambos príncipes son encerrados por sus respectivos padres para librarlos de una predicción según la cual, los dos jóvenes estarían destinados a un místico renunciamento. Al salir de palacio sobrevienen los tres encuentros: con el viejo enfermo, con el muerto que llevan a enterrar y con el asceta mendicante, en el Lalita Vistara; con un ciego y un leproso, en su primera salida, y con un viejo moribundo, en la segunda, en el Barlaam; pero a consecuencia de ello, cada uno de los protagonistas se entrega a la meditación, al retiro, y al renunciamento.

Aún aceptada la similitud de la leyenda, cabe señalar que en el Barlaam y Josafat hay una exposición del dogma cristiano que pertenece al autor de la obra. Reflejos de ello pueden hallarse en la teología cristiana del Libro del Gentil y de los tres sabios de don Ramón Lull; en el Libro de los estados de don Juan Manuel; y en el cuento de Los tres anillos de Boccaccio, que a su vez inspira al drama Nathan el sabio de Lessing.

También encontramos una serie de parábolas o apólogos, cuyo origen se remonta más allá del Lalita Vistara y con los cuales se señalan concretas semejanzas en autores modernos. Tal el caso de Boccaccio. Du Méril, en su estudio Des sources du Decamerone et de ses imitations, encuentra relación entre el apólogo Come un re fece nodrire uno suo figliulo dieci anni in luogo tenebroso, e poi li li mostrò tutte le cose e piú li piacque le femmine y el episodio del Ramayana llamado La seducción de Richyasringa: jóvenes educados en la soledad a quie

nes se les hace creer que las mujeres eran demonios. Como versión española de ese cuento podría señalarse la de Clemente Sánchez de Vercial, en su Libro de enxemplos.

Conviene recordar que la influencia del Barlaam también puede encontrarse en el teatro popular. Así en Francia, entre los Milagros de Nuestra Señora se cita al Barlaam, Josaphat et le Roi Avenir, del siglo XIV, cuyo argumento es similar a los ya analizados. Baste cotejar su comienzo:

"Le roi Avenir, qui est resté veuf avec un fils, consulte les astrologues sur la destinée réservée à cet enfant. Ils lui prédisent que Josaphat sera grand, amis dans un autre royaume; et qu'il se fera chrétien, quoique le roi son père haïsse cette secte. Le roi fait enfermer Josaphat dans une tour, où les chevaliers qui l'y gardent ne devront jamais lui parler du Christ, ni de maladie, ou de mort, ou de vieillesse, ni de rien qui puisse l'attrister".<sup>92</sup>

En Italia, siglo XV, la Reppresentazione di Barlaam e Josafat de Bernardo Pulci; y otra de mérito menor, de Solci Perretano; en España, en 1611, Lope de Vega utiliza la obra para componer su comedia Barlaam y Josafá, cuyo primer acto influirá sin duda en La vida es sueño de Calderón, especialmente en el retiro del príncipe como consecuencia de la predicción del horóscopo.

Para finalizar la referencia a estas tres obras orientales que tan grande resonancia tuvieron en toda la literatura medieval, cabe señalar el enlace y parentesco que existe en los relatos de los tres libros. En efecto: baste pensar en el prólogo del traductor persa del Calila, el médico Bazuyeh, y una de las parábolas del Barlaam, La Historia de Berschuey, el filósofo; del mismo modo, puede apreciarse la similitud del argumento, en su conjunto, tanto del Sendebar como del Barlaam.



A fin de completar este intento de ubicación del cuento, interesa también recordar que Menéndez y Pelayo considera que desde el punto de vista cronológico, tal género aparece en España antes que las tres colecciones mencionadas estuvieran traducidas en forma accesible, es decir, en lengua vulgar. Efectivamente, en la Disciplina Clericalis, libro del siglo XII, de Pedro Alfonso, judío converso de Huesca, aparecen treinta fábulas o cuentos destinados a enseñar a los clérigos, de evidente origen oriental, tanto en el fondo como en la forma, y muy probablemente inspirados en las obras ya comentadas: "Basta el más superficial cotejo entre este libro del siglo XII y las traducciones que en el XIII y XIV se hicieron de las grandes colecciones tantas veces citadas, para deducir que el converso aragonés bebió en las mismas fuentes, y que la mayor parte de sus apólogos proceden del Calila, de un libro de Engaños de mujeres, análogo al Sendebar, del Barlaam, de las fábulas de Lokman y de otros libros muy conocidos. En dos capítulos figuran los nombres de Batón y Sócrates, pero estos nombres eran familiares a los árabes y no arguyen influencia clásica de ninguna especie".<sup>93</sup>

Al igual que aquellas, algunas fábulas del Disciplina Clericalis (cuya traducción figura en el Libro de los ejemplos de Clemente Sánchez de Vercial) aparecen en obras de autores españoles, como El Conde de Lucanor del Infante D. Juan Manuel, o italianos, como el Decameron de Boccaccio.

Algo habremos de detenernos aquí, ya que ambas obras, pero muy especialmente el Decameron, han sido fuente directa o indirecta de posteriores relatos vinculados con la literatura infantil, y ese es justamente, el aspecto que nos interesa subrayar.

Varios años antes de que Boccaccio publicara su Decameron, D. Juan Manuel daba a conocer (1335) esa colección de cuentos y apólogos llamada Libro de Patronio o El Conde de Lucanor, los cuales, puestos en boca de Patronio, están destinados a bien aconsejar al conde. Ya hemos señalado el común origen oriental de esta obra y de la italiana, lo cual les otorga una evidente similitud formal; pero no de fondo, donde la obra de D. Juan Manuel supera a la de Boccaccio por el sentido elevado de sus narraciones donde están ausentes el crudo realismo y la actitud anticlerical frecuentes en los relatos del Decameron.

Hay en este libro, en el relato del "mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava", un antecedente de La fièrre-cilla domada de Shakespeare, y de El Rey Cuervo de Grimm; del mismo modo, "el del hombre que se hizo amigo y vasallo del diablo", nos recuerda a El hombre con piel de oso, y al comienzo de El Rey de la Montaña de Oro, ambos de Grimm; y el cuento de "los tres burladores que labraron el paño mágico", a El retablo de las maravillas.

Pero el valor fundamental de ambas obras, lo que les confiere un lugar aparte dentro de la literatura de su época, es el haber dado origen a la prosa novelesca, el haber sobrepasado lo puramente anónimo, folklórico, ingenuo y apologetal, dándole categoría de arte literario.

Y si a la obra de D. Juan Manuel se la considera la obra cumbre de la prosa castellana del siglo XIV, a Boccaccio le es reconocida la paternidad del cuento y por ende, de la novela moderna.

Notable es la influencia que estos cuentos han tenido den-

tro y fuera de Italia. Digamos que sus imitadores italianos abarcan del siglo XV al XVII; así nos lo señala De Sanctis:

"Casi todos los centros de Italia tiene su Decamerón. Masuccio recita sus cuentos en Salerno. Molza escribe en Roma su "decamerón", Lasca en Florencia sus Cene, Giralda en Ferrara sus Ecatomiti o cien fábulas, Antonio Mariconda en Nápoles sus Tre giornate, Sabadino en Bologna sus Porretane, el milanés Ortensio Lando catorce cuentos, Francisco Straparola en Venecia sus Tredici piacevoli notti, Matteo Bandello su colección de cuentos y Parabosco sus diecisiete cuentos. En Roma se imprimen los cuentos de Cadamosto da Lodi y de monseñor Brevio da Venezia. En Mantua se publican los cuentos de Ascanio d'Mori; en Venecia salen a luz las Sei Giornate de Sebastián Erizzo, gentilhomme veneciano, y los doscientos cuentos de Celio Malaspini, gentilhomme florentino; y los Giunti, en Florencia, publican los Trattenimenti de Escipión Bargagli. Añadamos la Giuletta del vicentino Luis da Porto y la Eloquenza, atribuida a Speron Speroni".<sup>94</sup>

Por nuestra parte, podemos agregar el nombre de Giambattista Basile, autor del Cunto de li Cunti. Nacido en Posilipo, aldea napolitana, en 1575 y muerto en Giugliano el 23 de febrero de 1632, hubo de desempeñarse como hombre de corte y como militar, además de literato; así, fué soldado de Venecia en Candia, cortesano del Duque de Mantua y gobernador de su Majestad el Rey de España en el territorio de Aversa, donde, obtenido ya el título de Conde de Torone, lo sorprende la muerte.

Hombre pues, del Seiscientos Italiano. Epoca en que España, establecido su dominio material, a la par que infiltraba e imponía sus costumbres, recibía la influencia del Renacimiento, que con diversa intensidad y con mayor o menor acierto tenía desde tiempo atrás sus firmes imitadores españoles. Fué pues en la Academia degli Oziosi (Academia napolitana de los ociosos) donde se conoció con Quevedo, que en 1626 habría de publicar en España el Cuento de los Cuentos.

Las cincuenta fábulas que componen el Pentamerón de Basile fueron escritas originariamente en el habla dialectal y popular

de Nápoles y su traducción al italiano moderno por Benedetto Croce data de 1924. En 1846 habían sido trasladadas al alemán por Liebrecht; en 1848 al inglés por Taylor y en 1893 por Burton. En cuanto a la traducción española que conocemos y manejamos, la de Rafael Sanchez Mazas, sólo alcanza en la Edición de Cruz y Raya a cinco relatos, después de lo cual, quedó interrumpida, según creemos por la última lucha fratricida que ensangrentó a España. Los cinco libros, en orden de aparición: Las siete palomas, Las siete certezas de tocino, Los tres Reyes animales, El archipámpano de las pulgas, y La fábula del Ogro, están graciosamente ilustrados por José Moreno Villa (el 1 y 4) por Mary Mall (el 2) y por Isafas C. (el 3 y el 5).

La traducción sigue fielmente el texto de Basile, según hemos podido comprobarlo cotejando los cuentos con la citada edición de B. Croce; método que no sería posible mantener en el caso de disponerse a traducir toda la obra, pues su realismo resultaría inapropiado para los niños.

La escritora argentina Fryda Schultz de Mantovani, la primera que entre nosotros se ha ocupado del Pentameron de Basile (véase el ensayo que le dedica en su obra Fábula del niño en el hombre) anuncia una traducción y adaptación de esos cuentos, lo cual nos parece más acertado si es que se piensa en lectores infantiles.

La iniciación de los cuentos que integran el Pentameron (o cuento de los cuentos.) nos recuerda a la del Decamerón; en éste, obedeciendo órdenes y sugerencias de la Señora Pampinea, señores y caballeros

"encamináronse todos hacia un sitio del jardín donde la espesura

de los árboles impedía el paso a los rayos del rey de los astros, estando el suelo cubierto de verde césped y respirándose un aire fresco y delicioso<sup>95</sup>

y luego de escuchar sus consideraciones acerca de que muy bien podrían jugar pero que en ello no hallarían diversión recíproca, les propone contar cuentos:

"No valdría más contar algunas historietas, relatar algún cuento bonito, inventarlos si se quiere, cuando no se sepan? En este género de diversión, el que habla y el que escucha quedan igualmente satisfechos".<sup>96</sup>

Y así comienza, por boca de Pánfilo, la Historieta Primera El perverso invocado como santo.

En cuanto al Pentamerón, iniciada la fábula, el príncipe Tadeo, también en medio de un jardín y rodeado por las diez comaires que a pedido de su esposa habrían de relatar cuentos, elogia al cuento igual que la Pampinea de Boccaccio:

"Non e cosa piú appetitosa al mondo, femmine mie rispettabili, che il sentire i fatti altrui, né, senza ragione veduta, quel gran filosofo mise l'ultima felicità dell'uomo nell'ascoltare racconti piacevoli; perché, porgenio l'orecchio a cose di gusto, svaporano gli affanni, si dà lo sfratto ai pensieri fastidiosi e si prolunga la vita. Vedi, per tal desiderio, gli argigiani lasciare i fondaci, i mercanti i negozi, i dottori le cause, i bottegai le faccende, e andare a bocca aperta per le barbierie e pei circoli di chiacchieroni a udìr novelle false, avvisi inventati e gazzette in aria."<sup>97</sup>

Y de esta manera comienzan las cinco jornadas del Pantamerón.

Los hermanos Grimm conocieron los cuentos de Basile y sin duda alguna, elementos del cuento Las siete palomas aparecen en El grifo; así la búsqueda de la Madre del Tiempo y de el Grifo, y las preguntas que deben formularles, la pequeña Liana y el pequeño Juanillo, protagonistas de cada relato, respectivamente.

En cuanto a la influencia del Decameron fuera de Italia, basta recordar al célebre poeta y prosista inglés Godofredo Chaucer (1340-1400) y a la Reina francesa Margarita de Navarra (1492-1549).

Con diferente valor, desde luego, ambos siguieron en sus obras el camino trazado por Boccaccio. El primero, que en su viaje a Italia hubo de conocerlo, nos ofrece en sus Cuentos de Canterbury una serie de relatos enlazados de manera similar a la del Decameron. Antes de iniciar una peregrinación al sepulcro de Santo Tomás, treinta personas de muy diversas condiciones sociales se encuentran reunidas en una hostería de Londres y a fin de acortar las horas, resuelven contar historias; del mismo modo, para distraerse durante el viaje. El carácter y origen de los relatos varía: un joven escudero relata una historia fantástica y oriental; un molinero borracho, un cuento cómico con contornos no por cierto morales; y el honrado sabio, la historia de Griselda.

Se señala, sin embargo, que si bien los relatos están enlazados por la misma fábula, como en la obra de Boccaccio, el escritor inglés supera al italiano en la pintura individual que hace de cada uno de los personajes, donde la descripción de caracteres, vestimentas, lenguaje y actitudes, adquiere tal realismo, que podría hallarse allí "antes que en ningún otro pueblo, el germen de la novela de costumbres según la componemos hoy".<sup>98</sup>

En cuanto a la reina Margarita de Navarra, tres años después de publicado el Decameron escribe su Heptameron. Los setenta y dos relatos que lo componen, están puestos en boca de un grupo de damas y caballeros, quienes, sorprendidos por un violento tem

poral en el balneario de Cauterets, se ven obligados a permanecer unos días refugiados en el monasterio de Nuestra Señora de Serrance: para hacer más llevadero el obligado encierro, resuelven contarse cuentos.

Los relatos no tienen la agilidad y maestría de los genios inglés o italiano, y sólo sirven para poner de relieve la frialdad y la ligereza que caracterizaban a la sociedad de la primera mitad del siglo XVI, época en que fueron escritos.

Pero de toda esta visión panorámica nos interesa recalcar un aspecto: y es que mucho antes de que aparezca el cuento infantil propiamente dicho, ya encontramos en las colecciones enumeradas, no sólo elementos míticos comunes a todas las leyendas populares, sino el mismo argumento, que va pasando de un autor a otro, sin mayores modificaciones. Así, el cuento Griselida, que Perrault relatará en verso y cuya leyenda tal como la encontramos en el Decameron de Boccaccio ya aparece entre Les Lais de Marie de France:

"Le nom de cette héroïne de la patience conjugale était populaire au moyen âge. Le lai du Frêne de Marie de France contient le plus ancien germe de ses tristes aventures. Elles étaient plus longuement racontées dans un fabliau dont le texte primitif n'est pas encore retrouvé, mais que Pétrarque connaissait même avant d'avoir lu le Decameron".<sup>99</sup>

Petit de Julleville se refiere a la versión latina de Petrarca, que en 1373 dirigió en una Epístola a su amigo Boccaccio. Del mismo modo, pocas son las variantes que se señalan en La Cronica de Giovanni Sercambi:

"After the publication of the Decameron in 1353, the next version in Italian was the reworking of the tale in Le Groniche di Giovanni Sercambi. This work was organized shortly after 1374, the date of its frame-tale. Sercambi's novella differs little from Boccaccio's except in altering the names of the persons and

in presenting a stily mother of the heroine in place of Griselda's father, Giannucolo".100

Interesantísimo resulta el estudio de Griffith para demostrar la vinculación de esta leyenda con el mito de Cupido y Psiquis:

"The Griselda story is, at base, a tale of the Cupid and Psyche type and gets its meaning from definitely understood relación between a mortal and an other-world being."101

Por último, y según quedó dicho al hablar de la influencia del Decameron, la leyenda habrá de ser retomada por Chaucer, en Canterbury Tales, donde el relato del Clérigo busca, indudablemente, poner un freno a la excesiva libertad individual propia del espíritu renacentista.

Dos consecuencias extraemos de esta comprobación: la primera, y a la que continuamente hemos estado haciendo referencia: los cuentos para niños han bebido sus aguas en una fuente común, la de las tradiciones populares; la segunda, de fundamental importancia en nuestro estudio: los primeros cuentos para niños, fueron, más que una elaboración destinada a ellos, una transcripción de tales o cuales leyendas. En una palabra, y siguiendo la distinción de Loeffler-Delachaux, más que autores de cuentos infantiles, han habido transcriptores:

"Il convient de distinguer deux groupes différents d'auteurs: les uns découpent leurs sujets dans la vie même; ils créent ainsi leur oeuvre de toute pièce pour le fond et pour la forme. Ce sont les auteurs de romans par exemple. Les autres cherchent à réunir des récits déjà existants qui appartiennent à la tradition orale du peuple. Leur seul effort d'écrivains porte sur le style et la composition du récit. Ce sont ceux que j'appellerai transcripteurs et dans lesquels je range Perrault qui a écrit ses contes sous la dictée de la nourrice de son fils et les frères Grimm qui ont recueilli les leurs en parcourant l'Allemagne. Les contes de fées n'ont donc pas d'auteurs".102



Y de esa manera, este gran psicólogo y conocedor del alma infantil, consiguió encaminar el fuerte carácter de su alumno, el Duque de Borgoña, nieto de Luis XIV; vale decir, en base a una literatura hasta ese momento inexistente:

"Avant que Fénelon n'eût songé à écrire des contes à l'usage de son élève princier, il n'existait pas, à proprement-parler, de littérature enfantine".<sup>107</sup>

No nos ha de extrañar entonces, que sea necesario llegar a las postrimerías del siglo XVII para encontrar el libro de cuentos donde el niño pueda -ya sea leyéndolo o escuchando su lectura-, soñar a sus anchas, evadirse del mundo de sus obligaciones, escolares o domésticas, para sumergirse en el maravilloso país de las hadas donde todo se transforma y vivifica por sólo el toque de una varita mágica.

Aunque siempre se piensa que la gloria de ser el primero en brindar ese libro a los niños corresponde a Perrault, dos mujeres se le adelantan, fieles en su expresión; a una moda que, invadiendo los salones franceses, actualizaba el entretenimiento alabado por Boccaccio: el de contar cuentos; remozado esta vez, por el toque de lo maravilloso a la par que regido por una fuerte intención moralizadora.

Así, a los Contes de fées de la Condesa D'Aulnoy (1682 a 1690) y a Les Fées, Contes des Contes (1692) de Mlle. de la Force, seguirán los famosos Contes de Ma Mère l'Oie de Charles Perrault (1697) y enseguida -1698- los Nouveaux Contes de fées de Henriette-Julie de Castelnau, Condesa de Murat.

Sin embargo, y a pesar del evidente entronque de estos relatos con las leyendas populares transmitidas oralmente de genera-

ción en generación -sus títulos lo dicen por sí mismos-, perdura en ellos la marcada intención de enseñarle algo al niño: de enseñarle que los actos buenos tienen premio y los malos castigo.

En el Prefacio de su obra, que en la primera edición de 1697 Perrault no se atrevió a firmar (lo hizo con el nombre de P. Darmencour, o sea el de su hijo, joven de 19 años: Charles-Pierre Perrault Darmencour), reconoce que las fábulas de su colección no son otras que las que antaño constituyeron el encanto de los pueblos antiguos, pero que mientras éstas

"n'ont été faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils négligeaient beaucoup", 108

en las suyas

"le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui put blesser ou la pudeur ou la bienséance". 109

Pero hay algo más: y es que la intención apenas esbozada en su prólogo de que sus fábulas procuran también dirigir la conducta de la mujer, cobrará, en la mayoría de sus cuentos, el valor de una lección ejemplarizadora. Lo cual, -y sobre ello hacemos de insistir- lógicamente va en desmedro del valor del cuento, considerado como literatura infantil y, desde luego, juzgado con ojos actuales.

Largo sería enumerar todos los autores de cuentos para niños. Sin embargo, nos parece interesante echar un vistazo a los distintos países y señalar su predominio numérico en Francia, donde a los dos nombres femeninos anotados se agregan los de Mme. Leprince de Beaumont (1711-1780), Mme. de Genlis (1746-1791), la Condesa de Ségur (1799-1874) y George Sand (1804-1876); y los no menos famosos dentro de la literatura mundial, de Alexandre

Dumas (1803-1870) y Julio Verne (1828-1905).

De idéntica resonancia universal, el escritor inglés: Daniel de Foe (1661-1731) cuya obra Robinson Crusoe figura entre las integrantes de la biblioteca de Emilio de Rousseaux, acontecimiento éste no exento de importancia, dada la enorme gravitación que el ilustre pedagogo hubo de tener no sólo sobre los sistemas educacionales, sino sobre toda la literatura, al inaugurar con su valoración de la naturaleza, una nueva concepción del niño y de lo que en su esencia es también infancia: del pueblo.

No es, pues, ajeno al advenimiento del Romanticismo, el acrecentamiento de una literatura destinada a los niños, lo cual se explica fácilmente, por cuanto el romanticismo, al volver sus ojos a lo popular "resucita viejas formas narrativas: la leyenda, la aconseja, la balada..."<sup>110</sup>, pero otorgándoles una mayor categoría literaria en la medida que predomina, cada vez con más arraigo, el factor literario, el factor creacional.

Exito universal de proporciones similares a las de Robinson Crusoe obtuvieron J. Swift (1667-1745); Carlos Dickens (1812-1870); Lewis Carroll (1832-1898); R. Kipling (1865-1936); autores todos -a excepción de L. Carroll- cuya gravitación en el movimiento literario mundial, trascendió, desde luego, lo puramente infantil.

No podemos cerrar esta rápida ojeada sobre los autores ingleses, sin mencionar el nombre de Beatriz Potter (1866-1943), excepcional escritora -ilustradora a la vez de sus cuentos- que por un silencio injustificable, no figura en los libros que sobre este tipo de literatura han escrito autores franceses. Sus

numerosos cuentos, con protagonistas animales, han sido y son, no sólo el encanto de los niños ingleses y franceses (están traducidos al francés) sino de todos los niños que tienen la suerte de recibir como regalo esos pequeños y deliciosos libros, donde la hermosura de sus coloreadas ilustraciones, hasta, aún sin comprender el texto, para apasionarlos como sólo ellos saben apasionarse.

Tratándose de Alemania, valga lo dicho sobre la renovación romántica para valorar justicieramente la paciente labor de recopilación folklórica que hicieron los filólogos Jacobo y Guillermo Grimm (1785-1863; 1786-1859) cuyos cuentos Kinder und Hansmärchen (1812 a 1819) aunque no alcanzan la poesía del danés Andersen (1815-1875) sobrepasan en mucho los relatos del Dr. Enrique Hoffmann, Der Struwelpeter, donde cada desobediencia o capricho infantil comporta un castigo por demás severo y realista.

Posterior a ellos en algunos años, Selma Lagerlöf (1858-1940) hubo también de honrar a su patria Suiza- con una creación infantil: El maravilloso viaje de Nils Holgerson, que, unida a su ya notable obra literaria -Premio Nobel en 1909- la ha colocado entre los grandes escritores de cuentos para niños, cerrando con su nombre la lista que Christophe Schmid (1768-1854) encabezara con Les Oeufs de Pagues y cuya fama ha trascendido principalmente merced a la historia de Genoveva de Brabante.

Casi al final del siglo XIX, dos nombres han colocado a Italia también en lugar prominente dentro de la literatura que nos ocupa; Carlo Lorenzini que bajo el pseudónimo de Collodi publicó en el Giornale dei Bambini su célebre Pinocchio (1880); y Edmun-

do De Amicis, con su libro Cuore (1886), obras las dos, -cada una en su estilo- destinadas a la perennidad que sólo obtienen las verdaderas obras maestras.

Y es por último, en la figura de un grande hombre de América, que los niños de habla hispana hubieron de encontrar -a través de los cuatro números del periódico La Edad de Oro (1889)- aquel amigo que supo hablarles a la razón y al sentimiento, porque les dirigió la palabra de la poesía, que es la verdad embellecida por el ensueño.

No podemos dejar de mencionar para cerrar esta síntesis, los nombres de Elena Fortún (española) y Monteiro Lobato (brasileño), ambos contemporáneos, cuya obra destinada a los niños, les daba -por sus verdaderos méritos-, el derecho de figurar desde hace años en cuanta historia de la literatura infantil se publicara; cosa de la que los escritores franceses parecen no haberse percatado todavía.

Y bien. De todos estos nombres, muchos, la gran mayoría, sólo perduran en la memoria de los estudiosos, y con tal motivo figuran, -debieran figurar- justicieramente en las historias de la literatura infantil.

Pero cuántos han llegado a nosotros? Cuántos son los que, ya individualmente, ya integrando colecciones o llevados al cinematógrafo, continúan siendo centro de esta literatura para niños?

En términos generales: Perrault, Julio Verne (Francia); de Foe, Swift, Dickens, Carroll, Kipling, Potter (Inglaterra); An-

dersen (Dinamarca); Collodi y De Amicis (Italia); Lagerlöf (Suiza); Grimm (Alemania); Fortún (España); Lobato (Brasil). Y en términos estrictos: Perrault, Grimm, Andersen, Carroll y Collodi.

Ahora bien: la circunstancia particular de que sean principalmente los cuentos del francés Perrault, los más difundidos, nos ha llevado a serias reflexiones, ya que, por las causas que iremos explicando al analizarlos y compararlos con otros, consideramos que ellos están muy lejos de ser, tanto en el fondo como en la forma, el ideal del cuento infantil que nosotros anhelamos para nuestros niños.

Pero previo a ese análisis, se impone decir algo relativo a ese ideal.

#### IV. TEORIA LITERARIA DEL CUENTO INFANTIL.

Antes de hablar de una teoría de la literatura infantil, es decir, de las condiciones que a nuestro entender debe reunir el cuento infantil, nos parece tarea elemental intentar una división de esa literatura. Ello nos permitirá, por un lado, asignar ubicación al cuento considerado como género literario; y por otro, hacer algunas referencias a los otros géneros de la literatura infantil, que no por estar fuera de nuestro estudio, han quedado apartados de nuestro enfoque y menos aún, de nuestro interés.

Con este objeto, hemos elegido la división en dos grandes géneros o categorías objetivas: tradicionales y modernos. El primero, que comprende a su vez, los géneros lírico, épico, dramático y didáctico (cuyas subdivisiones quedan especificadas en el cuadro sinóptico) y el segundo: periodismo, prosa poética, traducción, ensayo, radiofonía, cinematógrafo y televisión.

Indudablemente, no es ésta una división estricta; la proponemos con la sola intención de metodizar nuestro estudio o los que en el futuro le continúen, pero sin que ello signifique de ningún modo, limitación de fronteras. En literatura, como en todo arte, un género va, a menudo, entrelazado a otro; la poesía no está ausente ni en el relato en prosa ni en el teatro; y todas las formas que constituyen los géneros tradicionales, se vuelcan, por así decirlo, en la época moderna, a través del periodismos, cinematógrafo, etc. etc. Y a su vez, todas estas for-

mas modernas, constituyen, por sí mismas, distintas modalidades de transmisión del cuento.

De la misma manera, resulta imposible referirse a las condiciones de esta literatura, sin estar tocando el asunto finés, ya que, según sea el fin propuesto, deberá ser la condición exigida. Pero como veremos en el transcurso de nuestra exposición, y por tratarse justamente de literatura infantil, la trabazón de géneros, condiciones y fines, se hace a veces tan estrecha, que las dificultades para precisar un método, parecen por momentos, insalvables.

Sin embargo, creemos que en este tipo de literatura, hay un camino por el cual todo se va aclarando; y que ese camino está dado por las condiciones. Hasta tal punto, que todo el panorama de la literatura infantil quedará abarcado, si partimos de esa pregunta fundamental: cuáles son las condiciones que debe reunir una literatura destinada a los niños?

Porque, al procurar exponerlas, iremos tendiendo hilos que nos conducirán a los diversos géneros literarios y a los fines estético, didáctico o moral; y aunque habremos de referirlas especialmente a un género tradicional -el cuento-, todas serán aplicables, salvo algunas variantes, a la poesía y al teatro, y también, a los géneros que hemos dado en llamar modernos.

#### Condiciones del Cuento Infantil

Tres son las condiciones fundamentales que a nuestro entender deberá tener presente el escritor de cuentos para niños:



DIVISION DE LA LITERATURA INFANTIL

LIRICO Poesía pura  
rondas  
Canciones de cuna  
villancicos

EPICO leyendas  
cuentos  
novelas

TRADICIONALES

DRAMATICO Teatro  
Titeres

DIDACTICO Fabulas  
Adivinanzas

GENEROS

MODERNOS Periodismo  
Prosa poética  
Traducción  
Ensayo  
Radiofonía  
Cinematografía  
Televisión.

- 1a): adecuación a la edad.
- 2a): importancia del idioma.
- 3a): Propiedad del argumento

#### Adecuación a la edad

En rigor, como veremos enseguida, la segunda y tercera, quedan circunscriptas a la primera, base principal de todo relato. En efecto: el cuento que deleita a los pequeños de dos a cuatro años, puede no interesar a los de cinco o seis; menos aún a los de ocho o más; y el teatro que ofreceríamos a un niño de siete u ocho años, asustará o no será comprendido por el pequeño de cuatro; en cambio éste quedará absorto ante unos títeres de voces atipladas, por el interés que emana de los mismos muñecos, y siempre que la acción sea simple.

En suma: el escritor para niños deberá recordar que el cuento que sirve para una edad o época infantil, no conviene para la siguiente y viceversa. En algunos libros vinculados con el tema de la literatura infantil, hemos encontrado nóminas de obras destinados a los niños, elegidos según las edades; tal, el caso de Pues Señor... de Elena Fortún; Les charmeurs d'enfants de Lahy-Holbecque; La Guérison des défauts et des vices chez l'enfant de Gilbert-Robin; El arte y el niño de Braunschvig. etc., lo cual viene a corroborar lo dicho. Por lo tanto, al disponerse a escribir el escritor deberá preguntarse: para niños de qué edad será mi cuento?

Una vez tomada su determinación, una vez hecha su elección, en la que, dicho sea de paso, tanta importancia tiene el factor personal, su natural inclinación para acercarse y comprender a

los más pequeños, a los mayores, o a los que ya se internan en el doloroso peregrinar de la adolescencia, entonces sí podemos hablarle de las otras dos condiciones. Pasemos pues, a la segunda.

#### Importancia del idioma.

Dentro de este capítulo, habremos de considerar dos aspectos: el que se refiere al empleo de las palabras según su significado, y el que se refiere al empleo de las palabras como recurso estilístico, es decir, eligiéndolas y combinándolas, para determinados efectos.

Con respecto al significado de las palabras, y tratándose de cuentos para niños de dos a cinco años, debe ser conocido por ellos; es decir: habrán de emplearse palabras que correspondan a su mundo: objetos que manejan, juguetes de su preferencia, personas o animales que comparten su vida cotidiana, o, en el caso de los animales, que conozcan por figuras o por visitas al jardín zoológico.

La simplicidad de los cuentos para niños pequeños no significa de ningún modo, facilidad o despreocupación de elaboración. En este caso, más que en ningún otro, el escritor deberá conocer el desenvolvimiento psíquico del niño y recordar la importancia que adquiere aquí, el poder evocativo de la palabra; evocación que no se reduce solamente a imágenes ópticas, sino también a auditivas o gustativas.

Federico Queyrat, en su libro La Imaginación y sus variedades en el niño, anota:

"Imagen es la reproducción de la sensación; reproducción más débil, en general, que la sensación misma, pero siempre capaz de adquirir en determinadas condiciones tal intensidad, que pudiéramos creernos aún en presencia del objeto".<sup>211</sup>

Esa intensidad será justamente la que buscará el escritor para niños, por cuanto a través de ella, logrará que el niño vea lo que está oyendo.

Por otra parte, cabe señalar que la palabra, como signo que es, ha surgido en la medida que el espíritu la necesitaba para designar las diferentes imágenes, o, como lo expresa Aníbal Ponce: "Los signos han nacido al mismo tiempo que las cosas"<sup>112</sup> de donde, "el carácter concreto de todas las lenguas primitivas: la riqueza de sus símbolos, la multiplicidad de sus medios pictóricos"<sup>113</sup>; carácter que predomina también en el lenguaje del niño; no porque respondía a una incapacidad de abstraer, sino porque como lo señala Ponce, "este aspecto concreto del lenguaje tiene sus móviles efectivos en las necesidades de la vida práctica y en la multitud de sus apetitos".

Ahora bien: tratándose de niños ya mayores, seis años en adelante, el problema del significado de las palabras se simplifica, pues ellos mismos suelen preguntar: "eso qué es", o "eso qué quiere decir"; a menudo interrumpen el relato, si realmente les interesa, pues no quieren que nada les quede sin ser entendido.

Como en todos los problemas, en éste también juega un papel principal el desarrollo mental y la sensibilidad de cada niño; aún siendo absolutamente normales, unos comprenden más rápido que otros; relacionan más y preguntan a cada instante; son más curiosos. Por consecuencia, en esta época no importará tanto que

haya palabras desconocidas para el niño; pues ante cualquier pregunta se le explicará la palabra procurándole inmediatamente un sinónimo conocido por él; e insensiblemente, irá enriqueciendo su lenguaje; por lo cual, el relato servirá de instrucción, aunque velada por el encanto mismo de la narración. (No se nos escapa desde luego, en este asunto particular del idioma, que, en rigor, no existen verdaderos sinónimos, y que entre las palabras señaladas como tales hay variantes sensibles; pero esto, lógicamente queda fuera del alcance de la mente infantil).

Cabe recordar aquí (y siempre giraremos en torno a la edad) que, siendo el cuento una de las múltiples formas del juego -a la que podríamos llamar intelectual- está sujeto a los matices diferenciales privativos de cada niño, entre el desarrollo psíquico y el desarrollo intelectual, o dicho con palabras de Schneer<sup>114</sup>: La edad cronológica no siempre coincide con la edad de juego<sup>114</sup> y: "Así como la edad de juego puede diferenciarse de la edad cronológica, puede también diferenciarse de la edad intelectual"<sup>115</sup>.

Los nombres propios. Concedemos importancia a la elección de los nombres propios de los personajes de los cuentos; y al decir "personajes", incluimos a las personas...y también a los animales y a los objetos. No olvidemos, en ningún momento, que para el niño, todo tiene vida; basta que él se la otorgue.

Si lo observamos durante sus juegos, veremos que es un asunto sumamente serio el "buscarle" nombre a un animal o a un juguete; y que generalmente, no lo hace al azar, sino que elige un nombre que de un modo u otro tenga algo que ver con lo nombrado;

actitud que el escritor debe recordar y hacerla suya. Tratando se pues, de un cuento, los nombres propios habrán de provocar en el niño el recuerdo de algo o alguien que conozca, objetiva o cualitativamente. De esta manera el nombre propio adquirirá el valor que por sí mismo no tiene:

"D'abord, il arrive qu'il ne signifie rien; aucune idée, aucune image... Ensuite, quand le nom propre désigne un être qu'on connaît, son contenu est limité à l'évocation de cet être". 116

El escritor para niños deberá tener en cuenta ciertos recursos estilísticos: es decir, habrá de manejar a la palabra -aislada o en frase- no sólo de acuerdo a su significado, sino también de acuerdo a su valor sensorio, con lo cual, además de embellecer el relato, logrará tal riqueza descriptiva (la intensidad a que aludimos más arriba) que el niño verá, según decíamos, lo que está oyendo.

Al proponerlos, no nos guía un absurdo interés de dar a nuestro trabajo un barniz de falsa erudición. Muy al contrario. Creemos firmemente, y ese es el espíritu que nos guía, que todo trabajo destinado a los niños debe tener una cuidada elaboración. Y que, en la medida que se quiera tocar su afectividad -fundamento de todo arte dirigido a la infancia- la estilística nos suministra variados recursos dignos de ser tenidos en cuenta.

Hablaremos solamente de aquellos que nuestra observación y experiencia personal han podido suministrarnos y que por lo tanto consideramos de suma utilidad.

Comparaciones. En razón de estarnos refiriendo a una literatura dedicada a los niños, creemos importante la preferencia

en el uso de la comparación y no de la metáfora, por cuanto ésta podría oscurecer el relato, sobre todo, si los destinatarios no han pasado de los ocho años.

"Estilísticamente, la comparación es la confrontación de los términos de dos ideas, aproximada por ser opuestas o idénticas, semejantes o diferentes. Y el juego de confrontación se realiza por medio de un nexos gramatical comparativo (como, cual, tal como, parecido a, así como, igual a, igual que, etc.).<sup>117</sup>

Por ej: "La pequeña Juanita llevaba aquel día su hermoso vestido de color azul como el cielo; y al correr por el parque, adelantándose a su madre, parecía una mariposa". (La niña oyente recordará que ella también tiene o tuvo un vestidito azul; que cuando sale con su mamá lo lleva; y además... que ella vio una vez una mariposa que casi tocaba el cielo. Es decir, las palabras empleadas en la comparación, la llevarán a su vez, a situarlas en su mundo, uniendo entonces a la mariposa y al cielo).

Las comparaciones con objetos de la naturaleza, cielo, nubes, pájaros, flores, insectos, etc., enriquecen el alma infantil envolviéndola desde temprano en un mundo de poesía y ensueño, al que siempre habrán de volver sus ojos.

Desde luego, en los cuentos destinados a niños mayores, podrá emplearse la metáfora, o sea la comparación sin el nexos gramatical comparativo.

Empleo del diminutivo. No hay que creer que, porque estamos escribiendo para niños, tenemos que hacerlo siempre en diminutivo, como algunas personas al dirigirles la palabra, pues el niño acabará por creernos tontos. Pero consideramos importante el uso moderado de algunos diminutivos especialmente en las partes del

relato en que se quiere provocar una reacción afectiva.

Sabido es que toda palabra en diminutivo lleva aparejada una significación afectiva, pero que ésta puede ir desde la más tierna conmiseración hasta el más despiadado menosprecio.

Eruditos y filólogos coinciden en ampliar este concepto; y al aceptar el valor del diminutivo como punto de arranque para toda representación objetiva en la conciencia, reconocen que ese valor, le está dado justamente por su poder de despertar vivencias afectivas y favorecer dentro de ese plano la importante función de la fantasía:

"Y como la fantasía sólo acude agudizadamente conjurada por la emoción, por el afecto y por la valoración del objeto, aquí convergen la interpretación del diminutivo originario como una individualización interesada del objeto y la que ve en él el signo de un afecto".<sup>118</sup>

Por consecuencia, no creemos desacertada nuestra valoración del diminutivo en el relato para niños, si, como lo acabamos de anotar, él representa al objeto por el camino de la imagen emotiva.

A los niños, todo lo que es pequeño los llena de ternura; lo sienten cerca de ellos, igualito a ellos, o digno de su protección; por eso su espontánea simpatía hacia Pulgarcito: un niño tan pequeño como tu dedito pulgar", (y el pequeño oyente mira su mano, sobrecogido al pensar en un ser tan diminuto).

En general, tratándose de literatura infantil, toda aparición de un diminutivo, "colorea" diminutivamente el pasaje (para usar una expresión de Conrad) es decir, es un diminutivo de frase, co-



mo los llama Leo Spitzer, mediante el cual se subjetiva la visión. En este aspecto conviene recordar la distinción que hace Amado Alonso entre la lengua poética y la prosa y la lengua oral, pues en ésta, al haber acción hay también presión sobre el oyente; lo cual no deja de tener capital importancia pues no siempre el niño lee los cuentos, y aún cuando podría hacerlo por su edad, prefiere que se los lean o relaten; y, desde luego, en esas circunstancias, el coloquio suele ser inevitable:

"En la poesía y en la prosa, mientras no le añadamos elocuencia -que es la forma artística correspondiente a la lengua oral, como ha mostrado bien K.Vossler-, la lengua trata de ajustarse a lo sentido y a lo pensado; en el coloquio, en cambio, busca actuar sobre el interlocutor".<sup>119</sup>

En cuyo caso, el diminutivo trasciende su expresión emocional para transformarse en lo que el citado filólogo llama "fuerza que presiona sobre el oyente", otorgando al lenguaje una función activa.

Por esto, cuanto más activo sea el diminutivo, más claro será su carácter de vocativo, y más importante su función como fuerza reguladora de la expresión.

Cabe señalar asimismo la interferencia del matiz emotivo, especialmente si se tiene en cuenta que el diminutivo puede estar dirigido hacia un objeto o hacia el interlocutor; en el segundo caso, suele haber una efusividad intencional, un deliberado propósito de "conseguir algo" mediante el acertado uso de uno o varios diminutivos, pero sin que ello le reste su valor activo: "La acción y la emoción se ayudan. La emoción busca conta-

giar; el propósito activo moldea y conforma la propia emoción".<sup>120</sup>

En algunos casos en que todavía se quiere dar más fuerza a la intención, el diminutivo empleado no se dirige a la emoción sino más bien a la imaginación; es decir, busca en el poder representativo de la fantasía, el elemento que complete y destaque al mero pensamiento conceptual. Por lo tanto, y al estar dirigido no ya al objeto sino también, y al mismo tiempo, al interlocutor, la elocuencia de ese diminutivo aumenta su poder activo y la intencional demora de su expresión se traduce en el alargamiento de la palabra, que llega, en su expresión, hasta el deletreo: Ejs: quédese quito, quietito, quie-ti-to; siéntese derecho, derechito, dí-re-chi-to.

Añadamos para finalizar, que la significación afectiva del diminutivo, en ningún modo es privativa del sentimiento de ternura; y que, según dijimos, puede vincularse también con la burla o el menosprecio: "El sufijo -ito, por lo común cariñoso, es despectivo y rebajador aplicado al enemigo", dice A. Alonso; distinción que consideramos de suma utilidad para su acertado empleo en los cuentos para niños, quienes -dicho sea de paso- suelen establecerla durante sus juegos, ajenos a todo discernimiento filológico.

Repeticiones. Consideramos importante la repetición deliberada de algunas palabras -artículo y gerundio-, o de frases -a veces rimadas-, porque ello ha de traducirse en indiscutibles resonancias, ya de índole psicológica, ya de índole didáctica, como procuraremos demostrarlo.

Dejando de lado las cuestiones filológicas tendientes a ne-

gar al artículo su condición de determinante o indeterminante (que por otra parte, y referido al uso de los plurales indeterminantes, tan bien objeta el Dr. Castagnino)<sup>121</sup>, en el caso particular de nuestro estudio nos interesa detenernos en el valor de la presencia o ausencia del artículo y a su repetición junto a varios sustantivos.

En su trabajo sobre Estilística y Gramática del artículo en Español, Amado Alonso establece que:

"el nombre con artículo se refiere a objetos existenciales y sin él a objetos esenciales. Con artículo, a las cosas; sin él, a nuestras valoraciones subjetivas y categoriales de las cosas".<sup>122</sup>

Por lo cual, no titubeamos en mostrarnos partidarios del uso de nombre con artículo para todo relato infantil. En efecto: si con la supresión del artículo toda expresividad queda librada a nuestra valoración subjetiva que presupone además una "participación emotiva", pensamos que tratándose de una literatura destinada a los niños, se impone la presencia de ese "elemento preformador y configurador de sentido"<sup>123</sup> que es el artículo.

Por otra parte, y en esto incluimos también la repetición intencional de los gerundios, toda repetición es por sí misma demora, alargamiento, pérdida de tiempo; lo cual, trasladado a un plano psíquico, comportará asimismo, un demorarse, un compás de espera y de suspenso, que permitirá -especialmente al niño-, posesionarse de lo que lee, y más aún de lo que le leen, es decir, de lo que oye. Por ej., es muy distinto que oiga:

"Entonces pensó que debía avisar al Rey de lo que ocurría, y saltando, fué hasta que se encontró con el gallo Cantaclaro", a que oiga: "Entonces pensó que debía avisar al Rey de lo que ocurría, y saltando, saltando, saltando, fué hasta que se en-

contró con el gallo Cantaclaro", tal como figura en el cuento La gallina Picoreta recogido por Elena Fortún;<sup>124</sup> porque en el segundo caso, la repetición sucesiva del gerundio saltando facilitará el acomodo de las imágenes visuales inmediatas a las auditivas; en otros términos: se dará tiempo al niño para que vea saltar a la gallina Picoreta, y se la imagine apurada, y con dificultad, desde el momento que va saltando y no corriendo. Del mismo modo, aunque con un matiz diferente: "Y allá van volando, volando, volando, hasta el palacio del Rey."<sup>125</sup>

Por otra parte, creemos interesante destacar que este tipo de repetición solo conviene a los gerundios cuya forma adverbial es más de modo que de tiempo, o en otros términos, que está indicando la manera cómo ha sido ejecutada la acción señalada por el verbo y no la anterioridad de la misma. Así, aceptamos y recomendamos la repetición de los casos citados, y no de los siguientes: "Habiendo llegado al castillo... o, "Entrando en la casa vió una ventana abierta....", etc.

En cuanto a la repetición tripartita, obedece a cuestiones eufónicas, y según se presente el relato puede ser de dos veces. Interesa aquella, por un encanto de índole emotiva, que se desprende naturalmente de ese demorarse, y también, por la musicalidad de su monotonía.

Con referencia a este último aspecto de la repetición -la musicalidad- señalaremos que ella puede acentuarse mediante otros procedimientos, tales como la repetición de fonemas, es decir, la aliteración, cuyo sonido se traduce en musicalidad; con la onomatopeya, imitación de ruidos de la naturaleza, lo cual -

confiere además al relato, una verosimilitud que apasiona a los niños; y también con la repetición de frases rimadas, a manera de estribillos, intercalados en el transcurso de todo el cuento. Así, por ej., en El camarón encantado, la versión de José Martí de El pescador y su mujer de Grimm, Los deseos ridículos de Perrault, y Porrita, componte relato anónimo recogido por E. Fortún y que nosotros encontramos ya en Basile, cada vez que es necesario pedirle algo al camarón, leemos: "Camaroncito duro, sácame del apuro".

Pero esto, ofrece otro interés digno de tenerse en cuenta en la literatura infantil: y es que la repetición, ya sea de estribillos o también de ciertas formas dialogadas, favorece la memorización del cuento por parte del niño, cosa que le agrada y logra con rapidez y precisión asombrosas; (lo cual, por otra parte, conspira contra el relator, porque después que los niños han aprendido el cuento, no toleran la más mínima modificación). Recordamos aquí el caso común y encantador de niños que no sabiendo leer, toman el libro, buscan el cuento que desean -y que reconocen por las figuras- y nos "lo leen" impecablemente, cuando en rigor, lo están recitando de memoria.

La cifra. Antes de terminar lo relativo a la palabra, deseamos señalar también, que en los cuentos para niños ocupa un lugar importante la cifra. Ante todo, por su contribución al suspenso: desde que el niño más pequeño comienza a jugar, interviene en su vida un estribillo universal: "a la una, a las dos...y a las...tres!..", a cuyo mágico conjuro se produce el salto, el arranque de una carrera, el derrumbe de unos cubos apilados,

o el fusilamiento del asesino capturado por el héroe del cuento.

No se nos oculta que, considerada desde un punto de vista - estilístico, la cifra no es en rigor un elemento del vocabulario: "Il ne prend sa place dans le vocabulaire proprement dit qu'a condition d'aliéner, au moins pour une part, sa fonction scientifique",<sup>126</sup> para lo cual habrá de escribirse con palabras y no con números, adquiriendo así categoría literaria.

Pero el interés primordial de ésta y otras utilizaciones de las cifras, reside en que el niño, -especialmente si es pequeño- encuentre en el relato que oye, elementos que pertenezcan a su mundo; entre ellos, y además de objetos y animales, creemos que figuran los números. Por otra parte, si el niño ya va a la escuela, pueden obtenerse resultados didácticos dentro de la más absoluta libertad imaginativa: así, por ej., haciendo intervenir un personaje que no sepa "hacer cuentas" y que con sus disparatados errores divierta a los oyentes, que repasarán, sin notarlo, sus conocimientos aritméticos. Valiéndose de estos, se podrá también utilizar la expresión "millones y millones...", con lo que se dará a los niños la noción de una inmensa multitud de seres, cosas, o años, según lo requiera el relato.

#### Propiedad del argumento.

Faltaría ahora, para cerrar nuestro enfoque de las condiciones del cuento infantil, referirnos al argumento.

Es aquí, más aún que al manejar el idioma, donde el escritor deberá tener presente la edad de sus futuros oyentes o lectores.

La edad de los niños para quienes esté dedicado el cuento, habrá pues de condicionar el argumento. No es esto, desde luego, algo matemático, invariable, puesto que tampoco resultan rigurosas las divisiones en grupos, por edades, formuladas por pedagogos o psicólogos al referirse a la capacidad intelectual de los niños, según quedó dicho. De tal manera, no ponemos en duda que cuentos escritos para niños de 8 años, podrán ser gustados y entendidos por un niño de 6; y que a su vez, habrá algún niño de 12, que, sin ser retardado, preferirá los dedicados a los niños de 8, y no a los de 14. La elección quedará entonces, librada a los padres y a los maestros quienes procederán de acuerdo con el grado de adelanto intelectual, afectividad, temperamento, etc. etc., de cada niño.

En el caso de cuentos para muy pequeños (3 a 5 años) el argumento será sencillo y breve, y según lo dicho al hablar del significado de las palabras, habrán de referirse al mundo conocido por el niño. Es de capital importancia en esta época, más que en ninguna otra, la intercalación de ilustraciones, porque ellas contribuyen a la comprensión del relato, a la vez que llenan de goce al pequeño oyente, que verá, reproducidos en colores, las figuras de seres que le son conocidos y queridos: niños, animales, juguetes, flores, etc.

Lógicamente, junto con el crecimiento del niño, podrá aumentar la complejidad del relato y la riqueza del vocabulario.

Sin negarle valor al cuento histórico (adaptación de hechos históricos) o científico, (especialmente para niños mayores de ocho años), inclinamos nuestra preferencia por el cuento pura-

mente imaginativo, en el cual el elemento maravilloso tiene la primacía, y cuyo fin es por lo tanto, el de deleitar al niño. Es pues, en ese sentido, que habremos de dirigir nuestro enfoque.

Ahora bien: dentro del argumento, consideraremos tres partes principales: exposición, trama o nudo, y desenlace. Pero antes de referirnos a ellas, nos interesa decir algunas palabras sobre el Título del cuento.

Siempre que no responda directamente al nombre del protagonista (en cuyo caso habrá de leerse el cuento para saber "quien es XX" y "de qué trata ese cuento...") el título deberá ser sugestivo, es decir, que, al oírlo, el niño podrá imaginar, pensar en algo, saber, aunque más no sea por tres o cuatro palabras "de qué trata este cuento". Así, sucede a veces que, ante la sola enunciación del título de un cuento nuevo, el niño experimenta un goce que se traduce en un estremecimiento nervioso, en risa, en un estrechar sus manitas; o en arrimarse insensiblemente junto al lector o narrador. En una ocasión tuvimos la oportunidad de constatar lo dicho con un cuento de G.E.Hudson al que más adelante aludiremos por otros motivos: El niño perdido. La fuerza de este título fué tan notable, que no sólo produjo la reacción antes anotada, sino que ella perduró a través de toda la lectura del libro (efectuada en sucesivas tardes), hasta el punto de que cualquiera fuera el episodio leído, las preguntas de una niña oyente (interesa recalcar que era una niña) giraban siempre en torno al título. Desde luego: no se nos escapa que el interés estuvo dado por el matiz de afectividad encerrado en



el adjetivo perdido; y que hubiera sido muy distinto y desprovisto de todo valor poético y sugestivo, que Hudson titulara su cuento: La vida de Martín (nombre del niño perdido), por ejemplo.

Puede también despertarse el interés y la inquietud del pequeño oyente, con un título en el que, junto al nombre del protagonista vayan indicadas sus características o cualidades fundamentales: Por ej.: Matías, el tere dormilón; Baladín y Baladón dos ovejitas desobedientes. Del mismo modo, y por las razones señaladas al hablar del vocabulario, tienen su encanto los títulos onomatopéyicos, como: La matraca de la urraca flaca, o aquellos con reiteración de sonidos, por ej., El ahorro de un abejorro o los engorros de un cañorro de zorro.

En cuanto a la exposición, será breve, clara, sencilla, y en ella quedarían consignados el lugar de la acción y los nombres de los personajes principales. Es pues, una especie de presentación de los elementos que, puestos en juego, conformarán el relato.

La trama o el nudo constituye el eje, la parte principal del cuento, aunque no la esencial, como veremos enseguida. En ella habrá de tener desarrollo y movimiento el mecanismo de la exposición; y del acierto estético y psicológico que demuestre el autor, dependerá en gran parte el valor de la obra. En este sentido, son tantas las posibilidades que lógicamente escapan a un intento de acondicionamiento a priori. Sin embargo hay un aspecto que por considerarlo fundamental, no podemos silenciar: nos referimos al problema del temor, tristeza o desasosiego, que la -

trama del argumento de ciertos cuentos, provoca en los niños. No es que creamos que el niño no goza con los cuentos tristes; de ninguna manera. Sabemos perfectamente que, por el contrario, el goce estético nada tiene que ver con la pena o el miedo, y que, las más de las veces, corre parejo a ellas. Pero en esto, como en todo, hay diversidad de matices; y en algunos de ellos detendremos nuestra atención. Por ejemplo: es muy distinta la tristeza que puede sentir un niño ante cualquiera de las peripecias (utilizo el término en su exacta definición aristotélica: "La peripecia es el cambio en suerte contraria"<sup>127</sup>) del cuento Pinocho de Colodí, y la que puede experimentar ante el hecho de que los padres de Pulgarcito resuelvan abandonarlo en el bosque junto con sus hermanitos porque son pobres. En el segundo cuento, no se trata de algo triste o temible vinculado solamente con el acontecimiento en sí, que, por otra parte, puede ser resuelto favorablemente en el desenlace. Se trata de un planteo sumamente peligroso (abandonar a los hijos en razón de su pobreza), porque el niño puede trasladar esa conducta o actitud al plano de la realidad y -especialmente si es pobre- vivir atemorizado pensando en que sus padres puedan abandonarlo.

Se nos dirá que colocados en ese terreno, el niño puede -"trasladar" todo aquello que lo asuste o conmueva, resultando entonces que todos o casi todos los cuentos podrían perturbarlo. Indudablemente. Pero es que en el caso que analizamos hay una falla de índole psicológica fundamental: atribuir a los padres de los protagonistas -seres reales, tan reales para el niño como los suyos propios-, una conducta anormal, contraria a

las más elementales nociones de afectividad entre padres e hijos. Y aunque errores psicológicos de este tipo no alcanzan a ser descubiertos por el niño en cuanto tales, pueden en cambio, ser sentidos y esto es lo que interesa. Puesto que ese desequilibrio que él percibe sin percatarse, lo repetimos; y sin precisarlo, por consecuencia- pero que indudablemente lo desconcierta, dará lugar a una serie de interrogantes en su personal sistema de valores morales.

Germaine H. Wallon, en su obra Les notions morales chez l'enfant, al estudiarlas comparativamente por edades y por - sexos, nos demuestra cómo con mayor o menor arraigo, con grandes o pequeñas diferencias, todos los niños tienen su concepto de la maldad, de la bondad, de la valentía, honestidad, etc.; se impone, pues, ante todo, no defraudarlo; pero además, -y porque todos sabemos que no siempre ese concepto coincide con el nuestro, especialmente referido a la justicia, y porque el niño mira más las sanciones que sus culpas,- es de capital importancia que se lo guíe por el camino que lo llevará a una identidad o por lo menos a un acercamiento- entre sus apreciaciones morales y las del adulto, ya que ello es una de las tantas formas -tal vez la más importante- de ir introduciendo al niño en el medio social que lo aguarda.

Y aunque podría parecer paradójico, el cuento resulta un excelente camino. Decimos que "podría parecer paradójico", por cuanto podría preguntársenos: cómo el cuento, que es evasión, ensueño, mágico sortilegio ha de ser utilizado para equilibrar tan difíciles planteos? Sí, respondemos; pero el cuento, tal como nosotros lo concebimos: con la punta de una de sus ligeras alas tocando, de vez en cuando, la tierra; vale decir, sustrayendo al niño de su rutina pero sin alejarlo de la vi-

da misma, de un modo especial en lo que al mundo afectivo se refiere. Y una vez más volvemos los ojos al Pinocho de Collo-di, donde todo: desde las primeras páginas -cuando su voraz apetito lo obliga a aceptar los restos desdenados de las peras- hasta el final -cuando movido por sus buenos sentimientos trabaja "de burro" en una noria para obtener un vaso de leche para su padre-, aparece impregnado de la amarga belleza de la vida.

Por todo lo expuesto hasta ahora, casi sería innecesario agregar que el desenlace -última y esencial parte del argumento- deberá ser siempre feliz. Y que, aún aceptando las alternativas dolorosas o inquietantes en el transcurso de la acción, su final habrá de ser sinónimo de reconciliación, sosiego y justicia; vale decir, felicidad total y duradera.

En suma, y para terminar, pensamos que el secreto de un buen cuento infantil reside en que su argumento no falsee la realidad del niño. O sea, que todo lo que en él se relate esté condicionado a su mundo, es decir, a su verdad. Porque en ella -igual que en la verdad poética- se dan, mágicamente unidos, el angélico vuelo que arrebatara y el apoyo terrestre que humaniza.

#### El problema de la finalidad de los cuentos

Decíamos al comenzar este capítulo que, al hablar de las condiciones de la literatura infantil -y en especial del cuento-, íbamos a referirnos sin proponérselo al problema de la fi

nalidad.

9 En efecto: todo nuestro enfoque ha estado dirigido principalmente a un fin: deleitar al niño, ya que, según lo expuesto al tratar el argumento, estudiaríamos principalmente el cuento de maravilla. Pero aquí se impone una aclaración: y es que, al considerar como objetivo principal al deleite, estamos dando primacía al fin estético, pero ligándolo íntimamente a una finalidad didáctica; por cuanto juzgamos que una de las más hermosas enseñanzas que puede impartírsele a un niño, es la de hacerle amar la belleza y adquirir -o afianzar- a través de ella, la capacidad de soñar. (No es de extrañarse entonces, que seamos tan exigentes al hablar de la parte formal del relato, y de los problemas morales que puede comportar un argumento equívoco).

Pero aún dentro del cuento maravilloso, pueden ir intercaladas provechosas enseñanzas relativas a las ciencias, a la naturaleza toda, etc.etc., en la medida que el mundo real aparezca mezclado con el elemento mágico o sobrenatural.

En uno de los cuentos que figuran en el apéndice de este trabajo (Ver: La Niña-Pájaro) hemos procurado reunir ambas cosas, y así, todo lo referente a la flora de la región y a ciertas costumbres de los animales, está rigurosamente documentado, de tal manera que dentro de un argumento irreal, se ofrecen al niño importantes datos ilustrativos.

Pero creemos que en el tipo de cuentos que analizamos, toda la enseñanza debe quedar diluida en el relato; el niño aprenderá pues, sin darse cuenta; la primacía, lo repetimos, estará da-

da al elemento maravilloso, cautivador.

Algo similar proponemos para el fin moral. Este habrá de desprenderse del cuento mismo, de su argumento, de la actitud y caracteres de sus personajes, y de su desenlace: el niño lo alcanzará sin necesidad de moralejas monitorias. Y si no lo alcanza, no importa. En la medida que el cuento toque la sensibilidad del niño, habrá de perdurar en su memoria, acrecentando su deseo de leerlo una y otra vez; y así, poco a poco, le irá descubriendo nuevos é insospechados encantos, lecciones que en anteriores lecturas habían quedado inadvertidas.

Interesa entonces, por encima de todo, la fuerza y la hondura de la emoción estética (estética-afectiva) porque a través de ella llegará lo demás. Aquí, como en todo lo que concierne al niño -y también al joven- hay que darle tiempo al tiempo; vale decir, hay que saber esperar.

So pena de que se nos juzgue excesivamente lírico, pensamos que la bonanza espiritual de un buen cuento leído en la niñez, nos puede acompañar toda la vida. Durante años lo llevaremos con nosotros, agazapado en ignorado lugar; pero cierto día dejará oír su misma vocecita de antaño; y del reencuentro con nuestra infancia olvidada, surgirá -maravillosa lección de la vida- - nuestra más honda comprensión para la infancia de los que nos continúan.

No podemos finalizar estas anotaciones sin recordar la importancia de que se le enseñe al niño -por más pequeño que sea- a cuidar los libros, y, desde luego, encontrándose ya en edad

escolar, a ordenar y conocer los suyos como a sus más predilectos juguetes.

### El problema de la comprensión de los cuentos

Hemos llegado así, al planteo de un problema interesante dentro de la literatura infantil: el de la comprensión de lo que se les lee u oyen; hasta qué punto interesa que comprendan, y hasta qué punto carece de importancia.

Ya hemos dicho algo sobre el particular al referirnos a los fines del cuento. Pero aunque colocamos por encima de todos al fin estético, creemos, desde luego, que el niño debe comprender un mínimo del argumento; aquél que le permita saber cómo empieza y termina la acción del relato, elemental comprensión que le conferirá, por lo tanto, un mínimo de interés. Lo demás, -llamémosle, valores colaterales- aunque sea lo más importante, puede quedar, momentáneamente, sin ser integralmente comprendido. Ana M. Berry, en el prólogo de su libro "Las aventuras de Celendín", coincide con nuestra opinión del "saber esperar"; dice, refiriéndose a su pequeño lector:

"y le aconsejo que vuelva a leer el cuento que no comprende, o no le agrada, cuando tenga uno o dos años más. Y digo a los grandes: un libro de cuentos para niños es libro que hay que guardar. El niño crece y los cuentos se le aclaran".<sup>128</sup>

Ahora bien: tratándose de poesía, nuestra tolerancia se hace aún mayor, por cuanto, y especialmente si no hay argumento (poesía pura, no fábula ni relato épico en verso) tampoco hace falta aquel mínimo de comprensión que pedíamos para el cuento. No interesa pues, que el niño entienda la poesía en su signifi

cado exacto. La poesía es palabra y es música, y como tal, va dirigida ante todo, al oído del niño: el deleite que experimenta al cantar las rondas, o la sola musicalidad de la lectura en alta voz, constituyen por sí mismos un material estético de valor incalculable. Bastaría recordar nuestra infancia: acaso entendíamos las canciones que más nos agradaban? Cuántos de nosotros las hemos cantado cambiándoles las palabras, reemplazando las verdaderas por otras que "sonaban" igual, y por lo tanto, modificando el sentido del canto, cuando no destruyéndolo?

Creemos de importancia capital subrayar esto. Conversando no hace mucho con una persona encargada de preparar una antología poética para escolares, al proponerle algunos poemas escuchamos con asombro:

-Si, ese es hermoso, pero no lo van a entender.-

Dejando de lado la obligación del maestro de hacerla entender (esto no siempre es fácil), nos preguntamos: Qué importancia tiene que la entienda? Es que nosotros, los adultos, sólo gozamos con lo que entendemos o creemos entender?

Dice Alain en Propos sur l'education: -"

"Lire, c'est le vrai culte, et le mot culture nous en avertir. L'opinion, l'exemple, la rumeur de la gloire nous disposent comme il faut. Mais la beauté encore mieux. C'est pourquoi je suis bien loin de croire que l'enfant doive comprendre tout ce qu'il lit et récite".129

La poesía debe ser para el niño más que para nadie, por encima de todo, deleite, elevación, vuelo, sugerencia. Si el niño escucha algo bello que lo emociona estéticamente, puede, sin entenderlo, imaginar bellamente, crear poéticamente su mundo. Y



que más podríamos pedir?

Por eso nos parece tan acertada la Antología para niños y adolescentes de Juan Ramón Jiménez, seleccionada por Norah Borges y Guillermo de Torre, de la que transcribimos las palabras del autor de Platero y yo, con el orgullo de que ellas vienen a corroborar lo expuesto:

"La naturaleza no sabe ocultar nada al niño; él tomará de ella lo que le convenga, lo que comprenda. Pues lo mismo la poesía. El hombre, si es que lo puede, explicará suficientemente al niño un sentido difícil relativo. (Otras veces lo explicará el niño al hombre.). En casos especiales, nada importa que el niño no lo entienda, no lo comprenda todo. Basta que se tome del sentimiento profundo, que se contagie del acento, como se llena de la frescura del agua corriente, del color del sol y la fragancia de los árboles; árboles, sol, agua que ni el niño ni el hombre ni el poeta mismo entienden en último término lo que significan".<sup>130</sup>

Ahora bien: nuestra manera de considerar este problema, nos obliga a detenernos en otro aspecto interesante de la cuestión: el que se refiere a aquellas obras que no habiendo sido escritas especialmente para los niños, los niños las han hecho suyas (tal, la citada obra de Juan R. Jiménez) a la par que rechazan -como lo señala Anatole France- los libros destinados a ellos. Es decir, que, en ocasiones, los niños son electores de sus propias lecturas:

"Selon que l'enfant est guidé par les siens, ou laisse libre dans son choix, le caractère de ses lectures est différent; normalement, chaque âge de l'enfance a ses auteurs; encore qu'ici il ne faille pas, avec beaucoup d'esprits médiocres psychologues, croire qu'à une période puérile, doivent nécessairement convenir les auteurs puérils."<sup>131</sup>

Pues bien: este acontecer, comprobado por padres y maestros, nos demuestra, por un lado, el acierto de ofrecer al niño una literatura no totalmente "añiñada"; pero al mismo tiempo, nos obli

ga a formularnos la terrible pregunta: será un error estar hablando de una teoría de la literatura infantil?

Eugenio D'Ors, al comentar esa predilección de los niños por Platero y yo agudiza ese planteo:

"Los niños de España adorarán al poeta y su borriquillo. Adorarán Platero y "yo" precisamente porque no ha sido con premeditación escrito para ellos. Que en este capítulo, el de la literatura infantil, hay tal vez equívoco en que importa a todos no persistir. La publicación de libros destinados única y exclusivamente a los pequeños, no constituirá un error pedagógico"<sup>132</sup>

Creemos en verdad, que si hay un equívoco, él no reside en hablar de una literatura infantil, sino en considerar que por el hecho de ser para los niños, queda eximida de las más elementales condiciones artísticas exigidas a toda obra destinada al adulto. Es por ello que sostenemos que el libro para niños no les está destinado con exclusividad; antes bien; lo queremos tan bellamente poético, que su lectura captive a todas las edades, como ocurre, justamente, con la obra comentada. Pues, por qué gusta Platero y yo? A los niños, porque les habla de un borrico que "es pequeño, peludo, suave; tan blando de fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro"; y a los adultos, por ello, y por la calidad de su estilo, por el manejo del idioma, por su poesía, que han hecho de esta obra, algo imperecedero.

Observemos aquí (y una vez más comprobamos nuestra teoría), que el niño comprenderá por sí mismo, hasta la palabra huesos. Pero en lo que continúa, se impondrá una explicación importante: ante todo, el significado de las palabras azabache y escarabajos;

luego la comparación de sus ojos con espejos de azabache -por su brillo y con dos escarabajos de cristal negro -por lo duros. Pero aún en el caso de que el niño no la comprenda del todo, -persistirá, cautivándolo, la imagen de ese burrito algodónoso, con dos ojos negros y brillantes. Algo que es de su mundo, por animalejo y por tierno.

Pero lo que resulta innegable -y de suma importancia- de toda esta experiencia, es ese sentido estético sutilismo, a veces sorprendente, que poseen muchos niños, y que casi siempre, corre parejo a un extraordinario sentido del ridículo.

Por eso es que los niños resultan tan temibles árbitros; y como a ello se suma que siempre dicen lo que piensan y que actúan sin ninguna "piedad" hacia el adulto, difícilmente harán suyo un libro -escrito o no precisamente para ellos- si está desprovisto de cuanto pueda sobrecogerlos y cautivarlos.

El último matiz señalado -el sentido del ridículo- lleva, en el terreno del teatro, a otro problema; -el de los actores. Siendo un género dramático (de dran, palabra griega que significa actuar) el teatro es representación y por lo tanto, exige algo más que la obra; exige actores. Es pues, en este género -donde más se ha debatido la cuestión planteada al comienzo de nuestro trabajo sobre la etimología de la palabra infantil (de niños o para los niños); y así se ha considerado teatro infantil al representado por niños.

Sin embargo, creemos que esto no siempre es posible. Y ha sido, justamente, el propio discernimiento de los niños, el que

nos ha llevado a esta reflexión. En cierta oportunidad, -según referencia de un maestro-, representábase en una escuela una pequeña comedia, donde todos los actores eran niños, y cuando hizo su aparición el personaje principal -Rivadavia- uno de los pequeños espectadores exclamó indignado:

-Fulano, es demasiado zonzó para hacer de Rivadavia.

En verdad, el actor no tenía nada de zonzó, pero era tan rígida su figura y su actuación como adulto y prócer, que todo sortilegio quedaba trunco. Del mismo modo hubiera resultado que una persona mayor interpretara el papel de un niño.

Pensamos más bien que en el teatro para niños debe seguirse el célebre precepto horaciano sobre la adecuación del papel a representar, con la edad del actor:

"Muchas comedidades traen consigo los años viniendo; muchas quitan yéndose. Para que no se encarguen casualmente papeles de anciano al joven y al muchacho los de hombre, siempre nos detendremos en los inherentes y a la edad adecuados".<sup>133</sup>

Es decir que el niño intervendrá como actor, únicamente, cuando pueda otorgársele un papel adecuado a su edad.

Pero aquí, hay algo más para ser tenido en cuenta: y es la inclinación natural que sienten todos los niños a "representar", a participar como actores de ese espectáculo que los cautiva, precisamente por ese doble aspecto que les ofrece. Es ello tan importante en su vida, y puede sacársele tanta utilidad, no sólo desde un punto de vista estético, sino hasta psíquico (cura de complejos, deficiencias en el carácter, etc.etc.), que juzgamos necesario prestar atención a este problema. Cómo conciliar

ambas cosas? Pues: o bien creando obras teatrales donde predominen los personajes de corta edad; o bien, dándoles a representar a los niños, los papeles de los personajes fabulosos; en este aspecto, ya no interesa tanto la edad del actor; pues el mismo carácter sobrenatural de los personajes permitirá toda transgresión a la lógica; y así, un niño podrá representar un gnomo, un hada, una bruja, o un gigantes -si se lo coloca sobre zancos disimulados- sin destruir la unidad del sortilegio.

Distinta resulta la participación del niño en el teatro de títeres, pues allí puede intervenir ya en la confección de los muñecos, ya en el manejo de los mismos, y a veces, hasta se hace autor.

Sumamente interesante ha resultado la experiencia de hacer jugar al niño con títeres durante las sesiones psicoanalíticas. La originalidad de la técnica corresponde a Madeleine L.Rambert, que en su obra La vida afectiva y moral del niño expone su sistema y los resultados obtenidos a través de doce años de práctica. Aunque ello escapa a nuestro estudio, hacemos su mención - porque en ese caso, y a medida que el niño va haciendo mover y hablar a los títeres, se va transformando también en improvisado autor de las escenas representadas. Los problemas que lo perturban y acongojan son trasladados a esos muñecos inanimados, y lo que antes solía quedar expresado en las, a veces incomprensibles, líneas de sus dibujos, ahora surge patente y nítido para el experto psicoanalista, a través de los breves relatos inventados por el niño.

Pero aparte del incalculable valor que ello tiene para el

psicoanalista, la experiencia resulta provechosa y de interés para nuestro planteo. Porque pensamos que con la misma veracidad con que el niño traslada su mundo atormentado al de esos seres irreales pero en cierto modo semi-vivientes, puede, llegado el caso, hacer suyas las alegrías o padecimientos de los protagonistas de los cuentos, y hasta intentar vivir las peripecias. Con lo cual, no hacemos sino subrayar lo expuesto anteriormente, relativo a la capital importancia del argumento, y a su vinculación con posibles choques afectivos.

Como hemos podido observar en el transcurso de nuestra teoría literaria -especialmente referida al cuento- ella cabe en el límite fijado por la primera condición: adecuación a la edad; y por el fin principal: deleitar al niño. En torno a estas dos premisas giran todos los demás problemas, tanto de índole estética como psicológica, y según lo anunciáramos al comenzar nuestro enfoque, la interferencia de condiciones y fines es casi permanente en cualquiera de los géneros tradicionales.

Faltaría ahora referirnos a los llamados géneros modernos. Pero como ellos se vinculan muy especialmente con la segunda parte de nuestro trabajo -según lo veremos- cerramos aquí este capítulo con la esperanza de que, sin pretender haber agotado el tema, hayamos contribuido a un ordenamiento de múltiples e interesantes aspectos de una teoría de la literatura infantil.

-----

V. ANALISIS DE LOS CUENTOS INFANTILES MAS FAMOSOS DE LOS GRANDES ESCRITORES MUNDIALES. PROBLEMAS QUE SURGEN. POSIBLES SOLUCIONES.

Una de las muchas causas que nos determinaron a realizar este trabajo (inclusive el de la propia creación), ha sido, sin duda alguna, la necesidad de modificar ciertos cuentos tradicionales toda vez que nos disponíamos a contárselos a los niños.

En efecto: poquísimos son los cuentos que no nos obligan, o bien a la supresión de ciertas partes, o bien a fundamentales modificaciones de otras. Pero esta modificación no es privativa de nosotros y no responde únicamente a nuestras exigencias, por cuanto bastaría recordar los verdaderos cuentos de Perrault, y cotejarlos con las ediciones que circulan, para ver cómo han sido suprimidas o cambiadas las partes más desagradables o impropias.

El hecho de que -como ya lo señaláramos- sean los cuentos de este autor los más difundidos, nos mueve a analizarlos y constatar lo dicho.

Así, por ejemplo, La Bella durmiente del bosque no termina como muchos creen con el feliz casamiento de la princesa y el príncipe que la despierta. Efectuadas las bodas tan pronto como la joven quedó libre del encantamiento, el príncipe se vio obligado a ocultárselo a sus padres. En tanto, la joven pareja tiene dos niños, Aurora y Día (nombres que utilizan para fundamentar su teoría los partidarios del mito solar). Muerte el Rey padre, el príncipe confiesa a su madre que está casado, y lleva

entonces a su esposa é hijitos, a vivir al palacio real. Pero la Reina era una ogresa, y aprovechando un viaje de su hijo decide comerse a sus nietos y a su nuera; horrorizado el cocinero ante semejante orden, engaña tan anormal apetito presentándole a la mesa pequeños cervatillos asados, y ocultando a los niños con su madre en una cabaña. Descubierta el engaño, la Reina decide darles muerte a todos arrojándolos en un cubil lleno de serpientes y sapos venenosos; pero la llegada del príncipe los salva del suplicio. La Reina, enfurecida, se arroja en el cubil, encontrando la horrible muerte que había destinado para tantos inocentes.

No habremos de reseñar, desde luego, todos los cuentos de Perrault. Pero sí recordaremos, simplemente, la esencia de algunos otros.

En Barba-Azul, el marido mata a sus mujeres por el sólo hecho de haberlo desobedecido, y cada una de ellas ve los cadáveres de las anteriores.

En Pulgarcito aparecen en primer lugar, padres que abandonan a sus hijos porque son pobres (hecho ya comentado al hablar de la importancia de ciertos argumentos en el capítulo precedente). Luego, un ogro que desea comer a los niños refugiados en su casa, y que por equivocación -Pulgarcito había cambiado las siete coronitas de las niñas por los siete gorritos de ellos- degüella a sus siete hijas mientras duermen.

En Piel de Asno un padre desea casarse con su hija.

En Griselida el marido somete a su mujer a toda clase de su



frimientos morales para poner a prueba su paciencia, obediencia y sumisión.

Y si lo dicho no fuera suficiente como ejemplo de disparatados argumentos, recojemos al azar, del cuento Pulgarcito, expresiones como éstas:

"Eran muy pobres, y sus siete hijos les estorbaban mucho, porque ninguno de ellos podía ganarse la vida".<sup>134</sup>

"Estas diminutas ogresas tenían todas un cutis precioso, por que comían carne fresca como su padre, pero sus ojillos eran grises y redondos, sus nariz encorvada y su boca enorme, con unos dientes puntiagudos y muy separados unos de otros. Aun no eran muy malas, pero prometían mucho, porque ya mordían a los niños para chuparles la sangre".<sup>135</sup>

"Pulgarcito llevó las noticias aquella misma tarde y como gracias a esta primera comisión se diera a conocer, ganó cuanto quiso, porque el Rey le pagaba admirablemente por llevar sus órdenes al ejército, y una infinidad de señoras le daban todo cuanto les pedía por tener noticias de sus amantes, y con esto fué con lo que más ganó. Hubo también algunas mujeres que le encargaban cartas para sus maridos; pero le pagaban tan mal y tenía tan poca importancia este negocio que no se dignaba tomar en consideración lo que le producía".<sup>136</sup>

Esta última cita nos lleva a comprobar algo sumamente importante que señalamos en los cuentos de Perrault, lo que en rigor, les da su tónica predominante; y es que en el fondo, más que para deleitar é instruir a los niños, estaban destinados a criti-

car y a la vez moralizar a las mujeres. Así en el cuento Caperucita Roja, que, dicho sea de paso, termina con la muerte de la protagonista a quien "salvarán" las versiones de Alemania y de Inglaterra (por cuanto al ser la niña una representación de la Aurora, debía como ésta renacer; de allí la aparición del cazador que abre el lobo y la salva), leemos la siguiente moraleja donde la doble intención es evidente:

"Vemos, pues que las niñas  
y que en particular las buenas mozas,  
nunca deben pararse a hablar con gente  
a la que no conozcan,  
que si hacen lo contrario  
es natural que el lobo se las coma.  
Digo "el lobo", y no todos son lo mismo:  
sabemos ya de sobra  
que los hay muy amables  
y que sin hiel, sin ruido y sin bambolla,  
complacientes, corteses y rendidos,  
siguen a la muchacha que va sola  
y van hasta su casa  
sirviéndole de escolta.  
Mas ay! que ya es sabido que esa casta  
es la más peligrosa". 137

Del mismo modo los ya citados Barba-Azul, Griselida, y fundamentalmente, La Princesa Prudente, unos por sus argumentos truculentos, otros por una finalidad ajena a la niñez, resultan indudablemente inapropiados y anticuados.

Es por ello que no ha dejado de llamarnos poderosamente la atención el hecho que padres, educadores y libreros, insistan en su propalación; se "modernicen" sus versiones reemplazando sus personajes por los de Walt Disney; y se los reproduzca así, ya en las historietas ilustradas de cuanta revista infantil aparece, ya en las desabridas adaptaciones radiofónicas.

Pensamos que la palabra "anticuados" que acabamos de emplear

nos exige cierta explicación, por cuanto ella está caracterizando sintéticamente nuestro enfoque crítico, en lo que éste tiene de fundamental.

Se trata, ante todo, de una valoración de fondo y no de forma. Y se parte de la base, que juzgamos y elegimos los cuentos, pensando en los niños de ahora y no en los niños de siglos pasados, lo cual, lejos de establecer distinción entre unos y otros considerados como material humano, presupone sí una tácita aceptación del cambio fundamental operado dentro del campo psicopedagógico; vale decir, que la distinción se establece entre los sistemas educativos de antes y los de ahora. Y en este sentido, no es ninguna novedad que al mismo tiempo que se suprimían los castigos corporales se señalaba el peligro de asustar a los niños para conseguir su buen comportamiento.

Numerosos é importantes han sido los estudios de pedagogos y psicoanalistas, tendientes a demostrar las perturbaciones de índole psíquica que podían comportar los métodos punitivos mencionados, aplicados a los niños.

Ahora bien: podría parecer exagerado nuestro enfoque, ya que él está dirigido a la literatura. Sin embargo, interesa recordar que es justamente a través del libro de cuentos que el niño experimenta determinadas impresiones las que, al provocar una fijación, serán el germen de serias aberraciones de la edad adulta. Freud en su capítulo La Organización Genital Infantil, dice en su apartado 4: Pegan a un niño:

"En el medio en que vivían mis pacientes habían sido siempre los

mismos libros accesibles a la juventud los que habían suministrado nuevos elementos a sus fantasías de flagelación: la llamada Biblioteca Rosa. La cabaña del tío Tom y otros semejantes. En competencia con estas narraciones comenzó ya la propia actividad imaginativa del niño a inventar una gran cantidad de situaciones e instituciones en las cuales los niños eran maltratados o castigados en alguna forma por su mala conducta o sus vicios".<sup>138</sup>

Basta detenerse en la expresión "en competencia con estas narraciones" para comprobar que no exageramos la importancia que tiene el argumento del cuento infantil, en la medida que puede influir en la psiquis del niño.

Es por ello que consideramos necesario insistir sobre la inconveniencia de relatos desagradables o aterrorizantes, donde se cortan cabezas como si tal cosa y donde las acciones de matar o engañar simplemente, (El Gato con botas, por ejemplo) no siempre encuentran el merecido castigo, y aparecen, en cambio, triunfantes..

Wilhelm Stekel en su obra Cartas a una madre, condena enérgicamente esa clase de literatura por considerar que "el mayor peligro es la educación hacia el miedo"<sup>139</sup>; y recalcamos: no es sólo miedo de lo que pasa en el cuento, sino miedo que a mi me pase lo mismo, especialmente, cuando aparecen castigos:

"considero algunos de esos libros, bastante difundidos sin embargo, francamente malos, porque tratan de toda clase de castigos. No apruebo ese género de pedagogía! Renunciemos al método del miedo y a los libros que emplean ese método!"<sup>140</sup>

Y más adelante, refiriéndose concretamente a los cuentos de Grimm, agrega:

"Desgraciadamente, nuestros cuentos encierran una cantidad inverosímil de crueldades. Soy de opinión que es preciso comenzar muy tarde con los cuentos de Grimm, por ejemplo, y explicar - siempre a los niños que tales crueldades no existen ahora y no deben ser tomadas al pie de la letra";<sup>141</sup>.

afirmaciones que reitera al tratar el problema "Qué deben leer los niños", donde anota:

"He dicho ya que los cuentos de hadas no me parecen muy indicados para los niños, y sobre todo los de Grimm. Habría que reeditarlos para niños de todas las edades y eliminar las crueldades, o, al menos, atenuarlas.

No es necesario de ninguna manera que el ogro se coma a sus hijos, que un hombre degüelle a sus mujeres una tras otra, que se martirice y que se mate. En Inglaterra el libro infantil más difundido es: Alicia en el país de las maravillas. Se habla de una reina que juega al ajedrez con personas vivas y hace decapitar las piezas vencidas. Hay muchos otros hermosos cuentos de hadas que se podrían utilizar haciendo una selección esmerada".<sup>142</sup>

Dejando de lado la evidente confusión de Stekel entre los cuentos de Grimm y Perrault, preferimos detenernos en la solución que propone a este problema, ya que no estamos totalmente de acuerdo con ella.

Y es que en verdad: más que "reeditarlos", "eliminar las crueldades o, al menos, atenuarlas", preferiríamos sencillamente olvidarnos de que existen. No es que pensemos en la total inutilidad de una adaptación de esos cuentos, de acuerdo con el concepto psicopedagógico moderno; pero creemos que mucho más apropiado sería elaborar nuevos cuentos. Aquellos fueron buenos en su época, y como tales deben ser juzgados. Pero ahora es muy otra la literatura que queremos para nuestros niños. Eso sí, quede bien aclarado, que en ningún momento creemos conveniente prescindir de las remotas fuentes que dieron origen a los cuentos que rechazamos, ya que en ellas reside, justamente, el secreto de su perdurabilidad. Pero sobre esto, habremos de volver en la segunda parte de nuestro trabajo.

Por todo lo expuesto nos parece inadmisibile que, al historiar con justo sentido crítico la literatura infantil, pueda llegarse

al elogio de los cuentos de Perrault, en la forma que lo hacen algunos autores franceses, por más fuerte que sea su fervor nacionalista:

"Perrault est frais comme une aube; on ne finit pas de découvrir ses qualités. De la malice, de l'humour. Et cette grace aisée: il n'a jamais l'air d'accomplir un tour de force, de soulever un poids, de chercher des yeux l'approbation de l'assistance, mais bien plutôt de s'amuser tout le premier, et de raconter ces prodigieuses histoires uniquement pour son plaisir"<sup>143</sup>, dice

Hazard, después de haber dedicado largos y elogiosos comentarios a los cuentos de Perrault, sobre cuyos valores insiste más adelante:

"Un Perrault, en même temps qu'il nous dit merveilles, nous apprend avec esprit, avec grace, à ne pas nous tromper sur le compte des hommes, des femmes et des enfants; il est tout rempli d'observation et jamais il ne pèse"<sup>144</sup>

Conceptos similares encontramos en Histoire de la Littérature enfantine de Jean de Trigon, obra en la cual, y como una manera de no silenciarlo totalmente, apenas dedica un breve párrafo para Collodi.

Creemos pues, no estar equivocados al pensar que, por todos estos motivos, se impone una renovación del cuento infantil fundada en un reajuste de conceptos y valores, según acabamos de intentarlo.

Pero no todo nuestro análisis habría de ser negativo. Cuentos hay, que merecen nuestra más cálida aceptación. Entre ellos, Pinocchio, de Collodi, al que mencionamos en ocasión de señalar el valor de su argumento.

Sobre un acontecimiento fantástico -un muñeco de madera que se conduce como un niño de verdad- Collodi ha sabido reunir en

su obra tanto el elemento maravilloso como el real, los cuales, en admirable conjunción, confieren a la misma un valor eterno.

Porque Pinocchio es como todos los niños: ni muy bueno, ni muy malo; como muchos, es voluntarioso, no le gusta ir a la escuela, suele defenderse diciendo mentiras y cree que con mañas puede sortear el trabajo; pero su corazón es puro, y por el camino de la ternura se logrará obtener su arrepentimiento y transformarlo en un niño, orgullo de su padre anciano. Al finalizar el libro, la maravillosa metamorfosis del comienzo vuelve a producirse; pero esta vez, a la inversa: el muñeco de madera se ha hecho niño de verdad

"porque cuando los niños malos se convierten en buenos tienen la virtud de dar aspecto nuevo y sonriente a todas las cosas".<sup>145</sup>

Y así, Pinocchio contempla sonriendo al muñeco que fue:

"Qué extravagante era durante el tiempo que fui muñeco, y qué contento estoy de ser ahora un niño verdadero!..."<sup>146</sup>

Los preceptos morales abundan en el libro; en verdad, cada peripecia trae aparejado uno, pero que surge por sí mismo de cada acción; y tan lleno de humor, de vida, de realidad cotidiana -diríamos- que en ningún momento los niños se sentirán aludidos, pues, por encima de las lecciones, predominan la maravillosa fantasía y la suave ternura. Y esta justamente, -la ternura- la que habrá de obrar el milagro de la humanización del muñeco. Por eso la importancia fundamental que tiene en la obra, la figura del Hada de los cabellos azules; porque más que un Hada, es la representación simbólica de la madre que Pinocchio no tenía y que puede, gracias a su condición de tal, encausar por el buen camino todo el impetuoso deseo de vivir que apasiona a este muñeco, y que lo lleva a experimentar, a equi-

vocarse...y a aprender:

"Pinocchio si forma attraverso un'esperienza vissuta. E ne prova delle cose! Dalla continua minaccia di finire nel fuoco, data la sua natura legnosa, all'impiccagione, alla prospettiva di esser fritto in padella come un pesceburattino, alla trasformazione in asino, ed asino da circo, minacciato d'una glorificazione asinina, al diventar tamburo, all'esser spolpato dai pesci, alla dimora nel ventre d'un pescecane, la sua esperienza va dalla vita vegetale, legnosa, alla vita animale, animalesca, alla vita umana. E cio portando sempre con sé quella coscienza e quella preoccupazione umana che l'accompagna per tutto il suo apprendistato".147.

En la afectuosa comprensión del Hada para todas sus debilidades, y los hondos sentimientos que despierta en el muñeco, los que determinan que lentamente, se vaya operando la transformación. Porque con tal de no verla sufrir, es capaz de estudiar y trabajar, tanto la quiere:

"E una forma d'innamoramento puro, che fa l'animo migliore. Il senso del dovere é una cosa troppo fredda ed astratta per un bambino; la paura del castigo e un calcolo troppo meccanico per essere educativo; ma il far qualche cosa per piacere all'essere, che si e nella nostra umanità, il non fare per non dare dolore a chi vorremmo sempre lieto e sereno, perché nella sua gioia e serenità vediamo rasserenarsi e letificarsi tutto il nostro mondo, e lo strumento perfetto dell'educazione".148

Este triunfo del sentimiento sobre la razón, en el niño, es uno de los mayores aciertos psicológicos de Collodi. Pero hay otros, que se desprenden de los mismos diálogos -tan verídicos que parecen verdaderas grabaciones- y ante los cuales, difícil resulta sustraerse a un vertiginoso retorno a nuestra infancia.

Para comprobarlo, transcribimos una escena con el Hada:

"En cuanto salieron los médicos, el Hada se acercó a Pinocho y, tocándole la frente, notó que ardía de fiebre. Entonces disolvió un polvillo blanco en medio vaso de agua y se lo ofreció al muñeco, diciéndole cariñosamente:

-Toma esto y dentro de pocos días estarás bien.

-Es dulce o amargo?

-Es amargo, pero te hará bien.



-Si es amargo no lo quiero.

-Hazme caso, tómallo.

-No me gusta lo amargo.

-Toma: cuando lo hayas bebido te daré un terrón de azúcar para endulzarte la boca.

-Dónde está el terrón de azúcar?

-Aquí está -dijo el Hada, sacándolo de un azucarero de oro.

-Antes quiero el terrón de azúcar y después beberé esa agua tan fea y tan amarga...

-Me lo prometes?

-Si...

El Hada le dió el terrón de azúcar, y Pinocho, después de haberlo masticado y tragado en un segundo, dijo lamiéndose los labios:

-Ah, si el azúcar fuera uba medicinal! ...Me purgaría todos los días.

-Ahora cumple con tu promesa y bebe estas gotas de agua, que te devolverán la salud.

Pinocho agarró de mala gana el vaso y metió dentro la punta de la nariz; luego lo aproximó a la boca; después metió otra vez la nariz; finalmente dijo:

-Es muy amarga! Muy amarga! No la puedo beber!

-Cómo lo puedes saber si no las has probado?

-Me lo figuro, porque le he tomado el olor. Antes quiero otro terrón de azúcar; después la tomaré.

Y el Hada, con la santa paciencia de una buena madre, le puso en la boca otro terrón de azúcar. Después le presentó el vaso de la medicina.

-Así no la puedo beber -dijo el muñeco, haciendo mil muecas.

-Por qué?

-Porque me molesta ese almohadón que está a los pies de la cama.

El Hada retiró el almohadón.

-Es inútil, tampoco así puedo beberla!

-Qué otra cosa te molesta ahora?

-Me fastidia esa puerta a medio abrir.

El Hada fué y cerró bien la puerta.

-Oh, también! -gritó Pinocho, estallando en lágrimas- No quiero tomar esa agua amarga! No quiero, no quiero, no quiero!..."<sup>149</sup>

Y será necesaria la presencia de los cuatro conejos negros conduciendo el ataúd, para que Pinocho ponga punto final a su capricho y se decida a beber la medicina.

Toda la obra está llena de pasajes como el transcripto. Es ella, pues, una sucesión de peripecias a cual más fantástica y divertida, donde todo, lenguaje, imágenes, conceptos, constituyen un material ideal para lectura de los niños. Por ello, y porque como bien dice Fazio Allmayer:

"El valor de Pinocchio é per me nell'avventuroso proceso per cui di un burattino si fa un uomo; e poiché l'esser burattino é un modo d'esser schiavi, l'avventura di Pinocchio é quella di un essere che conquista la propria libertà."1

Muy otro, y no por ello menos hermoso, es el espíritu de los cuentos del gran autor de cuentos de hadas: Hans-Christian Andersen. Difícilmente, por no decir imposible, encontraremos alguno que nos haga reír; y casi podríamos asegurar que todos son tristes, a veces, demasiado tristes; pero tan hondamente poéticos, tan llenos de ese algo indescifrable, que su dolor se hace mansamente suave hasta para los niños, que vuelven una y otra vez, a pedir su lectura.

Los cuentos de Andersen tenían que ser así, porque ellos son Andersen: Andersen niño, con una infancia hecha de privaciones y de sueños, donde la realidad de su pueblo natal -Odense- se le imponía dislocada entre la pobreza de sus padres y la locura mansa de su abuelo paterno; Andersen joven, aún adolescente, golpeándose contra el mundo de Copenhague como bailarín, cantor, actor; instruyéndose, merced a la ayuda de sus protectores; sufriendo la penuria de su fealdad; viajando, escribiendo; luchando, en fin, por encontrarse a sí mismo, y por hallar, también en la miseria de la vida que lo rodeaba, algo de la amorosa comprensión que él sentía por seres y cosas.

Pero espíritu tan fuera del mundo -y tan dentro también- tenía que ser alcanzado por quienes como él, viven con alas como los ángeles, y son de barro: los niños.

Por eso, cuando en 1839 publica sus Aventuras para los niños, Andersen pasa definitivamente, a través de las letras de molde,

a la historia de la literatura. Pero no fueron necesarias éstas, para darle la emoción de su encontrado camino. El ya lo había probado, cada vez que hallándose entre niños, les contaba -a veces improvisándolos- sus maravillosos cuentos.

Fredrik Bök, biógrafo de Andersen, nos habla de su arte excepcional de narrador de cuentos, y por él sabemos que a la magia de la palabra dicha, unía el arrebatado de sus gestos y de sus muecas, ingredientes forzosos para quien busca cautivar a los niños.

Puestos en la tarea de elegir el mejor de sus cuentos, tendríamos que establecer antes, para niños de qué edad hacemos nuestra elección; no porque consideremos que tratándose de los cuentos de Andersen hay que levantar barreras prohibitivas entre unos y otros; antes bien: todos son hermosos para todas las edades; pero algunos, o por sus protagonistas, o por su brevedad resultan ideales para niños pequeños. Así por ejemplo, La Margarita, cuya muerte, lo mismo que la de la alondra apresada por los niños, no empaña la hermosura del relato; porque, a fuerza de poética, resulta una maravillosa lección de vida, en lo que tiene de resignada aceptación de un destino -por parte de flor y pájaro- y en lo que tiene de despiadado dominio y egoísta olvido, por parte de los seres humanos.

Y si este sentido profundo no siempre puede ser captado por los niños pequeños, ahí está la descripción del jardín, donde la sencillez y modestia de la margarita contrasta con el orgullo de los tulipanes y peonías y determinan que el pájaro la prefiera entre todas:

"Y en el mismo momento dirigió su vuelo la alondra, no hacia

las peonias y los tulipanes, sino hacia el césped, cerca de la pobre margarita, quien asustada de tanta dicha, no sabía qué pensar de ello.

El pajarillo se puso a dar saltitos a su alrededor, cantando:

-Qué muelle es la hierba! Oh! Qué bonita florecilla de corazón de oro y vestido de plata!

No se puede uno dar idea de la felicidad de la pequeña flor. El ave la besó con su pico, cantó otro poco ante ella y se remontó en el celeste firmamento. Durante más de un cuarto de hora, la margarita no pudo reponerse de su emoción. Un poco avergonzada, pero encantada en el fondo del corazón, miró a las demás flores del jardín. Testigos del honor que le habían hecho, tenían que comprender muy bien su alegría; pero los tulipanes se mantenían aun más tiesos que antes; su rojo y puntiagudo rostro expresaba su despecho. Las peonias tenían la cabeza hinchada. Qué suerte para la pobre margarita que no supiesen hablar! Le hubieran dicho muchas cosas desagradables. La Florecilla reparó en ello y se entristeció por su mal humor."<sup>150</sup>

Encantos similares ofrece el cuento Diminuta donde el solo tamaño de la protagonista, cuya cuna es una cáscara de nuez y su colcha un pétalo de rosa, enternece a los niños pequeños, que siguen las peripecias de la niña, estremecidos ante sus dificultades y gozosos por su felicidad.

Del mismo modo, El patito feo, cuyo valor alcanza, sin duda alguna, a todas las edades; a los más pequeños, que disfrutarán con el sencillo esquema de ese patito feo y despreciado por todos, que al final resultó ser un hermoso cisne; y a los más grandes, que sabrán comprender todo el dolor de quienes se sienten solitarios e incomprendidos porque sólo les miran el rostro, sin verles su hermoso corazón y su inteligencia:

"No es bello, pero es muy bondadoso y nada tan maravillosamente bien como cualquier otro pato".<sup>151</sup>

Y a quienes alcanzará también, la lección que se desprende del desenlace, cuando el ave, feliz de contemplar su hermosura, no experimenta vanidad sino confusión y dicha:

"El cisne se sintió confuso y escondió la cabeza bajo el ala. No sabía qué pensar. Era muy feliz, pero no sentía ningún orgullo, pues un corazón íntegro nunca se enorgullece. Pensaba en lo que lo habían perseguido y desdénado, y ahora oía decir que era la más hermosa de las aves. Las lilas inclinaron sus ramillas hacia el agua y el sol era cálido y alegre. Alborotó sus plumas y alzó el delgado cuello, diciendo para sí lleno de alborozo: Jamás pensé que podría ser tan feliz cuando era el Patito Feo!"<sup>152</sup>

De idéntica y no menos merecida fama, es La sirenita, que no titubea en aceptar los más terribles sufrimientos para volverse mortal y conquistar así el amor del príncipe, el cual habrá de quererla mucho pero no como esposa, lo que determinará una nueva prueba de amor de la sirenita: pues pudiendo recuperar su forma y retornar a su palacio con sólo dar muerte al príncipe mientras duerme, preferirá morirse convertida en espuma, antes que inferir ese daño al ser que tanto ha amado. Pero amor semejante, tiene su recompensa: dejará sí, de ser una hija del mar; pero será una hija del aire y como tal, estará destinada a esparcir la frescura y los perfumes, a devolver la salud, en suma, a hacer el bien. Por eso, en compañía de las otras hijas del aire subió "sobre una nube rosa que se remontó en el cielo".<sup>153</sup>

Es este cuento, tal vez, el que contiene más hermosas descripciones, y donde, especialmente por el manejo de los colores, Andersen se nos muestra como un artista total:

"Todo el día las niñas jugaban en las grandes salas del palacio, donde las flores vivas crecían sobre las paredes. Cuando se abrían las ventanas de ámbar amarillo, los peces entraban por ellas como entran en nuestra casa las golondrinas, y comían en la mano de las princesitas, que los acariciaban. Delante del palacio había un gran jardín con árboles de un azul oscuro o de un rojo fuego. Los frutos brillaban como el oro, y las flores, agitando sin cesar sus tallos y sus corolas, parecían pequeñas lla-

mas. El suelo se componía de arena blanca y fina, y una claridad azulada, maravillosa, que se derramaba por todos lados; hubiese hecho creer que se estaba en el aire, en medio del celeste firmamento, en vez de debajo del mar. Los días de calma se podía divisar el sol, semejante a una florecilla de púrpura derramando la luz de su cáliz" .154

Igualmente, cada uno de los relatos que hacen las sirenitas, hermanas de la protagonista, cuando cumplidos sus quince años obtienen el permiso para subir hasta la superficie del mar, y contemplar el mundo de los seres humanos.

Pero la poesía, no hace olvidar a nuestro cuentista las minucias de la vida real, lo que determinará que los niños se encuentren a sí mismos:

" Llegó el día en que tuvo quince años.

-Vas a marcharte -le dijo su abuela, la vieja reina madre-. Ven para que te aseo como a tus hermanas.

Y posó sobre sus cabellos una corona de lirios blancos cuyos pétalos eran cada uno la mitad de una perla; luego hizo aplicar a la cola de la princesa ocho ostras grandes para designar su elevado rango.

-Qué daño me hacen! -dijo la sirenita.

-Si se quiere estar bien vestida, hay que sufrir un poco -replicó la anciana reina.

Sin embargo la joven hubiera rechazado todo ese lujo con mucho gusto, y aun la pesada corona que oprimía su frente. Las rojas flores de su jardín le sentaban mucho mejor; pero no se atrevió a hacer comentarios.

-Adiós! -dijo.

Y ligera como una pompa de jabón, atravesó las aguas."155

Es ese mismo entronque con la realidad cotidiana -que él conoció tan duramente- lo que le permitirá, dentro del exotismo de El ruiseñor, conferir a su relato cierto matiz social mediante toques como los que transcribimos a continuación:

"Un ruiseñor había establecido su morada en una de las ramas colgadas sobre las olas, y tan deliciosamente cantaba que los pobres pescadores, preocupados sin embargo por muchas otras cosas, se detenían por la noche para escucharlo, en vez de dispo-

nerse a retirar sus redes".<sup>156</sup>

"Qué encantadora coquetería! -dijo cada una de las damas; y para asemejarse al ruiseñor, se pusieron agua en la boca para hacer gorgoritos cuando se les hablase".<sup>157</sup>

"Era tan grande el favor de que gozaba el pájaro entre el público, que once hijos de carniceros fueron llamados Ruiseñor, aunque su garganta no poseyera ni una nota armoniosa".<sup>158</sup>

La preocupación "por muchas otras cosas" de los pobres pescadores, resulta más dolorosa sin duda, cuando existen en el mundo mujeres frívolas que por simple coquetería buscan imitar el canto del pájaro haciendo gorgoritos; o carniceros -nada más material que la carne, para Andersen- que llaman a sus hijos: Ruiseñor.

Interminables serían los ejemplos, en este y en todos los cuentos, de la ironía del poeta danés, Pero valga ello, por la abundancia también, según lo venimos señalando, de cuanto hermoso, noble y poético hay en la vida. La parte final del cuento que comentamos, es, por sí misma, toda una lección de profunda y bondadosa sabiduría:

" -Siempre te quedarás conmigo -dijo el emperador-; cantarás cuando quieras y romperé en mil pedazos el pájaro artificial.  
-Perdónale -dijo el ruiseñor-; hizo el bien mientras pudo; consévalo siempre. En cuanto a mí, no puedo construir mi nido ni vivir en el palacio; déjame venir cuando lo desee. Por la tarde, cantará sobre una rama cerca de tu ventana para alegrar te y hacerte reflexionar; te cantaré del bien y del mal, todo lo que te es desconocido; porque el pajarito vuela por todas partes, hasta la cabaña del pobre pescador y del labriego, quienes viven tan lejos de tí y de tu corte. Amo a tu corazón más; que a tu corona, aunque emana de la corona un perfume santo y celeste. Vendré y cantaré; pero prométeme sólo una cosa.  
-Todo! -contestó el emperador, quien había vestido el traje imperial y apretaba contra su corazón el sable de oro.  
-Una sola cosa; no le cuentes a nadie que tienes un pajarito que te informa de todo. Créeme, todo irá mucho mejor.  
Y el ruiseñor emprendió el vuelo.

Un instante después, los cortesanos y los servidores entraron para contemplar por última vez al difunto emperador.

....Y allí se quedaron boquiabiertos; pero el emperador les dijo sencillamente:

-Buenos días."159

Si tuviéramos que decir cuál es la nota predominante en los cuentos de Andersen, señalaríamos la melancolía; que es, a la postre, la suave condescendencia con que el dolorido corazón de un hombre, se aviene a mirar la tierra. Y lo hace, creyendo siempre en la existencia de un mundo mejor: imaginario o real, no importa. Pero accesible para quienes como él y como los niños, buscan en el cuento de hadas el camino de su evasión.

Vida distinta, arte distinto, Así nos explicamos la diferencia fundamental entre el cuentista dinamarqués y los Hermanos Grimm.

Pero entendámonos: vida distinta, no en lo material, porque mucho hubieron de luchar también estos dos jóvenes; sino en lo espiritual; no en lo que nos marca el ser ricos o pobres, sino en lo que nos distingue ser solitarios é incomprendidos o compartir nuestras luchas entre los seres queridos de una familia numerosa.

Muerto el padre, Jacobo y Guillermo Grimm tuvieron que hacerse cargo de su madre y hermanos, lo que determinó a Jacobo, el mayor, a buscar empleo en la administración, una vez que hubo terminado sus estudios. Apasionado lector, concienzudo erudito é investigador de la literatura y especialmente de la filología, compartió sus inquietudes con su hermano Guillermo con el que hubo de recoger todo el material folklórico, que trasvasado a los cuentos -Kinder und Hausmärchen- les dió fama merecida en el mundo entero.



Esa recopilación que comenzaron hacia 1806 en la región de Cassel, -villa natal- fué completada a medida que recorrían Alemania, y para ello, se valían de cuanta información podían suministrarles la gente del pueblo, especialmente las mujeres viejas, sirvientas, paisanos, etc., cuyos relatos anotaban cuidadosamente; ellos mismos han querido honrar a la mujer que más leyendas supo narrarles -su nombre es Viehmännin- colocando su retrato en el primer volumen de cuentos aparecido en 1812.

Estamos pues, frente a unos verdaderos "transcriptores", -como decíamos comentando la distinción de Loeffler-Delachaux- que, si bien tienen el mérito de haber acumulado tanta leyenda dispersa, no alcanzan sin embargo a una posibilidad de comparación con Andersen. Es que el autor danés no se limitó a relatar las cosas tal como las oyó o se las narraron siendo niño; es sobre ellas que él elabora su materia poética, y utilizando la leyenda inicial como base de su creación, habla, canta, gime, llora, implora; es decir, teje la melancólica gasa de su fantasía, con la que envuelve -no sin filosofar- todo acontecer de la vida. En otros términos, utiliza la leyenda, sólo en la medida que la necesita para volcar su canto.

La ausencia de esta necesidad altamente poética, se nota en los cuentos de los hermanos Grimm, así como en los del francés Perrault. Y si importante resulta este rasgo común que los iguala y sitúa como "transcriptores", no menos importantes son las diferencias que podemos señalar entre los cuentos de Perrault y los de Grimm.

La marcada intención moralizadora -muy del siglo francés- sólo aparece en algunos cuentos de los hermanos Grimm, en los

cuales y como una resultante del romanticismo en boga, el mundo de la magia ocupa un lugar principal junto a lo natural o visible.

Así y todo, recordamos el triunfo de la dedicación y el esmero, en La Casita del bosque, donde, gracias a la laboriosidad de la menor de las tres hermanas que se refugian en la casita, se logra desencantar a un príncipe; del mismo modo, el castigo de la codicia, en Cada cual su merecido; o por faltar a la palabra empeñada, en La muerte por madrina.

Lo que fundamentalmente está ausente en los cuentos de Grimm es el afán de enseñar a la mujer las virtudes y cualidades que convienen a su condición de tal. Dos relatos contienen una lección ejemplarizadora para el sexto femenino: El Rey Cuervo, cuya similitud con La fierecilla domada de Shakespeare es evidente; y El Rey de la Montaña de oro, donde el Rey, para hacer entrar en razones a su esposa, dominada por un excesivo rencor hacia él, no encuentra mejor método que un sonoro par de bofetadas diciéndole que merecería que "la sobara de lo lindo". Y el cuento termina con la felicidad de todos "gracias al par de bofetones que amansaron a la Reina".

Digamos sin embargo que la similitud con la intención de Perrault, es sólo aparente; por cuanto en los relatos comentados se está frente a mujeres rebeladas, es decir, frente a mujeres del siglo XIX...Pero esto es harina...de otro costal.

Interesa también destacar la actitud de ambos autores frente a sus obras. Perrault no ha vacilado en reconocer en el pró-

logo a la suya, el antiquísimo origen de los relatos, vale decir, ha establecido una comparación temática, sin perder la ocasión, dicho sea de paso, de considerar la superioridad de sus versiones; y olvidando citar la fuente más inmediata, los cuentos de Besile:

"Je ne crois pas qu'ayant devant moi de si beaux modèles dans la plus sage et la plus docte Antiquité, on soit en droit de me faire aucun. Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Ephèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites".160

En cambio, se señala que los hermanos Grimm parecieron ignorar todo lo que el folklore alemán debía a otras civilizaciones:

"Ils crurent que seule l'Allemagne disposait d'un matériel épique aussi complet que grandiose; ils ne virent pas ce qu'elle avait pris aux civilisations voisines. Ils ignorèrent toujours ce qu'elle devait à la poésie provençale et l'emprunt considérable qu'elle avait fait aux poèmes légendaires des peuples celtiques.

Fait plus grave, ils ne furent pas tentés de comparer les thèmes qu'ils recueillirent dans les provinces allemandes avec ceux des pays étrangers. Ils ne discernèrent pas la parenté qui relie les légendes germaniques à celles de tous les pays et de toutes les races".261

Sin pretender refutar juicio tan severo proveniente de escritora del valor de Mme. Lahy-Hollebecque, no podemos dejar de recordar que, además de la sólida cultura que poseían los hermanos Grimm, conocieron y juzgaron el más antiguo libro de cuentos populares, -el Pentameron, de G.Basile- según testimonio de Benedetto Croce en el prólogo de su traducción:

"L'Italia possiede nel Cunto de li cunti o Pentamerone del Basile il piú antico, il piú ricco e il piú artistico fra tutti i libri di fiabe popolari; com'e giudizio concorde dei critici stranieri

conoscitori di questa materia, e, per primo, di Iacopo Grimm, colui che, insieme col fratello Guglielmo, donò alla Germania la raccolta dei Kinder und Hausmärchen".162

No sería esa, entonces, una manera tácita de reconocer la filiación de algunos de sus cuentos, o partes de ellos?

Porque, similar en su recurso a Las siete palomas de Basile, nos parece El grifo de Grimm; sólo que en uno, la pequeña Liana deberá encontrar a la madre del Tiempo el que dará acenta da respuesta a cada pregunta que le fueron formulando los distintos animales que la ayudaron a dar con su vivienda: una ballena, un ratón, una hormiga; y la encina; y, desde luego, la forma en que sus siete hermanos podrán recobrar la forma humana; Juanillo, en cambio, va en busca de una pluma del Grifo, con la cual obtendrá la mano de la princesa que ama; lo guían en su camino, tres hombres, cada uno de los cuales, también le pide la solución de enigmas que lo preocupan. (Más evidente, es sin duda, el parecido con Las siete palomas de Los cisnes silvestres de Andersen, donde también la hermana menor salvará del sortilegio a los once príncipes transformados en aves por maldad de su madrastra).

Por otra parte, no es en la obra de Basile donde tendríamos que detenernos para buscar las fuentes de todos los relatos populares. Y esto, habían de saberlo perfectamente, quienes, como los de Grimm, dedicaron su vida a los estudios humanísticos. Además, no nos parece desacertado recordar que en la época que los hermanos Grimm se hallaban empeñados en su tarea de recopilación, las figuras de otros dos eruditos -también hermanos- sobresalían en el panorama intelectual de Alemania; nos referimos a Guillermo y Federico Schlegel, por quienes "hablaron en hermo

sa lengua alemana Calderón y Shakespeare<sup>163</sup>, cobró empuje la ciencia de las literaturas comparadas, y, merced a la obra de Federico -De la lengua y sabiduría de los Indios, publicada en 1808-, se difundió el estudio de la lengua y literatura sánscritas.

Todo lo cual, nos induce a creer que hay una cierta exageración en el comentario que a Mme. Lahy-Hollebecque, hubo de me recerle la teoría de los filólogos alemanes.

Pensamos además, que en este asunto relativo a leyendas populares, no tiene mayor importancia -y sí enorme interés- saber de dónde vienen los temas, o hacia dónde van; por cuanto no existe para ellos ninguna posible paternidad, y si algún dueño tienen, ése es el pueblo, cuya sabiduría ingenua y auténtica, no ha titubeado, desde que el mundo es mundo, en aceptar como verdadera, la verdad legendaria que es el mito hecho cuento.

El famoso cuento de Grimm, Blanca Nieve y los siete enanitos, aparecerá con pocas variantes en la literatura rusa, por obra del escritor -padre de la literatura rusa moderna, como se lo llama- Alejandro Puschkin (1799-1837). Así, en La zarevna muerta y los siete guerreros, los siete enanitos han sido reemplazados por siete jóvenes que habitan en un hermoso palacio, adonde llega la princesa después de haber sido abandonada en el bosque por la sirvienta que tenía orden de matarla; aparece además, un enorme perro, que acoge a la niña con complacencia y ladra en cambio desesperadamente a la madrastra, que disfrazada de viejecita, dará a la zarevna la manzana somnifera. El prometido de la joven, el príncipe Elisey, parte en busca de la infortunada princesa, y solicita ayuda al Sol, a la Luna, y por

último al Viento, el cual le indica el lugar donde se halla la caverna en cuyo interior encontrará el cajón de cristal conteniendo a su amada. Al caer desesperado ante ella, el príncipe golpea el ataúd y lo rompe, lo que determina el despertar de la zarevna.

Puestos en esta tarea de tirar y recoger hilos, no podemos sustraernos a la evocación del trágico final de Romeo y Julieta de Shakespeare, y pensamos que para la sencillez del corazón popular la princesa debía volver a la vida antes de que el desdichado amante se quitara la suya.

Porque aunque el pueblo goza sin piedad ante el dolor y castigo de los culpables, se cuida muy bien de que ningún mal definitivo alcance a quienes -por su bondad, belleza o sabiduría- ellos han colocado en la cumbre de sus veneraciones terrenas.

Este es el fondo de todos los cuentos o leyendas populares. Y es la esencia maravillosa que reconforta el corazón del hombre simple, que es también un corazón de niño.

SEGUNDA PARTE

## I. PREDOMINIO DEL CUENTO INFANTIL TRADICIONAL. SU INFLUENCIA EN EL PANORAMA DE NUESTRA LITERATURA.

Como hemos podido apreciar, la primera parte de nuestro trabajo nos ha obligado a efectuar un viaje "in extenso", al extranjero, a fin de poder ubicar -al menos en sus lineamientos generales- la eclosión del cuento infantil y su consecuente difusión por el mundo entero, señalando a la vez, la común raíz mitológica que ha nutrido árbol tan gigantesco como es el del folklore, una de cuyas ramas, podría ser llamada: literatura infantil.

Nuestro país, país joven, país en formación, ha sido, desde su nacimiento, un reflejo del espíritu de quienes poseedores de una cultura antiquísima, vieron en estas tierras el cauce propicio para volcar sus inquietudes y dar realidad a sus sueños.

Pero ese reflejo, así como el profundo eco que encontraron aquí todas las convulsiones que sacudieron el alma europea, no pudo impedir que el hijo dilecto, sin desprestigiar la herencia paterna, fuera adquiriendo con el correr de los siglos su propia fisonomía, su personal modo de expresión, corolarios inevitables de una legítima seguridad en sus propios valores.

Una de las formas de expresión más nobles que poseen los pueblos, es el arte, y dentro de este vasto campo, la literatura. En ella volcará el hombre su pensar y su sentir -dos formas de una misma vibración- que, en la medida que sepa tocar por igual al elemento humano que compone un pueblo, habrá de dar, no sólo la medida de su encuentro con lo puramente nacional, sino, y por fuerza, de su entronque con lo universal.



¿Sería demasiado arriesgado decir que nuestro país -en materia de arte- ha alcanzado ya, su verdadera expresión. Llega ésta sólo con la madurez total, en la que han de confluír, sin duda, en lo meramente físico, la plenitud de la raza, y en lo genuinamente espiritual, el afianzamiento de lo tradicional y autóctono. La Argentina, en un despliegue de amorosa contemplación, se está buscando a sí misma, segura de que es en la entraña profunda de su tierra, en el corazón mismo de sus gentes, en el más mínimo acontecer de su historia, donde está la verdad de su rostro y de su alma.

No podemos por lo tanto, quienes vivimos apasionados por ese encuentro, permanecer al margen de nuestra búsqueda. Y ya que descifrar el propio corazón es una forma de penetrar en el ajeno, pensamos que del afianzamiento de nuestra nacionalidad sólo puede derivarse una mayor comprensión de los pueblos que, vinculados al nuestro por origen de raza y de cultura, tienen, a su vez, un sello particular que los distingue y enaltece.

En la segunda parte de nuestro trabajo, nos proponemos demostrar que, si bien en materia literaria hace tiempo que la Argentina posee su literatura -vale decir se ha liberado del dominio extranjero- no ocurre lo mismo en lo tocante al cuento infantil; y que, si aceptamos la existencia de un espíritu netamente argentino, se impone entonces la creación del cuento infantil que lo refleje, y que, merced a su esencia misma, pueda alcanzar una proyección universal.

Queremos con ello, no sólo contribuir al enriquecimiento de nuestra literatura, sino y principalmente, darle al niño lo me-

por de nosotros mismos, que es, a la postre, la forma más alta de velar por la integridad espiritual de la Nación.

-----

## II. AUTORES ARGENTINOS DE CUENTOS PARA NIÑOS. ANALISIS CRITICO.

No debe buscarse en este trabajo un índice exhaustivo de cuanto relato destinado a la infancia haya aparecido en diarios o revistas. Nuestra tarea ha sido realizada solamente sobre la base de los libros de cuentos para niños editados en nuestro país, ajenos, por otra parte, a todo interés didáctico.

Además, y dentro de ese panorama señalado, hemos seleccionado los autores según el valor literario de sus cuentos, por lo cual no se verán mencionadas algunas obras cuyo valor estético queda muy por debajo de nuestras exigencias para el género que nos ocupa; aunque no se nos oculta que estas últimas suelen ser las de mayor éxito de venta; pero también sabemos que en la literatura infantil el problema es idéntico al de la literatura adulta; nada tiene que ver el índice de venta con el valor de la obra. Sobre ello, hablaremos más adelante.

El motivo fundamental de esta circunscripción reside en que es justamente en el libro de cuentos que recae nuestro interés, y no en los cuentos publicados esporádicamente, más o menos confundidos entre noticias político-sociales y anuncios propagandísticos; en el libro de cuentos con tipo de letra adecuado, con ilustraciones si es posible a todo color, con un título que sea el primero en cautivar al niño; en un libro que sus manos pequeñas manejen toda vez que lo desee: tirado en el suelo, subido a un sillón, apoyado en una mesa, o envuelto en las cobijas de su cama..., y que a fuerza de ser leído y releído, tenga sus tapas flojas y sus hojas arrugadas.

Libros así, cautivaron la infancia de todos los argentinos. Y en tal caso ¿quiénes eran sus autores?

Mientras la literatura argentina se inspiraba en modelos extranjeros -ya lo hemos dicho-, la niñez de nuestros antepasados abría sus grandes ojos para aprehender las imágenes maravillosas de Las mil y una noches relatadas por la vieja sirvienta o la paciente abuela, que a su vez las habrían oído por boca de las suyas. Todavía en época de Güiraldes -y ateniéndonos al dato fidedigno recogido oralmente por el escritor argentino Justo P. Saenz(h)- los peones de La Bortaña (que esperaban ver llegar a los Reyes Magos montados en yeguas frisonas) solían contar junto al fogón aquellos cuentos árabes, pero entonces acriollándolos según el dictado de su imaginación.

Fuera de estos y otros relatos fantásticos, y de las fábulas de Fedro, Esopo, Lafontaine, Samaniego e Iriarte (cuya influencia es notoria en las que atribuidas a Domingo de Azcuénaga aparecieron publicadas en El Telégrafo Mercantil de 1801 y 1802) -más manejadas como lecturas escolares que como lecturas de evasión-, la literatura de nuestros niños fué traducción de obras extranjeras; y desde entonces, hasta nuestros días, los cuentos de Perrault, De Foe, Swift, Schmid, Grimm, Condesa de Ségur, Andersen, Collodi, D'Amicis, Verne, Carroll -entre otros; han ocupado sitios preferenciales en los anaqueles de librerías y bibliotecas.

A medida que el desenvolvimiento nacional fué despertando en nuestros hombres de ciencias y de letras un interés por lo autóctono, las leyendas que de boca en boca circulaban en el pueblo fueron recopiladas por algunos estudiosos. Así, Adán Quiroga (1863-1904) abogado, poeta y arqueólogo, dedicado igual que su contemporáneo y amigo Ambrossetti a la investigación de la arqueología calchaquí, ha dejado numerosas monografías folklóricas y composiciones líricas de igual inspiración, tales como El cres-

pín (1900) sobre la leyenda del kakuy, tema que hallamos también en otros autores, entre ellos, Guillermo Enrique Hudson y Rafael Obligado. Otro tanto hizo Juan B. Ambrossetti, (1865-1917), en su obra póstuma Supersticiones y leyendas (1917), cuyos primeros trabajos datan de 1887, Y recordemos también que Fray Mochó (1858-1903) escribió y publicó en Caras y Caretas, numerosas fábulas de animales, casi siempre inspiradas en el folklore gauchesco.

Creemos no estar equivocados al suponer que esas obras -entre otras- debieron contribuir a la difusión de nuestras leyendas entre las familias cultas -a las que más difícilmente podía llegar el relato directo, por vía oral, de fácil propalación entre las gentes del pueblo- y que, por ese camino, pudieron ser narradas a los niños.

Pero sea o no acertada nuestra suposición, ella no nos impide afirmar que el libro de cuentos escrito especialmente para los niños por un autor argentino, tardó mucho en llegar.

Es interesante recordar, sin embargo, que la preocupación por el lector infantil no era del todo ajena a algunas mentes argentinas. Pero claro está, referida exclusivamente al interés didáctico. Prueba de ello es el Compendio de Historia Argentina al alcance de los niños de Juan María Gutiérrez, cuya cuarta edición hecha por Casavalle, data de 1877.

Puestos ya en la tarea de referirnos concretamente al libro de cuentos intencionalmente escrito para los niños, comprobamos que él pertenece al siglo XX, y que es, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo, que el interés por este tipo de creación se acrecienta.

Dos escritores nacidos en país extranjero, pero íntimamente ligados por su vida y su obra a la Argentina, parecerían haber

sido los primeros en interesarse por el libro de cuentos infantiles; Horacio Quiroga y Ricardo Monner Sans.

Horacio Quiroga.

Horacio Quiroga (1879.-1937) llevaba ya publicados Los arrecifes de coral (1901); El crimen del otro (1904); Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917) ; vale decir, estaba ya consagrado como un gran escritor, cuando en 1921 dió a conocer sus Cuentos de la selva. (No es ésta la única vez que Quiroga escribe para la infancia. En las páginas de El Hogar y Mundo Argentino, publicó, bajo los títulos generales de Nuevos cuentos de la selva, El hombre entre los animales y Para los niños, historias de caza y de animales concebidas a propósito para el mundo infantil).

Parecería imposible que este hombre extraño, solitario y misántropo, que escribió tantas novelas bajo el dictado de su corazón atormentado, haya sido el autor de los Cuentos de la selva, donde la ternura, la piedad y la justicia, son los pilares sobre los que se sustenta toda la acción de esos ocho relatos. Pero no en vano el arte es, acaso, el único camino que le permite al hombre, trasladar a seres animados o inanimados lo más puro que lleva en el alma.

Experto conocedor de la selva misionera, en la que vivió largos años, a ella llegó por primera vez como fotógrafo de la expedición dirigida por Leopoldo Lugones y enviada por nuestro Gobierno para estudiar las ruinas del Imperio Jesuítico.<sup>164</sup> Horacio Quiroga tiene el mérito de haber sabido combinar de manera admirable, sus observaciones de la vida y costumbres de los animales de la zona, dentro de una línea argumental netamente infantil, como es la de hacer hablar y actuar a los animales movidos por pa-

siones humanas: amor al prójimo hasta llegar a la caridad y el sacrificio, en La tortuga gigante; vanidad, en Las medias de los flamencos; picardía en El loro pelado; desobediencia, en La gama ciega; confraternidad de niños y animales, en Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre; solidaridad de animales para con el hombre que les ha salvado la vida, en El paso del Yabebirí; inconvenientes que comporta ser haragán y felicidad que trae el trabajo y el cumplimiento del deber, en La abeja haragana.

Sin intenciones de ser exhaustivos, citaremos a continuación algunos ejemplos de aquéllas observaciones que resultan verdaderas enseñanzas y, al mismo tiempo, tienen el mérito de ir entremezcladas en el relato;

"Ahora -se dijo el hombre-, voy a comer tortuga, que es una carne muy rica". (La tortuga gigante, pág. 14).

"...porque la lengua de las víboras es como la mano de las personas". (Las medias de los flamencos, pág. 31)

"los loros son tan dañinos como la langosta, porque abren los choclos para picotearlos, los cuales después se pudren con la lluvia". (El loro pelado, pág. 39).

"Pero no podía volar bien, porque le faltaba la cola, que es como el timón de los pájaros". (id. pág. 40).

"Hay surubíes que tienen hasta dos metros de largo". (La guerra de los yacarés, pág. 60).

"...como la piel del surubí es muy bonita, y por las manchas oscuras que tiene se parece a la de una víbora..." (id. pág. 66).

"...porque las bolas de color pizarra eran una colmena de abejas que no picaban porque no tenían aguijón. Hay abejas así". (La gama ciega, pág. 70).

"Pero en cambio le regaló un tubo de tacuara lleno de miel, que la gamita tomó loca de contento" (id. pág. 78).

"A veces le daba también cigarros, que las gamas comen con gran gusto, y no les hace mal". (id. pág. 79).

"...caminando de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, como si hubieran perdido algo, porque así caminan los coatis". (Historia de dos cachorros de coati y de dos cachorros de hombre, pág. 84).

"...porque aquel naranjal estaba dentro del monte, como pasa en el Paraguay y en Misiones". (id. pág. 84).

"Es sabido que nada gusta tanto a los bichos chicos de monte como los huevos de gallina". (id. pág. 85).;

"Los coatis son casi refractarios, como se dice, al veneno de las víboras". (id. pág. 92).

"En el río Yabebirí, que está en Misiones, hay muchas rayas, porque "yabebirí" quiere decir precisamente "Río-de-las-rayas". Hay tantas, que a veces es peligroso meter un solo pié en el agua". (El paso del Yabebirí, pág. 97).

"Las culebras comen abejas, que les gustan mucho". (La abeja haragana, pág. 118).

"La planta en cuestión, era una sensitiva, muy común también aquí en Buenos Aires, y que tiene la particularidad de que sus hojas se cierran al menor contacto. Solamente que esta aventura pasaba en Misiones, donde la vegetación es muy rica, y por lo tanto muy grandes las hojas de las sensitivas. De aquí que al contacto de la abeja, las hojas se cerraran, ocultando completamente al insecto". (id. pág. 125)

Junto a esto, encontramos detalles de indudable acierto psicológico que lo revelan conocedor del alma infantil y de los resortes que hay que tocar para despertar su emoción y su alegría. Así por ejemplo, en el cuento La gama ciega bellísimo en su conjunto, aparecen varios elementos que por pertenecer al mundo de la infancia, hacen que el niño se sienta hermanado profunda y rápidamente con la protagonista: 1°) El adjudicar a las gamas esta especie de Padre-Nuestro que la madre hace repetir a la gamita todas las mañanas:

I

"Hay que oler bien primero las hojas antes de comerlas, porque algunas son venenosas".

II

"Hay que mirar bien el río y quedarse quieta antes de bajar a beber, para estar segura de que no hay yacarés".

III

"Cada media hora hay que levantar bien alta la cabeza y oler el viento, para sentir el olor del tigre".

IV

"Cuando se come pasto del suelo, hay que mirar siempre entre los yuyos para ver si hay víboras". (pág. 70)



2°) La desobediencia de la gamita, la cual, y a pesar de los consejos de su madre, insistió en meter la cabeza en una colmena para comersela miel. 3°) El pedir una tarjeta de recomendación al oso hormiguero "que era gran amigo del hombre" para que el cazador que vivía en el pueblo curara de la ceguera a la gamita picada por las abejas. 4°) El hecho de que el cazador, además de una pomada, le recete el uso de "lentes amarillos"; y por último, que la gamita, agradecida por la curación, le demuestre su gratitud llevándole plumas de garza y lo visite a menudo cada vez que hay tormenta- con la seguridad de que el buen hombre la esperaría;

"Desde entonces la gamita y el cazador fueron grandes amigos. Ella se empeñaba siempre en llevarle plumas de garza que valen mucho dinero, y se quedaba las horas charlando con el hombre. El ponía siempre en la mesa un jarro enlozado lleno de miel, y arrimaba la sillita alta para su amiga. A veces le daba también cigarros, que las gamas comen con gran gusto, y no les hace mal. Pasaban así el tiempo, mirando la llama, porque el hombre tenía una estufa de leña mientras afuera el viento y la lluvia sacudían el alero de paja del rancho.

Por temor a los perros, la gamita no iba sino en las noches de tormenta. Y cuando caía la tarde y empezaba a llover, el cazador colocaba en la mesa el jarro con miel y la servilleta, mientras él tomaba café y leía, esperando en la puerta el TAN-TAN bien conocido de su amiga la gamita". (id. pág. 79).

Nótese la sencillez de estos párrafos -sencillez común a todos los cuentos- y el acierto de las expresiones: "arimaba la sillita alta", "y no le hace mal", "el jarro con miel y la servilleta", "el TAN-TAN bien conocido", etc., las cuales, como anotábamos arriba, dan al relato ese toque familiar y humano, característico de todas las cosas que integran el ámbito del niño.

Ricardo Monner Sans.

Igualmente humanos -pero fundamentalmente opuestos en su con-

cepción- son los trece cuentos que integran La docenita del fraile, editado en 1925 por la Casa Peuser, y en cuya dedicatoria a los niños, el autor, Ricardo Monner Sans expresa que fueron "compuestos con el único propósito de entreteneros agradablemente". Igual que en la obra de Quiroga, falta aquí la intervención de lo maravilloso; pero a diferencia de aquélla, los protagonistas son niños y sus argumentos están tomados de acontecimientos de la vida familiar. De estos cuentos siempre se desprende una lección moralizadora; así, en El mensajero, el premio a la honradez de un niño mensajero que al devolver cuatro pesos que le habían dado de más, consigue un empleo mejor; en Juanita "la golosa", la estratagema de que se vale su madre para curarla del vicio de comer dulces a escondidas y a toda hora; en Amor filial el enaltecimiento del cariño de una niña pobre hacia su madre enferma, que llega a vender un libro que le habían regalado para poder comprarle comida; etc.etc.

Aparte de las descripciones de costumbres, que conceden al libro el valor de ser el reflejo de una época nuestra -así por ej., el trato entre padres e hijos, o refiriéndose a mujeres, el tener siempre "la costura o labor en las manos"- el autor ha manejado un lenguaje a la vez castizo y argentino, lo que lo ha determinado a agregar al final del libro un Glosario de voces y frases de difícil comprensión, útil e interesante.

#### Gisberta S.de Kurth

Tres cuentos de Mandinga cierran el volumen Vislumbres de nuestro pasado de Gisberta S.de Kurth, editado por L.J.Rosso en 1928, en el cual la autora ha reunido parte de sus publicaciones aparecidas en La Prensa de Buenos Aires durante siete años.

Los tres cuentos: Tres secretos de Mandinga, Un fracaso de Mandinga y Los lagrimones de Mandinga, tienen por escenario la Buenos Aires de antaño, cuando todavía existía la esclavitud.

El primero de ellos está basado en una leyenda, según la cual, el Diabolo habríase tragado un carozo de durazno para evitar que así naciera otro árbol, y resultó que el árbol le creció adentro de su cuerpo. Recurre entonces a un matador de reses para que se lo saque, pero el hombre, antes de hacerlo, le exige el cumplimiento de muy severas condiciones, por lo que, una vez ya libre de tan molesta planta, el Diabolo quiere irsele encima; pero el buen hombre, prevenido, lo abanica con una rama bendita y Mandinga huye despavorido.

La autora ha utilizado esta leyenda para elaborar su cuento, haciendo que un viejo esclavo se la relate a los niños de la casa, cuando uno de estos viene asustadísimo a avisarle que el negrito que jugaba con ellos acaba de tragarse un carozo.

En Un fracaso de Mandinga, y de acuerdo a su título, nos refiere el inútil empeño del Diabolo para tratar de hacer pecar de embustera a la joven Carmencita.

A fin de "endiablarla", Mandinga domina primero a Monín, el gato de la niña, utilizando la mirada demoníaca del felino para transmitir su poderío al alma cristiana de Carmencita. Pero todo es inútil, por cuanto la única mentira de la niña resulta ser una mentira piadosa, ya que, para salvar a su madre enferma le oculta la muerte de su hijo menor.

El tercero, Los lagrimones de Mandinga muestra el intento del Diabolo para perjudicar a una familia de unitarios, incitando a la criada, Claudina, para que robe papeles comprometedores y los entregue a la Policía. La patrona, que encuentra sospechosa la actitud de la sirvienta, sustituye esos papeles por cartas de fer-

vorosa fe rosista, y como Claudina no sabía leer, ingenuamente los lleva a la Comisaría. Todo lo cual finaliza con una visita de la hija del Restaurador a los dueños de esds documentos, síntoma inequívoco de que la familia era bien vista por el tirano.

Los cuentos de Gisberta S. de Kurth, ingenuos en su concepción y sencillos en su desarrollo, encierran un propósito catequista por demás evidente, que, acorde con la época en que fueron escritos, desentona, en cambio, con nuestra sensibilidad actual.

### Berta Wernicke

Sumamente interesante es el libro Yunda de Berta Wernicke, editado por la Librería del Colegio en 1929.

A sus ejemplares condiciones de educadora, Berta Wernicke unía una sólida cultura adquirida en los libros y en los viajes, todo lo cual se conjuga armoniosamente en los cuentos de lejanos países que, escritos "para la juventud argentina", integran su obra Yunda.

Basta recordar sus títulos, para tener idea de los distintos escenarios donde se desenvuelve la acción de estos amenos relatos:

- 1.- Yunda. La juntadora de hojas de té. (Ceylán).
- 2.- Juan José. El joven pirata. (Panamá).
- 3.- Kintaro. La leyenda de Kappa. (Japón).
- 4.- Amawala. La tejedora de "leis" (Islas Hawai).
- 5.- Azuf. Historia de un fellah. (Egipto).
- 6.- Don Guzmán. Un episodio de la revolución (Filipinas).
- 7.- Chan-Fen. Un robo misterioso. (Malaca)

De tal manera, en cada uno de ellos aparecen admirablemente descriptos el paisaje y las costumbres de los pueblos.

En el comienzo de Kintaro, por ejemplo, cuando relata el recibimiento jubiloso que el pueblo hace a su Mikado, creeríamos

estar viendo las calles adornadas con tiras de papel y farolitos, las manos en alto de sus gentes agitando banderitas; u oyendo, desde sus delirantes voceríos hasta el ruido de los zuecos al correr.

Lo mismo puede decirse de Yunda, la niña que por salvar a un elefante que la había raptado, a su vez es liberada por él del horrible sacrificio de perecer en una hoguera, por haber cometido el pecado de internarse en el palacio del Maharajá. Apenas se ha iniciado la imponente ceremonia, y cuando los sacerdotes acercan las teas a la pira de leña, Durba el elefante sagrado, que en ese momento oficia como intérprete de los designios de Buda, se avalanza sobre los leños, toma con su trompa el cuerpo desvanecido de su pequeña amiga, y lo deposita ante los pies del Maharajá.

Todo está tan bien relatado, que las escenas brotan nítidas del papel. Y no sólo las líneas generales de los acontecimientos, -permanente interferencia de lo histórico y lo legendario- sino también los sentimientos profundamente humanos de los personajes; como la fidelidad y cariño de Kintaro por su emperador, que lo determinan a lanzarse a la aventura para conseguir las hierbas que le salvarían la vida; o la inmensa piedad de Anda, el Maharajá, cuando se ve obligado a condenar a Yunda en cumplimiento de una promesa hecha a Buda; y que, al verla salvada por el elefante, no titubea en hacerla su esposa.

El libro de Berta Wernicke resulta así doblemente atrayente: por lo que sus relatos tienen de exóticos e instructivos y por el sentido humano que ha sabido infundirles la autora.

María Leonor Smith de Lottermoser.

En la época en que muy pocos escritores se interesaban por

la creación destinada a la infancia, la señora María Leonor Smith de Lottermoser comenzó a publicar sus libros de cuentos para niños. Integran su producción seis obras cuyos títulos anuncian de por sí, su contenido: Los cuentos de Tía Nonó, 1931; Los cuentos de Tío Arlos, 1932; Cachitos de Verdad, 1933; Pepitas de Oro, 1937; Cogollitos, 1942; y Tía Chufe, 1943, obra a la cual la autora subtitula: novela infantil, seguramente por la continuidad y encadenamiento que tienen los relatos entre sí, todos ellos referidos a la vida de una familia.

Un espíritu hondamente cristiano, para quien todos los seres son iguales en derechos y obligaciones, y la más grande belleza es la que emana de la bondad y rectitud del corazón, da la tónica principal a los libros de la Sra. de Lottermoser.

Alejada de las tareas escolares, pero conservando siempre nítido el recuerdo de las escenas cotidianas, la autora las utiliza como materia de sus cuentos, los que resultan así, más que una elaboración de la fantasía, un claro reflejo de la realidad infantil.

En su último libro, en cambio, la autora intercala algunos cuentos, como El enano Chichón y Un príncipe gigante que aparecen narrados por la Tía Chufe a sus pequeñas sobrinas; lo cual no es más que una forma de trasladar al libro todos y cada uno de los acontecimientos de la vida de los niños; intención bien manifiesta en la creación literaria de esta autora.

#### Germán Berdiales.

Dentro de la copiosa producción de Germán Berdiales, que abarca todos los géneros tradicionales de la literatura infantil, sin olvidar los referidos concretamente a su teoría -como

La canción de cuna de 1937 y El arte de escribir para los niños de 1939- el cuento es, sin duda, el menos frecuentado.

En su libro Mis mejores cuentos (1932), Berdiales ha reunido diez relatos amenos, de diferente inspiración.

Así: Su primera carta, El renguito, José María y Padrino, son cuentos camperos, en los cuales el autor pone de relieve su conocimiento, no sólo de las cosas del campo sino también del alma de sus gentes, tan hondamente aferradas a la tierra.

Del mismo modo, su larga experiencia de maestro ha podido dictarle La Pingüina, El preferido de la Señorita y El monstruo, tres cuentos cuyo escenario es la escuela. Feliz, en su tierra sencillez, es El preferido de la Señorita, en el cual aparece reflejado el primer amor que para muchos niños se ha cifrado en su maestra.

Un ladrón (cuento tomado de Cuore, obra que Berdiales adaptó en colaboración con Fernando Tognetti), El Padre Miguens y Un gaucho bruto, completan esta serie de diez cuentos, que en conjunto, son la expresión ingenua de un alma noble y bien intencionada.

#### Pedro Inchauspe.

Doce cuentos integran el libro de Pedro Inchauspe, cuyo primer relato, Vueltatrás, premiado en el concurso organizado por La Prensa y aparecido en sus páginas el 1° de enero de 1936, da el nombre al libro editado por Kapelusz en 1938.

En ese cuento se narra el castigo que sufre un gaucho malo -Juan Mandinga- cuando, al sorprender a su peoncito leyendo un libro, arroja el volumen contra el suelo; acto seguido, salen de entre sus hojas, un hada y muchos enanitos, quienes atan al gau-

cho envolviéndolo con el cuero de una vaca recién muerta por él, mientras el Hada le dice: "A los malos se les hace volver atrás para que aprender a ser buenos".

Y es así, como convertido en chicuelo, Juan Mandinga que ahora se llama Vueltatrás, aprende a trabajar, a ser bueno con los animales, y también, enseñado por un sapito, a leer. Todo lo cual trae aparejado el perdón del Hada y la restitución a su antigua y verdadera personalidad, eso sí, modificada en su esencia:

"Y en seguida creció y engordó, de golpe, hasta recobrar su figura primitiva. Pero su alma ya no era la misma: ahora don Juan Mandinga era un hombre bueno".

En este cuento, que como casi todos los que forman el libro se desarrolla en ambiente campero, Pedro Inchauspe ha buscado -y encontrado- una fórmula feliz para enaltecer la cultura y el amor a los libros; una fórmula donde se combinan ingenuamente, el elemento maravilloso -hada y enanitos y un ser humano que se encoge hasta aññarse- con la descripción de seres y animales de nuestro campo, en la que no falta el toque ligeramente humorístico.

En Animalitos del campo relata la vida de las vizcachas y su "lucha" por defenderse de la persecución del hombre.

Tío y sobrino, Un buen centinela, El cuento de la ternera y La muerte del tigre, pertenecen, sin duda, al ciclo de fábulas del Zorro, y más concretamente, a la primera parte, integrada por episodios donde el Zorro sale triunfante por su astucia. Dice Bernardo Canal Feijóo:

"Puede, sin embargo, distinguirse en la inorgánica serie de esas hazañas, dos partes características:

Una primera parte, que los narradores ofrecen siempre en un orden de encadenamiento regular y casi estricto; está constituida por los episodios en que el Zorro, enfrentándose con el Tigre, triunfa infaliblemente por la astucia, y deja al felino groseramente burlado y furioso.

Una segunda parte, que los narradores ofrecen sin orden, bajo formas de casos eventuales, inconexos y a menudo contradicto-



rios entre sí; está constituida por episodios en que, estando ausente el Tigre, se muestra al Zorro enfrentado en comunidad con otros animales: el Quiquincho, la Tortuga, el Sapo, etc., y en que el desenlace es regularmente adverso al Zorro. En todos esos episodios encontramos un Zorro "desconocido", que padece ignorancias increíbles en persona de su experiencia selvática, o incurre en torpezas impropias de su probada agudeza intelectual". 165

Como todas las fábulas de este ciclo, los cuentos mencionados se caracterizan por una ausencia total de poesía, en tanto que la burla y la astucia, y hasta la mentira, constituyen las ideas centrales en torno a las cuales giran los encuentros de río y sobrino.

Los cuatro relatos siguientes; Don Miente Mucho, El burrito perdido, El asador, y Un ánima en pena, simulan estar contados por un gaucho, Don Zoilo Luna, al que su fama de narrador no muy "veraz" le ha valido el mote de Don Miente Mucho. En ellos predomina la nota suavemente humorística que se deriva de la exagerada imaginación del relator; y no falta -como en Un ánima en pena- la presencia del misterio del más allá, tan enraizado en el alma de nuestro paisano. En este cuento, la repetición de la pregunta: "-Caeré?", formulada por "una voz que parecía venir del cielo", así como la forma de presentarse su dueño; primero cae una pierna, luego la otra, y así sucesivamente, brazos, tronco y cabeza, conmueven al pequeño lector, pero sin llegar a asustarlo porque:

"Y ahí no más, las piernas, los brazos, el tronco y la cabeza entraron a bailar un bailecito lo más caprichoso: saltaban, daban unas carreritas; se saludaban haciéndose reverencias... (pág. 127).

disparatada escena muy del gusto de los niños.

Entre alambres es un diálogo entre un canario y un misto que ha sido hecho prisionero y encerrado en su jaula. Durante la conversación cada una de las aves hace el elogio de lo que constituye lo mejor de su vida: para el misto, la libertad; pa-

ra el canario, el cautiverio acompañado de cuidados y buenos alimentos, porque como dicen cuando el misto consigue escaparse por entre unos barrotes flojos:

El misto: "Prefiero todos los peligros del mundo a vivir encerrado en una jaula...Mire, haga como yo...ve?... ya estoy afuera. Vamos, amigo, decídase! Qué espera?"

El canario: "No espero nada. Usted nació en el campo y quiere volver al campo. Hace bien. Pero yo nací en esta jaula y en esta jaula me quedo. No sabría vivir fuera de ella..."

El misto: "No deja de tener razón, amigo. Cada uno tiene su destino en la vida" (pág. 146).

El farol de los tuquitos, cuento que cierra el libro, es, a nuestro entender, el mejor de la serie. Merced a un acontecimiento inusitado -la caída de una estrella en el monte-, el autor ha elaborado un relato poético donde el dolor de la estrellita que se cayó del cielo por asomarse demasiado a la ventana, conmueve hondamente a todos los seres del lugar -plantas y animales-, pero no tanto como para decidirse a ayudarla a subir al cielo. Son los tuquitos "que también se llaman cocuyos o luciérnagas" los únicos que se muestran dispuestos:

"La idea entusiasmó a todos y, sin pensarlo mucho, se pusieron a la obra. Un momento después, millares y millares de tuquitos alzaban vuelo, llevándose a la estrellita, camino del cielo. Volaron días y días. Por la noche, se guiaban con la luz de la luna y con la que daba la misma estrellita, que ya no lloraba; ahora se reía y contaba a sus amigos las cosas que sabían hacer sus hermanas, las otras estrellas". (pág. 163).

Y como premio de esa buena acción, y a fin de que pudieran iluminar su camino de retorno a la tierra:

"...la mamá estrella se sacó el delantal, que era de oro, como todo su traje; lo cortó en pedazos muy chiquitos y, ayudada por las demás estrellas, cosió en el traje de cada tuquito uno de los pedazos.

Y, cuando se terminó el trabajo, los tuquitos se encontraron dueños de un farolito que producía una luz muy brillante, y así pudieron regresar a la tierra sin ninguna dificultad". (pág. 165)

Por lo cual:

"Cuando llega el verano, apenas oscurece, podemos ver unas chispas, unas diminutas estrellas que van y vienen, desaparecen y vuelven a aparecer, entre las plantas de los jardines.

Son los simpáticos tuquitos que transmiten mensajes telegráficos a sus amigas del cielo; conversan con ellas y, al mismo tiempo, les hacen ver cómo conservan, cuidadosamente, el hermoso farolito que les dió la mamá estrella en pago de su buena acción". (pág. 166)

### Félix M. Pelayo.

En 1939, Félix M. Pelayo dió a conocer Sueños para la infancia del mundo, conjunto de diez cuentos ilustrados por Amadeo Dell'Acqua, de los cuales muy pocos resultan apenas recomendables "para la infancia del mundo".

En efecto; nótese en el Sr. Pelayo una tendencia a los desenlaces trágicos -muerte de los protagonistas-, como en El zapaticito dorado, Historia del Inocente y de su amiga Marta, La ranita verde, y Extraordinaria historia de las tres brujas y la niña.

Además, el último de los cuentos citados, nos parece profundamente desagradable y chocante, no sólo por su argumento -las tres brujas matan a la niña, al parecer porque había cometido un pecado y no se había arrepentido- sino por todo su desarrollo, con excesivas imprecaciones y profusión de sapos y culebras.

Idéntica impresión nos produce Historia del niño travieso, pues creemos que matar a una ranita, a una lagartija, a una calandria, y por último a un grillo, -sin olvidar el destrozo también intencional de plantas y flores-, son algo más que "travesuras", y su ejecutor, un niño digno del estudio de los psicoanalistas.

Preferimos pues, a Puncho, ángel de madera, cuyo comienzo -Maese Tancredo pone término a la fabricación de un muñeco de madera-, nos recuerda a Pinocho. Ausente, desde luego, todo el arte de Collodi.

Enrique Wernicke.

Enrique Wernicke publicó en 1940 una serie de once cuentos con el título de Hans Grillo, nombre del primer relato.

Un fondo esencialmente poético otorga singular categoría a este y a los demás cuentos.

Parecería que la maravillosa música del niño violinista -Hans Grillo-, aquella música que le dictaban los seres de la naturaleza, hubiera sido la creadora del ámbito espiritual en que desenvuelven su trama sencilla los cuentos de Wernicke.

Así nos explicamos la acogida dulcísima que dispensan plantas y animales a La niña boba:

"Pero como el campo encierra otra vida que las ciudades y como en cada mata de pasto se esconde un corazón, la presencia de la niña fué comentada cariñosamente por los árboles del bosque" (pág. 15).

Y no conforme con ello, deciden obsequiarla según sus deseos, interrogándola, pero en vano: la niña boba no comprende, y señala la luna. Entonces:

"Ya no dudó ninguno. Cada cual le regaló el pedacito de luna que le correspondió en su vida. El Camino, su lengua azul; el Toro, el fulgor de sus astas; el Tordo, su brillo azul; los árboles, sus sombras caladas de luna llena; y así todos, según lo habían prometido". (pág. 25)

Para Wernicke todo se anima bajo el impulso del amor al prójimo, y, llegado el caso, puede operarse el milagro. Así, en El Buen Amor, donde tres amigos unidos por la desgracia -Don Juan sin Ala. (un cuervo), Pedro el Cojo (un gato) y Bautista el Ciego (un perro)- no titubean en socorrer a un niño perdido. Mientras lo conducen a su casa, el pequeño se interesa por las penas de sus protectores ofreciéndoles ayuda, lo cual sorprende a los tres amigos. Así al oírle decir al cuervo si quiere sus alas:

"-y tú tienes alas? - preguntan admirados los tres animales.  
-Sí, tengo..."

El niño se detiene en la espesura. Todo su cuerpo se llena de luz y sus labios sonríen.

- Yo soy el Angel del Buen Amor- dice.

Y Bautista el Ciego vió al niño caminando hacia lo oscuro.

Y Pedro el Cojo lo siguió unos pasos sin renguera alguna.

Y Juan Sin Ala revoloteó un segundo.

Mientras tanto, la Luna se había puesto y sobre la copa de los álamos, asomaba espiando la mañana". (pág.41)

Hondo sentido de confraternidad, y a la vez, el convencimiento absoluto de la supremacía de los valores espirituales sobre las apariencias físicas, le han dictado el hermoso cuento llamado Espantapájaros. En efecto: detrás de su figura inclinada y andrajosa, Espantapájaros ocultaba un corazón sensible y bueno, ávido de una vida mejor, sin la tortura de la soledad en torno de sí, como pudo demostrárselo al pequeño gorrioncito que ensayando sus primeros vuelos llegó hasta él, y terminó siendo su amigo, y anidando en uno de sus estirados brazos. Hasta que un día apareció el quintero para odernar los almacigos, y al ver ese nidito, comprobó que el espantapájaros ya no "espantaba", y por lo tanto no servía para nada, por lo cual lo arrojó al suelo; pero:

"Como era muy oscuro, no pudo ver al gorrion que volaba hasta su amigo para decirle:

"Fuerza mi amigo, fuerza! Ahora tu vas a volar más alto que yo!". (pág. 90)

Idéntico caudal poético se desprende del cuento Don Palotes que era "un muñeco. Nació en una Navidad de hace tres años y murió esta tarde cuando cayó contra el suelo".

Su dueño, el niño Abel, no puede conformarse, y solo, sin conciliar el sueño, decide buscar a su amigo -cuerpo y cabezas separados-, hablándole como si todavía estuviera "vivo".

Y esto es todo el cuento. Es decir: un pedacito de la vida de todos los niños, tal vez, el más importante. Porque en ese cariño que sienten por un determinado muñeco, laten en potencia, las más nobles pasiones del hombre.

Personajes de carne y hueso -abuelo y nieto- encontramos en el cuento "El Viejo Sin Pena, historia sencilla de un viejo solitario siempre dispuesto a dar la bienvenida a todo el que llegara hasta su rancho, sobreponiéndose a las amarguras de su propio corazón.

Y así, hasta el momento que aparece su nieto -también solo y desengañado- para decirle que se quedará siempre con él; y entonces:

"Por el pecho del viejo iban descendiendo los años que le había cargado el tiempo. Años terribles, dolorosos, despiadados. El nieto en la sombra acunaba con su fuerza aquel cansancio".

En suma, los cuentos de Hans Grillo -como toda la obra literaria de Enrique Wernicke- traducen la claridad de un alma profunda y sencilla, cargada de hondo sentido humano que se le desborda en palabras.

#### Ricardo E. Pose.

Educador infatigable y profundo, Ricardo E. Pose quiso dedicar a los niños de su patria algo más -si es posible- que la enseñanza cotidiana, impartida en el aula. Quiso escribir para ellos los cuentos que deleitan y hacen soñar; esos cuentos que leen a sus niños los maestros que saben que así también enseñan; y que los niños leen en sus casas cuando sus ansias de novedosos vuelos permanecen todavía insaciadas.

Dos libros de cuentos para niños ha publicado Ricardo E. Pose: Ruano, en 1942; y Leyendas negras para los niños blancos y otras historias, en 1945; ambos, editados por la Librería Hachette, S.A.

Todos los protagonistas de los cuentos del primer libro, son animales;

- "Ruano, historia de un caballo de circo".
- "Pirata, historia de un perro de campo".
- "Cascarita, historia de una tortuga".
- "Bolita, historia de un compañero fiel".
- "Juanita, historia de una cotorrita".
- "Manolo, historia de un caballo de calesita".
- "Simbad, historia de un gatito".

Esto no significa, de ningún modo, que el elemento humano esté ausente, pues cada uno de los animalitos aparece íntimamente ligado a su dueño, grande o chico.

El autor aprovecha esto, para destacar el cariño, la amistad y la gratitud que pueden enlazar a animales y personas; y lo hace de una manera tan natural, tan auténticamente veraz, que, por momentos, los lectores adultos creemos haber vuelto a la infancia. Es que Ricardo E. Pose, cuando escribió estos cuentos, se olvidó de todo formalismo, y sólo tuvo presente sus experiencias de niño y sus agudas observaciones de adulto. Únicamente así podemos explicarnos la descripción de Pirata:

"Bajo la lluvia fina, pareja, que caía mansa sobre la tierra reseca, él avanzaba al trotecito, costeano la huella, donde un pasto amarillo y pobre le ofrecía piso firme para la marcha.

Iba flaco, transparentando las costillas bajo un cuero donde algunas mataduras, en carne viva, ponían sobre su pelo manchas rojizas, amoratadas. Iba flaco, miserable, empapado, temblando, la cola entre las patas, aumentado su frío por una brisa del Este que pasaba sobre su pobre cuerpo y parecía clavarle montones de pequeñas flechas heladas". (19)

Y esta escena, cuando el niño lo encuentra acurrucado junto al portón de su casa:

"El niño se acercó despacio, un poco desconfiado. El perro lo miraba con sus ojos agrandados por el miedo; de nuevo intentó huir, pero volvió a caer pesadamente.

-Pichicho...pichicho...

El perro sintió una mano suave que lo acariciaba.

-Estás lastimado, perrito...Muy lastimado!..Por dónde anduviste?

No podía contestar, pero lamó con humildad la mano del niño.

-Nunca vi un perro tan flaco!...Cuánto hace que no comés, perrito?

Después el niño lo levantó en brazos y entró con él en la barraca.

-Pobre perrito!..Vení...,te voy a curar...te voy a dar de comer". (22)

Pero no es sólo el sentimiento, en sus distintas manifestaciones, lo que da a este libro su mayor valor. Son también las pinturas de las atracciones de los barrios -el imponente circo, la humilde calesita, o el melancólico organito-, y los típicos personajes que las animan; y que, a manera de pequeños cuadros ciudadanos, confieren a los relatos, una tónica realista, auténticamente nuestra.

En los cuentos de Ruano, la fantasía está ausente. Pero la identificación del hombre y animal es tan fuerte, tan honda y sobrecogedora, que resulta ideal. Ahí, pues, el valor y acierto de este libro.

Idéntica sencillez de relato y captación psicológica, podemos señalar en las Historias de la tierra que constituyen la segunda parte de su libro Leyendas negras para los niños blancos y otras historias. Sus protagonistas niños, aman la aventura, la libertad y la naturaleza, como todos los niños de verdad. Por lo cual sus peripecias resultan, para los pequeños oyentes, un reflejo de sus inquietudes y picarías, o la realización de algunos deseos imposibles: de cualquier manera, cautivadoras y entretenidas.

En cambio, juzgamos desacertada la primera parte del libro, integrada por las Leyendas negras para los niños blancos, en las cuales el autor ha querido explicar el "por qué" de ciertas características o costumbres de los animales. Así, por qué la piel de las cebras es rayada; por qué los monos habitan en los árboles, etc.etc.



Sin detenernos a considerar el error de falsear una realidad importante, como es la biológica, y sobre todo, querer dar razones de uno de los misterios más maravillosos de la naturaleza, -el por qué los seres son como son-, no podemos menos que rechazar con desagrado el que cada una de esas características, resulte, las más de las veces, producto de una venganza.

En el caso de la cebra, por ejemplo, el zorro está enojado con ella y entonces decide, después de mucho pensar y fingir -lo cual agrava su culpa- ofrecerle hacerle un traje más hermoso, cosa que la cebra ansiaba ardentemente.

"La Cebra se acostó. El Zorro, entonces, tomó el cuchillo y comenzó a sacar largas tiras de la piel de la Cebra, que sufría lanzando bramidos de dolor.

-Duele? -preguntaba el Zorro cada vez que se quejaba.

-Mucho! -decía la Cebra, casi sin aliento.

Y no podía ver cómo el Zorro, conforme de cumplir su venganza, se llenaba de alegría cada vez que ella se quejaba; mientras cortaba tiras y más tiras de la piel de la Cebra, que iban quedando sobre la hierba.

-Ya está! -dijo, de pronto, el Zorro.

La Cebra se incorporó. Quiso caminar y apenas pudo hacerlo, porque un dolor terrible la hizo caer nuevamente.

-Zorro...-dijo con voz débil-. Zorro amigo, creo que voy a morir. No puedes calmar con algo el dolor de mis heridas?

-Si, pondré sobre ellas barro blanco de la Tierra del Gran Pantano; sufrirás unos días, pero poco a poco el barro blanco hará cicatrizar tus heridas, formará carne con tu carne y cuando estés curada...ah!, que hermoso traje tendrás cuando estés curada! Será inconfundible!

Y el Zorro comenzó a poner sobre las heridas de la Cebra el barro blanco. La piel quedó cubierta de rayas que se destacaban, claras, sobre el oscuro pelo. Cuando terminó su trabajo le dijo a la Cebra:

-Puedes irte, amiga. Ya tienes un curioso traje...

La Cebra se miró. Y viendo aquellas rayas que cubrían su cuerpo preguntó:

-Y por qué has rayado así mi cuerpo. No había otro traje más lindo para hacerme?

-Si, había. Pero es el que mereces por haber sido mala amiga.

-Mala amiga?...

-Si. Dejaste que la Hiena comiera mis pescados, la ayudaste. Creías que te había perdonado? El Zorro no olvida. Y para que lleves siempre en tu recuerdo la traición cometida, te he hecho un traje a rayas, como el de la Hiena.

Y riéndose, el Zorro se alejó. Su carcajada se oía extraña

mente entre los grandes árboles.

Sólo entonces comprendió la inocente y buena Cebra que el Zorro se había vengado.

Triste y dolorida se alejó también ella.

Con el tiempo cicatrizaron sus heridas. Pero el barro blanco de la Tierra del Gran Pantano formó carne en su carne.

Su cuerpo quedó cubierto de extrañas cicatrices blancas que nunca pudo borrar. Que pasaron a sus hijos, a sus nietos, a sus biznietos.

A todas las Cebbras que vinieron después." (30)

Pensamos que, después de la lectura de este pasaje, todo comentario resulta inútil. Y que nuestro rechazo, queda por demás, justificado.

Es una lástima que un escritor que ha sabido dar muestras de indudable calidad, como en los cuentos de Ruano, haya podido concebir estas leyendas como apropiadas para los niños, en las cuales, toda bondad, todo elemento poético, están totalmente ausentes; la venganza, la burla, la maldad, en cambio, brotan de cada actitud, de cada escena; por lo que, repetimos, consideramos a ese conjunto psicológica y estéticamente equivocado.

#### Ana M. Berry

En el libro Las aventuras de Celenín y otros cuentos de Ana M. Berry, editado por Losada en 1942, encontramos no sólo los cuentos, sino la escritora que deseamos para nuestros niños.

En efecto: en el conjunto de los diez y seis relatos que integran la obra podemos elegir desde el cuento donde se narran simplemente las costumbres de algunos animales de nuestra campaña -como El arquitecto Vizcacha que inicia la Primera Parte- hasta los tres que forman Las aventuras de Celenín: Bajo el árbol encantado, Un paseo con Neptuno y El columpio mágico, donde el

elemento maravilloso da lugar a las aventuras de una nifita que puede conocer y admirar así, flora y fauna de nuestro país:

"Y al jugar con la cola, encontró la uña que el león lleva escondida entre los pelos de la punta, sin lastimarse por cierto, pues tanto el león como el gato, no hieren cuando se encuentran de buen humor". (Bajo el árbol encantado. Pág. 32).

"La isla empezó a deslizarse entre numerosas ballenas. Nunca había imaginado Celerín que pudiera haber tantas especies y de colores tan variados. Las había negras y grises de todas clases, azul marino, marrones, una toda blanca y otra de un amarillo azufre; pero este color no era más que el vientre de una ballena que descansaba sobre su lomo.

Era muy divertido avanzar entre las ballenas, y un espectáculo imponente, pues todas emitían chorros de agua vaporosa que reflejando los rayos del sol poniente, convertíanse en plumas iridiscentes, las que, a su vez, se disolvían en piedras preciosas al desparramarse sobre la límpida superficie de sus lomos". (Un paseo con Neptuno. Pág. 45).

"Los indiecitos observaban una danza de pajaritos de un gris oscuro, parecidos a las tótolas. Agitaban sus alas y cantando: "Pucucu, pucu-pucu", formaban un círculo perfecto en cuyo centro el bailarín principal ejecutaba un solo: bailaba golpeando las patas, batiendo las alas, moviendo su cabecita de un lado para otro, balanceándose hacia adelante y hacia atrás; hasta que, al fin, girando vertiginosamente, cayó exhausto.

Otro pájaro tomó ahora el lugar del primer bailarín, que, repuesto, volvió al círculo. Y así continuó la danza, cada uno de ellos bailando por turno". (El columpio mágico, pág. 56).

"Era un bosque maravilloso, lleno de árboles en flor. Algunos eran de una rosa lila (Lapacho), parecido al duraznero, pero mucho más grande que aquél. Otros con curiosos troncos hinchados (Paloborracho) lucían flores color crema, salpicadas de oro. Otros estaban cargados de grandes racimos rojos, aterciopelados (Ceibo). Había también árboles inmensos de troncos retorcidos y tiernos brotes verdes, cubiertos de bejuco azules y rosas". (id. pág. 60)

Del mismo modo, encontramos cuentos elaborados sobre leyendas, como "Uturunco, La maldición de Coquena y Huáncar; o una serie de nueve, que constituyen la Segunda parte del libro, y en los cuales, un leve sentido filosófico de la vida, va moviendo, -suave y a veces dolorosamente- a personajes y pasiones: - así, en Leyenda del rey Azir, aquel "excelente soberano que tenía predilección por las flores" y que inculcó a sus súbditos

su sabia inclinación:

"-Aprendamos de las flores; todo en ellas es orden, método y pureza. Cuán límpidos son sus colores! En qué ordenada medida despliega la planta sus hojas y pimpollos! Qué armonía guardan todas sus partes! Y cómo la flor repite una misma forma de acuerdo a un determinado número! Aprendamos pues, de las flores y amémoslas por su belleza, que es fuente de inspiración". (pág. 105)

pero, que, habiendo logrado la inmortalidad por haber cuidado durante siete años el crecimiento de una flor maravillosa, renunció a ella porque:

"Todos se alejaron del soberano; era un ser aparte de los demás. En ese gesto sintió el rey la amargura de su soledad.

-No deseo sobreviviros -dijo, alargando la mano y tocando la flor.

-En aquel instante la flor se convirtió en un puñado de cenizas". (pág. 115).

Igualmente en El pájaro maravilloso, merced a cuyas peculiaridades exigidas por el Rey a sus magos:

"Ha de volar más alto y ver más lejos que cualquier pájaro; hacerse invisible cuando convenga y ha de ser, por cierto, más grande que todas las aves" (pág. 117),

puede, montado en él, conocer las necesidades de su pueblo:

"El rey volaba. Volaba, invisible, por todo el reino. Fue así como llegó a conocer las condiciones de vida de su gente. Ignoraba que existiese tal pobreza; que padecían, los más, de hambre; que dormían hacinados en miserables viviendas; y que muchos trabajaban en circunstancias difíciles y hasta fatales". (pág. 120)

(Aunque el recurso es distinto, no puede menos de recordarnos a El ruiseñor de Andersen, donde el ave irá a contarle al rey todo lo que ocurre en su reino; y a El rey adolescente de Oscar Wilde, donde el futuro rey ve, en sueños, cuál es la verdadera vida de su pueblo).

Idéntico caudal poético encontramos en La flor del maravilloso azul sólo obtenida mediante el trabajo tesonero y silencioso de un rey, que, habiéndola visto en sueños, no escatimó esfuerzos para cultivarla permaneciendo ajeno a todas las tentaciones

y placeres del mundo:

"Se dejó oír entonces una voz grave y melódica:

-Aquellos que más prosperan son los que en silencio trabajan, oh rey! Mantendrás un secreto tu labor.

El rey murmuró:

-Sí!

Y la brisa hizo eco, repitiendo el "sí". Y por todos los ámbitos del espacio sonó y resonó aquel "sí"...

Hubo un gran silencio. Un capullo trémulo apareció ante el rey. Y el rey, sumergiendo las manos en la fuente, llena de nuevo hasta el borde, lo roció. Y se abrió la flor del maravilloso azul.

Tres veces hizo el rey lo mismo, y tres fueron los capullos que se abrieron". (pág. 173)

Todos los cuentos, sin excepción, están elaborados a conciencia. Porque Ana M. Berry sabía lo que quería para la infancia, sus cuentos no son el espontáneo dictado de su pluma, sino el resultado de una elaboración paciente y documentada, destinada -sin duda- a enseñarles algo:

"La autora de estos cuentos espera que a través de Celendín, se avive en el lector no sólo el interés por observar la apariencia -línea, colorido, pintado- de las bestias, sino que estudien sus costumbres, condiciones de vida y medios de defensa. Algunos de ellos son tan curiosos que parecen pura invención".

Eso nos dice Ana M. Berry en las páginas que sirven de prefacio al libro; pero sin olvidar, ese toque mágico que subyuga a los niños:

"Si la naturaleza nos revela un mundo maravilloso, no es menos maravilloso el mundo de la fantasía".

Por lo cual, no es de extrañarse, entonces, que Celendín inicie sus aventuras, primero tomada de una estrella que llegó hasta su ventana; luego, montada en un pez junto a Neptuno, en una inmensa ola que también llegó hasta el ventanal; y por último, en el columpio mágico que se acercó hasta allí como invitándola a subirse y partir.

La autora no ha titubeado en recurrir al mundo de lo maravilloso, para extraer los transparentes velos con que envolver sus

cuentos; pero ha cuidado que la esencia de los mismos pertenezca por entero al corazón del hombre -sea sueño o realidad-, de modo tal que su fantasía nunca resulta rebuscada o chocante, sino, antes bien, sencillamente natural y humana.

Señalemos además, el hermoso colorido que utiliza en todas sus descripciones, y la forma acabada de las mismas:

"Por fin, siempre corriendo, llegó a un árbol cargado de campanillas de oro y plata, rodeado de extraños pájaros y plantas. Bajo el árbol, sentada en su trono estaba la reina empuñando el lirio como un cetro y llevando la rosa en el pecho. Junto al trono, cuatro animales: a la derecha, un león, levantando sobre sus patas traseras, sostenía un estandarte; y a la izquierda, un tigre muy erguido, asía otro estandarte; era éste todo rojo con un sol bordado de oro, y aquél todo azul, con una luna bordada de plata. Y de un lado, un rinoceronte, y del otro, un elefante. Y ambos llevaban colgado del pecho el escudo real de rosas y lirios. Y tan quietos se les veía, que parecían un cuadro". (Bajo el árbol encantado. pág. 30).

Una isla de color azul muy oscuro surgió a la superficie. Una maravillosa isla con magníficos árboles y flores marinas, dos fuentes de agua y estatuas monstruosas. Pero antes de que Celendin tuviera tiempo de mirarlas se encontró bajo un dosel de conchitas iridiscentes sentada en un trono de nácar al lado del rey Neptuno. Los sitiales estaban al borde de la isla, de tal modo que Celendin podía ver todo el mar. A sus pies una sirenita de cara marchita y mirada triste, sostenía la punta de un rollo de piel de pescado que Neptuno leía con atención.

En tanto, la isla giraba lentamente, de manera que todas las especies de animales marinos podían verse. El mar hervía de ellos." (Un paseo con Neptuno. pág. 39).

"Estaba amaneciendo. Las heriduras purpúreas se encendieron y, cuando un rayo dorado atravesó la bruma, una salva de sonidos atronó el aire. El ruido de sirenas y de cohetes en un primero de año en una gran ciudad no es nada comparado con la sinfonía que ahora celebraba al sol naciente: rugidos, bramidos, chillidos, bufidos, mugidos, arrullos, alaridos, zumbidos y cantos de todas clases no cesaron hasta que el horizonte quedó despejado y luminoso". (El columpio mágico. Pág. 66)

"Por fin llegó el día en que hizo una placa en cerámica que representaba la visión de su niñez en sus colores originales: gris el molino, verde el cerro, rojos, rosados y amarillos los tulipanes, azul el traje de la aldeana, y de oro los zuecos y la cofia." (Lo que el molino y los tulipanes dijeron. Pág. 137).

"Soñó que pasaba por una choza blanca y se detenía a examinar una flor de un maravilloso azul que crecía contra el muro,

cuando se abrió silenciosamente la puerta y se encontró ante un jardín; un soberbio jardín entre cuyas magníficas flores se destacaban algunas del mismo azul maravilloso. Aspiro un aire dulce y fragante -algo extraordinario para un sueño- y el rey se sintió muy feliz." (La flor del maravilloso azul. Pág. 168).

Sus cuentos resultan así, por el fondo y por la forma, honestamente poéticos, tanto, que después de leerlos pareceríamos quedar envueltos en una tenue luz azul; tal vez, porque es azul el alma-cielo de todos los niños, y porque es azul el color predilecto de la autora.

Ana M. Berry, fina escritora, apasionada intérprete de la belleza en todas sus manifestaciones, estaba convencida de que la obra de arte puede y debe ser puesta al alcance de los niños. Su magnífico libro Art for Children (London, Geoffrey Holme, - 1939) nos revela su preocupación al respecto.

No nos extrañe pues, que para concebir sus cuentos infantiles, se haya conducido como todo artista que ejecuta su obra: movida por una noble y auténtica vocación y desprovista de todo otro interés que no sea el enriquecimiento espiritual de los niños.

#### Javier Villafañe

Titiritero y poeta, y por lo mismo, conocedor de la vida y fabricante de sueños, Javier Villafañe se nos presenta como otro gran cuentista para niños.

El Libro de cuentos y leyendas deliciosamente ilustrado con dibujos y acuarelas realizadas por niños y recogidos por Villafañe durante los años 1935-1943 "mientras viajaba en el teatro de títeres La Andariega", lo constituyen diez relatos: El Mensaje, Patita, Compañeros, Las monedas de oro, El gallo ciego,

El viaje de la Virgen, Leyenda del Suindá, Leyenda de los Loicas, Leyenda del lucero del alba, y Leyenda del Natiú y el Tuyú, de los cuales, los cinco últimos son leyendas destinadas a explicar la razón de ser de algunas aves.

Sumamente poético y lleno de hondas sugerencias, es El mensaje, cuento que inicia el libro. En él aparecen reunidos los animales, quienes, después de mucho deliberar, resuelven que "para conseguir la paz es necesario eliminar al hombre". Salen en su defensa: el Perro, el Caballo, la Paloma, el Mono y el Zorzal, los cuales proponen enviarle un mensaje de paz, y eligen para llevárselo, a el Grillo:

"Y desde aquel día, hace ya muchos años, el Grillo canta. Canta afanosamente. En vano espera la tarde para encender su canción. En vano se pasa las noches cantando, al pie de las ventanas, en las orillas de los ríos, en el campo, en los caminos, en las calles y en los jardines de las grandes ciudades.

Nadie comprende su mensaje.

Canta y seguirá cantando inútilmente.

Hay hombres que, a veces, se quedan en silencio escuchando su música. Presienten algo extraño, como un hondo y lejano llamado de ternura. Después, suenan otras voces que apagan la voz del Grillo.

El continúa entonando su desvelada melodía. Canta hasta que llega el alba. Recién entonces se duerme, y sueña que al volver la noche, cuando callen los pájaros y tiemblen las primeras estrellas, los hombres comprenderán su mensaje.

Y así, todas las tardes, invariablemente, abre su humilde caja de música." (pág. 22).

Del mismo modo, el cuento Patita, perro renco que sin querer, -semidormido- muerde a su joven dueño y huye avergonzado por su acción, hasta que decide volver pensando que Rila lo perdonará.

Y así fué, porque:

"Rila no lo ha visto llegar. El perro se echa a sus pies con miedo. Rila siente que le acarician la mano herida. Reconoce a Patita y le tiende los brazos". (pág. 36).



En Compañeros interpreta la disconformidad de los animales que trabajan en un circo, y sus añoranzas por la vida de antes, libres y entre los suyos, Así, dice el mono:

"Y siempre recuerdo el monte donde nací: grande, lleno de pájaros, con un arroyo que venía de muy lejos. Subía a los árboles, al lado de mi madre. Jugábamos...Una tarde estaba en la rama de un árbol. Sentí que una mano me apretaba fuerte, fuerte. Mi madre lanzó un grito -todavía escucho ese grito!-. Después, lejos del monte, frente a un látigo que fue mi verdadero maestro de música. Y un día lo conocí a él -dice señalando el caballo-, y fuimos tan amigos! Cuántas veces hemos soñado irnos!" (Pág. 40)

Y es esta nostalgia la que lo impulsa a escaparse en la primera oportunidad, acompañado por el perro que como él, también deseaba ser libre. No así por el caballo herido que con "la cabeza inmóvil descansa sobre las bolsas" soñando con una libertad para él sólo posible a través del sueño o de la muerte.

Suave tristeza enmarca el cuento Las monedas de oro que un viejo titiritero obsequia a una niña renca -María Inés-:

"Esa noche, el viejo titiritero desparramó sobre la mesa un puñado de cobres. Eligió uno y comenzó a lustrarlo, primero de un lado, después del otro, hasta que el cobre brilló como una moneda de oro.

Recién entonces apagó la luz de la lámpara y se acostó satisfecho.

Al día siguiente, María Inés recibió la moneda prometida. No se cansaba de mirarla y repetir:

-Brilla más que el sol!" (pág. 51)

Cuando tiene reunidas muchas, la pequeña las vuelca en la acera para que unos marineros que recorrerían las calles en busca de fortuna -así se lo ha narrado su amigo el titiritero- las encontraran creyéndolas un tesoro:

"María Inés ha cerrado los ojos. Duerme.

Ya no brillan los cobres. Lentamente el rocío de la noche les va robando el oro". (pág. 57).

Y al día siguiente le dirá a su amigo:

"Anoche desparramé frente a mi puerta las monedas que me re

galaste. Pasaron los dos marineros. Yo me quedé dormida y no los vi pasar. Ellos tampoco me vieron. Se llevaron mis monedas de oro y me dejaron estos cobres. Miralos..." (pág. 57)

Agudo y doloroso -cortante hasta en la brevedad de sus oraciones-, nos resulta la Leyenda del Suindá, donde se relata la transformación en lechuga de una madre costurera que por irse a bailar y estrenar sus vestidos, se olvidó de sus siete hijos y a su regreso los encontró muertos:

"La señora costurera cose que te cose. Canta y no escucha el llanto de sus siete hijos.

Con el hilo blanco cose el género blanco. El dedal es tan largo que parece que tuviera un dedo de plata.

Canta la señora costurera. Con el hilo azul cose el género azul.

Llega la noche.

En el suelo hay dos montones de leña y sobre la mesa de costura dos vestidos terminados.

Pasan los días.

El viento y el invierno comienzan a rondar por el monte.

La señora costurera se peinó los cabellos, se hizo el rodete, se empolvó la cara y salió cantando, con un vestido nuevo.

El mayor de los hijos enciende la primera astilla.

En torno al fuego quedan los siete hermanos en silencio. El viento trae la música alegre de la fiesta y el frío hace castañetear los dientes.

Bailó la señora costurera en los siete días de baile. Bailó con el vestido verde y con el vestido rojo.

Todos los días cambió de vestido.

Mientras ella bailaba, las vecinas decían:

-Pobre señora costurera! Pobre!..Cuánto tendrá que llorar! No le alcanzarán los siete vestidos para hacer pañuelos.

Siete días de fiesta se van rápidos. Pasan más ligeros que el viento. Corren como el ríoaguas abajo. Duran lo que canta un gallo.

Ya no hay baile, ni música. Silencio y estrellas en el monte.

La señora costurera regresa con una flor marchita en el rodete.

Mucha ceniza y poca lumbre. Los siete hermanos se han quedado dormidos con las cabezas juntas.

Tienen las manos frías, los cuerpos fríos.

La señora costurera, al verlos, levanta los brazos. Grita. Cae la flor marchita del rodete.

Corre la señora costurera por el monte lleno de estrellas. Corre.

-----  
Y la señora costurera llora. Con sus lágrimas moja los siete

vestidos. Lloro y se arrodilla. Cruza las manos sobre el pecho y se va encogiendo, hasta quedar pequeña, pequeñita, del tamaño de un pájaro. Los vestidos de colores alegres se convierten en plumas oscuras, los brazos se transforman en alas, y vuela.

Por la ventana abierta busca la noche.

Más tarde se oye su canto -el rasgar de una tela- alrededor de la casa, en el aire, sobre el tejado.

Cantó siete veces; como si rasgara siete telas distintas, para hacerle un traje a cada uno de sus siete hijos". (pág. 88)

Hemos insistido en la transcripción de algunos párrafos del cuento para demostrar cómo contribuye a acrecentar el dolor del tema en sí, la forma sintética, casi teatral, de estar escrito.

En él, como en muchos cuentos de Javier Villafañe -no en vano su honda identificación con los animales a quienes presenta a menudo como víctimas- creemos ver un profundo desprecio por el género humano. Y es una lástima. Sobre todo, cuando sus cuentos son para los niños. Porque todo aquello que de un modo u otro enturbie un claro amor y sentido por la vida -también por la humana-, puede llegar a estar, desde su base, en desacuerdo con lo que el niño tiene de más esencial y auténtico: su condición de ser humano en potencia, con todas sus virtudes y apetitos.

Un arte, pues, dedicado a ellos, no puede ser utilizado por el escritor -aceptamos que inconscientemente- como un instrumento catártico. En todo caso, y únicamente, cuando la expulsión de sus pasiones sólo se truequen en amor hacia el hombre.

#### Juan Manuel Cotta

Juan Manuel Cotta, autor de numerosas obras escolares, entre ellas Recreo infantil, conjunto de poesías, monólogos, diálogos, comedias y cuentos, publicó en 1944 Leyendas y episodios de la

Pampa editado por Peuser.

El abuelo de Manolín, niño que vive en el séptimo piso de una casa de departamentos, lo lleva a recorrer las afueras de Buenos Aires, hasta alcanzar la Pampa.

Juan M. Cotta utiliza esa circunstancia para dar curso a sus relatos, los que llevan entremezclados enseñanzas relativas a nuestra historia, a nuestro folklore y a nuestra literatura, como por ejemplo, los versos de Estanislao del Campo.

Las narraciones, amenas, graciosas, é instructivas, aparecen ilustradas a color por Juan A. Cotta.

Julio Manuel Ferrari

Julio Manuel Ferrari publicó en 1945, editado por Peuser, un cuento basado en la Conquista del Perú: Felipillo. Los hombres que trajo el mar.

Un tío cuenta los hechos a dos sobrinos que se hallan pintando indios. Felipillo "el espíritu del mal que seguirá buscando a través de los siglos el tesoro que no supo encontrar", hace de intérprete entre Pizarro y el Inca Atahualpa, y mal aconseja al conquistador para que, faltando a su palabra, mate al Inca.

La obra que se caracteriza por su forma algo escolar -basta leer el comienzo-, trae al final dos síntesis biográficas de Atahualpa y Pizarro.

Rafael Jijena Sanchez

En 1946 la Editorial Versol daba a conocer Los Cuentos de

Mama Vieja, de Rafael Jijena Sánchez.

En las notas preliminares de esta selección de cincuenta cuentos que el autor ha recogido "entre las numerosas versiones, tomadas directamente del pueblo todas ellas -muchas inéditas hasta hoy-, con criterio folklórico", encontramos bien expresado el propósito que lo ha guiado:

"Y he aquí nuestro propósito: reactualizar los viejos cuentos para que los vuelvan a contar los hombres viejos y también los maestros y las madres jóvenes y los niños a los niños, vigorizando la cadena áurea que une los pueblos a los pueblos y a los hombres entre sí, con eslabones de fraternal comprensión".

La paciente dedicación de Rafael Jijena Sánchez nos permite - apreciar así, nuevas versiones de cuentos y leyendas no sólo de la Argentina sino también de otros países americanos, las cuales conservan su auténtico sabor popular.

Guillermo Enrique Hudson

Así como dijimos que dos grandes escritores nacidos en el extranjero habían publicado aquí sus obras para niños -Horacio Quiroga y Ricardo Monner Sans-, señalemos ahora que fué un escritor argentino el que publicó por primera vez un libro dedicado a los niños...pero en Londres: nos referimos a Guillermo Enrique Hudson y a su obra The little boy lost (London, Duckworth and Co., 1905).

Esa es la razón de que nos hayamos guiado, para citarlo en este trabajo, por la fecha de la traducción castellana -hecha por Celia Rodríguez de Pozzo y F.C.Sholes, en 1946, para la Editorial Kraft- pues es a través de esa versión, y no del original

inglés, que nuestros lectores infantiles pudieron conocer la obra.

El Niño Perdido es el relato de las aventuras de un niño -Martín- a través de la Pampa, adonde sus padres, oriundos de Saouthampton, habían llegado para establecer su hogar:

"Se pensará que no teniendo un compañero con quien jugar y charlar sentiríase demasiado solo. No, nada de eso; ninguna criatura en el mundo pudo ser más feliz. No le hacía falta compañía humana; sus camaradas de juego eran perros, gatos, pollos y otros animales domésticos, así como una variedad de inofensivos animales de las cercanías. Pero los seres que amaba con preferencia eran los más pequeñitos, esos que vivían entre las flores y las plantas: pajarillos, mariposas, insectos que se deslizaban graciosamente entre el pasto y que él acostumbraba a contemplar durante horas enteras, escurriéndose por entre los altos girasoles silvestres." (pág. 9).

Atraído por el espectáculo maravilloso del espejismo, y no conforme con las explicaciones de sus padres, comenzó a alejarse de su casa:

"Un día de fuerte calor, cuando en el brillante azul del cielo no había nube alguna ni soplaba la más ligera brisa y todo era paz y quietud en el universo, pues ni siquiera se oía el chirrido de la langosta verde entre los pastos resecos y amarillos, toda la llanura comenzó a relumbrar como un lago de plata. Jamás Martín la había visto brillar de ese modo. Echando a correr se alejó tanto de la casa como no lo hiciera nunca. Corría y corría, y aunque la imagen centelleaba ante sus propios ojos sin poder alcanzarla, creyó que nunca había estado tan cerca de ella, y por este motivo seguía corriendo más aún. Por fin, fatigado y vencido por el esfuerzo y el calor, se sentó para descansar." (pág. 25)

Y así fué cómo, poco a poco, interesándose en todos los secretos de la naturaleza -llanura, sierras y mar- se convirtió en un niño "perdido" al que hubieron de encontrar a tiempo para salvarle la vida, unos marineros que lo descubrieron tirado sobre una balsa a merced de las olas.

El autor se ha valido de este sencillo argumento, para vol-

car una vez más todas sus experiencias vitales, pero destinadas ahora, a los niños lectores. Y así, cuando nos describe plantas, animales, atardeceres, auroras o tormentas, lo hace no sólo con igual conocimiento sino con la misma maestría que dieron fama a sus obras para adultos.

No dudamos, pues, que muchas de las aventuras de Martín, han sido vividas por el autor en los años felices de su infancia. Porque para describir la muerte de la espátula rosada, se necesita algo más que haberla visto en sus andanzas: se necesita haber sido el autor-alguna vez- de la muerte de ese ú otro animal:

"Apretó el gatillo; el estallido se extendió por la ancha laguna, causando gran alboroto entre la emplumada muchedumbre, que remontó vuelo con una gritería general. De todo esto no pudo sacar Martín ningún provecho, pues el retroceso del arma lo tiró de espaldas con los pies en el aire, y antes de que pudiera recobrarle, los ecos habían enmudecido ya y los asustados pájaros volvían a posarse nuevamente sobre las aguas. Pero exactamente delante de él yacía una de las espátulas, agitando sus grandes alas pintadas de rosa. Martín corrió hacia ella desesperado, pero fue incapaz de prestarle ninguna ayuda, mientras la sangre que manaba de las heridas producidas por las municiones manchaba el pasto de rojo. Instantes después el ave cerró sus bellos ojos de color rubí, y sus alas temblorosas quedaron inmóviles. Martín se sentó sobre el pasto junto a ella y rompió a llorar. Oh, había dado muerte a ese pájaro tan bello, que tenía casi su tamaño y que en vida fuera más hermoso y fuerte que él! Jamás volaría de nuevo! Levantólo en sus brazos con ternura, le dió un beso en la hermosa cabeza verde y luego otro en las rosadas alas, dejándolo caer en seguida sobre el pasto". (pág. 19)

Inudablemente, no resultarían suficientes la autenticidad de sus vivencias ni la perfección de sus descripciones para otorgar a la obra que comentamos la categoría de excelente cuento destinado a los niños, que le concedemos.

Guillermo E. Hudson ha sabido mezclar su narración, episodios necesarios -porafines- al alma infantil: tales, las partes jocosas -hasta el disparate-, como el encuentro con el viejo -

sorio Jacobo, o con los indios, con quienes, por desconocer el lenguaje Martín entabla un graciosísimo diálogo, verdadero "destrabalengua":

"Todos hacían comentarios mientras él comía; pero como ignoraba que los salvajes hablan un idioma diferente al nuestro, Martín creyó que entre ellos se divertían con una especie de charla tonta y sin sentido. De modo que cuando la mujer le dirigió semejantes palabras, absurdas para él, le contestó animosamente en el mismo estilo, según lo concebía.

"Don Pedro Huerta tiene una huerta y una mujer tuerta. Cuando la tuerta cierra la puerta, el marido dice: Maldita tuerta!, y la tuerta abre la puerta y don Pedro Huerta se sale a la huerta sin puerta ni tuerta..." (pág. 54)

No falta tampoco el elemento fantástico, sea visión provocada por un espejismo -como la escena de la Reina y su corte- que conceden al niño el don de ser siempre un vagabundo como lo desea; de no ser nunca dañado por el mar, y sentirse amado por todos los hombres; o por un hermoso sueño, como la aventura con los enanitos bajo tierra; porque como muy bien dice el autor:

"Pero ya que en su vida los sueños y las realidades se entremezclaban tanto, cómo podría distinguir los unos de las otras? Qué era más real: El espejismo que brillaba y temblaba a su alrededor y le eludía burlescamente, o los personajes del espejismo que había visto?" (49).

Del mismo modo, no está ausente en el libro la nota tiernamente emotiva del niño que no teniendo madre encuentra una mujer que la sustituya:

"Más al acercarse a los helechos vió sentada en una piedra, debajo de la crecida fronda, a una mujer de aspecto extraño, vestida de verde, que lo contemplaba muy fijamente con ojos amorosos y compasivos". (pág. 98)

Es la Dama de las Sierras, la cual por su espíritu y por su físico, nos recuerda al Hada Azul de Pinocho; y como éste, y porque los dos son niños, también Martín encuentra en ella la ternura maternal que le faltaba.



Como puede notarse, Hudson tuvo presente, al escribir este libro, las más sutiles y escondidas fibras del corazón infantil. Pues no conforme con la descripción y la aventura, quiso deleitarlo asegurándole que el pequeño protagonista, también tenía una mamá que lo arrullara. Este pasaje del cuento -de indiscutible acierto psicológico- es de gran repercusión entre los pequeños oyentes, tal como hemos podido comprobarlo de modo personal; - pues sólo en ese momento, se tranquilizan por la suerte del niño "perdido".

No queremos cerrar este breve comentario, sin destacar la belleza de algunas descripciones:

"De pronto, a poca distancia, observó en un árbol algo de llamativo aspecto y color amarillo dorado. Se irguió con ligereza y corrió hacia el árbol, casi cubierto por una hermosísima enredadera de hojas separadas, como los dedos de una mano, poblada de grandes flores verdes y frutos maduros. Estas eran del tamaño de un huevo de pato, tenían su misma forma y color amarillo lustroso. Alcanzó un fruto con la mano y al acariciar su piel suave, despreñóse del tallo quedándosele entre los dedos. Tenía rico olor y como sentía hambre mordió la pulida corteza comprobando que el sabor de la carne era tan agradable como su aspecto. Lo comió con avidez y siguió comiendo otro y otro, hasta quedar saciado. Hacía muchos días que no saboreaba manjar tan delicioso.

Hasta que no hubo satisfecho plenamente su apetito, Martín no se preocupó de mirar con atención las flores de la planta. Era la Pasionaria, que veía por primera vez, de modo que al observarla detenidamente le pareció la más hermosa y extraña flor que jamás hubiera contemplado. No tenía la apariencia brillante y llamativa de una piedra preciosa iluminada por el sol, como la verbena roja de la pampa u otra flor amarilla, pues era pálida y diáfana, con los pétalos de un melancólico color crema verdoso y un gran círculo azul en el centro; el azul era indefinido como el de la niebla a la distancia, en un día de verano." (pág. 67).

Nótese la sencillez del lenguaje y el extraordinario empleo de los adjetivos, usados, a veces, -al describir el fruto por ejemplo- con cierta deliberada insistencia, como para facilitar su fijación; tanto en la descripción del color, como en lo que a la parte externa del fruto se refiera: "color amarillo dorado"; "tamaño de un huevo de pato, tenían su misma forma y color amarillo lustroso"; "al acariciar la piel suave"; "pulida cor-

teza".

En cuanto a la flor: "pálida y diáfana"; "melancólico color crema verdoso"; "gran círculo azul"; "el azul era indefinido... etc."

Podría objetársenos -bien lo sabemos-, que una descripción de este tipo no será comprendida por los niños. Desde luego: el empleo de los adjetivos "melancólico" o "indefinido" aplicados a un color, son de difícil captación hasta para algunos adultos. Pero recordemos que no hay ninguna obra para niños, -si es buena- que no exija una parte de explicación: sea de vocablos, sea de situaciones.

Lo importante, insistimos en ello, es el clima poético del relato; es ese algo que va más allá de lo que dice, quiere decir, interpreta o deja de interpretar el niño. Y si se tiene la suerte -casi ideal- de poder mostrarle una Pasionaria cuando se le lee el trozo, tal vez toda explicación accesoria resulte innecesaria.

Por todo lo expuesto, nos alcanzamos a comprender, mucho menos a admitir, las apreciaciones de Exequiel Martínez Estrada cuando dice:

"Las veces contadas que Hudson se aventuró a escribir novelas de factura literaria -Una Edad de Cristal, Fan- o con intentos de profundizar complicadas psicologías -Un Viejo espino, Lugar del Hombre Muerto, Un Niño Extraviado-, fracaso hasta el extremo de ser irreconocibles como de su mano esas producciones inocentes y artificiosas".166.

Y mas adelante:

"La unidad de sus obras está dada por él, puesto en el centro de todas, en calidad de observador cuya personalidad poderosa comunica al verdadero espectáculo la unidad de su propio estilo de percibir, pensar y contar. Deben considerarse como excluidas de esa técnica: Una Edad de Cristal, Ralph Sterne, Lugar del Hom-

bre Muerto y Mueros en un negro y Viejo Espino (?), con Fan y Un Niño Perdido las menos significativas y más endeables de todas".167.

Creemos por el contrario, que quien ha escrito obras como las que dieron gloria a Hudson, se agranda aún más -si es posible- después de haber dedicado su amor y su arte, para componer un cuento dedicado a los niños, pero que igual que Platero y yo, y muchos más, también deleita a los grandes. Tal, el destino de las grandes obras infantiles: tal, el de El niño perdido.

#### Evangelina Malvigne

De 1951 es el libro Por los siete caminos de Evangelina Malvigne, donde se relatan las aventuras de dos niños argentinos que, movidos por extrañas circunstancias (transcurridos once años el enanito que los apadrinó vuelve a buscarlos para un viaje) recorren el suelo de su patria. Aparecen así, las distintas regiones, con sus características flora, fauna, leyendas y hechos históricos.

Algunos pasajes, como las recomendaciones de San Martín a su hija Mercedes; los consejos de Rudyard Kipling, y un Decálogo del niño, quitan, a nuestro entender, cierto encanto a la obra, pues resultan demasiadas advertencias morales. Pero es evidente y plausible, la intención de la autora de describir y hacer conocer la Argentina, a través de una delicada y poética ficción.

#### María Paseyro Galcerán

Ese mismo año, la Editorial Vuelos publicó dos cuentos de María Paseyro Galcerán: Los cuatro hermanitos y Le sucedió a Cope-  
te.

En el primero se procura dar una poética explicación al origen de las cuatro estaciones. Así, Primavera, Verano, Otoño e Invierno, son los nombres de cuatro hermanitos, hijos del padre Natura; y como las preferencias de cada uno resultan tan distintas, el Tiempo los separa para que distribuidos por el mundo repartan sus dones equitativamente.

En el segundo, de evidente intención moralizadora, se relata la disconformidad de un niño, y el deseo de cambiar su vida por la de su gato, o por la del pájaro. Ante su realización -en sueños-, comprueba que sus quejas eran injustas é infundadas, y a partir de entonces sabrá valorar las pequeñas delicias y exigencias de su vida de niño.

#### Olga de Adeler

El Hilo Mágico, de Olga de Adeler, editado por Peuser en 1952, ofrece un conjunto de cuentos que la misma autora distingue en el subtítulo: "Cuentos de ficción y realidad para los niños y sus padres".

Aparecen así, veintinueve relatos agrupados en: Aventuras, - Cuentos de realidad, Cuentos de ambiente campestre y Cuentos educativos.

Los tres primeros grupos ofrecen el encanto del sabor popular, como en La rueda de la fortuna y Pelle el Zonzo; o legendario, como en El cisne solitario; en El zapatito de Cínderela, la autora retoma el tema de Cenicienta pero partiendo del final; y así, hace que la madrastra y sus hijas roben el zapatito de cristal, con lo cual quiebran la felicidad de la pareja. Para encon

trarlo, se suceden diversas peripecias al término de las cuales se restablece la dicha interrumpida.

Hermosa y poética es la lección que se desprende del cuento El caudal de los ángeles, donde un cura párroco, a fin de salvar la vida de dos niños enfermos, recurre al dinero juntado por el pueblo para comprar dos estatuas de ángeles que él deseaba poner en la Iglesia. Sobre todo, nos parece plausible la tendencia a encauzar el sentimiento religioso hacia el bien y la caridad practicados, más que a sustentarlo sobre la adoración de imágenes.

Menos felices nos resultan los Cuentos educativos cuyo sólo enunciado nos habla claramente de su intención didáctica y que, según nuestro modo de pensar, ya expresado en capítulos anteriores, debiera permanecer ajena -como fin esencial- al género que nos ocupa. Aparte de ello, en el cuento El Himno Nacional la autora deja escapar algunos errores preceptivos importantes, como el de designar con el vocablo verso a una estrofa.

De cualquier manera El hilo mágico -pensamiento, hilo vital que une a la madre con su hijo- es un libro ameno en el que predominan los cuentos hermosos.

#### Josefina Acosta

De igual sello editorial y fecha es el libro de Josefina Acosta, Historia de Bey y otros enanos, integrado por sencillos cuentos donde se relatan episodios de la vida de los enanos "la fuerza y el secreto de la tierra". El último gorjeo de la tacuarita,

título del que cierra el libro, refiere el bello gesto del enanito Ghor, el predilecto del bosque, todo él de color verde, quien para salvar a las moribundas araucarias les ofrece su san gre.

Los restantes, son, igualmente bellos, y todos, destinados a demostrar que el bien siempre triunfa sobre el mal.

### José Cullaré Pi

En 1952 José Cullaré Pi publicó Cuentos del Tío Pepe, donde el ratoncito Pérez es el protagonista de los tres primeros cuentos. Le siguen: La espada maravillosa, La tetera mágica y El gremlin.

El elemento maravilloso, fuertemente enraizado en estos, no falta en los relatos del ratoncito Pérez, cuyas peripecias -destinadas a descubrir un serio complot- giran en torno al poder mágico de un gorro que le permite volverse invisible, lo mismo que a sus compañeros de aventura, un perro y un vigilante.

Su gran amigo, el Arcángel San Gabriel, -cuya imagen se halla en el Altar Mayor de la Iglesia donde vive el ratoncito- es el que lo aconseja para llevar adelante su pesquisa, y es el que, al final del relato le hace el siguiente comentario, "que no solamente Pérez sino todos vosotros debéis escuchar."

"- Ratoncito Pérez, has tenido gloriosas aventuras, has pasado por inquietudes, esperanzas y temores, pero entonces, como ahora cuando lo recuerdas, sientes una sutil felicidad porque tus intenciones eran puras, y acercarse al bien es acercarse a Dios."  
(pág. 53)

La espada maravillosa, -a cuya búsqueda y hallazgo el joven

Ur de las tribus druidas, dedica su valentía y juventud guiado por los consejos del Genio de las Selvas- simboliza el afán de conquista y dominio de unos pueblos sobre otros, para lo cual nunca sacian su sed armamentista:

"El arma que les será concedida en el futuro habrá cambiado mucho y no se notará en ella la más remota semejanza con la espada que Ur empuñó. Será un extraño aparato compuesto de bobinas, lámparas electrónicas y mecanismos contruídos con metales de raras propiedades. Pero quien la posea estará destinado a perderla, y otros pueblos se apoderarán de ella para, a su turno, perderla de nuevo. Ninguno de ellos será dichoso, porque la guerra y la violencia solamente dan un bienestar efímero y no han sido ni serán jamás la base de la felicidad de un pueblo". (pág. 71).

Profundo contenido también, y de similar moraleja, aunque trasladado al mundo moderno de la aviación, es el Gremlin "uno de esos seres de quienes nos hablan los aviadores que estuvieron en la guerra".

Introducido en un avión de pasajeros, le cuenta a uno de ellos su aventura y simpatía con un joven ex-piloto que en ese momento viaja dormido, y con quien, según confiesa, en tres oportunidades fué injusto:

"Tres veces le he hecho estropicios en los mecanismos del caza que piloteaba, llevado por mi enojo, y una vez hice helar fuertemente sobre la rotura de un caño que conseguí obturar para salvarlo". (pág. 99)

La emotividad del cuento reside en la causa que lo determinó "a salvarlo" después de haberle ocasionado el mal:

"Tuve la sensación de que ocurría algo incomprensible para mí, y usando de mis facultades etéreas me abalancé al pecho del piloto y miré al fondo de su corazón para ver que ocurría. En un momento comprendí la situación. El aviador, a pesar de la dificultad para mantener el vuelo en aquellas circunstancias, estaba resuelto a proteger el avión de transporte, que llevaba a varios heridos, y para ello se iba a dejar acribillar por los cañones de los tres cazas que venían a atacarlos. Yo había visto auroras boreales de una riqueza de colores y

una variedad de tonos que superaban cuanto puedas imaginarte en hermosura, pero nunca había visto nada tan bello como el fondo de aquel corazón". (pág. 104).

Y a ella se agrega la creencia en la transmisión del pensamiento, que se desprende del último pasaje, cuando el joven expiloto se despierta diciendo que ha tenido una pesadilla cuyo relato coincide plenamente con lo que el pequeño diablillo contó al pasajero.

En un ámbito de honda poesía se desenvuelve La tetera mágica, que tan pronto corre velozmente por los valles persiguiendo a un tigre, tan pronto ofrece en su interior un cómodo asiento, como se encoge y disminuye de tamaño para verter un "chorrito" de té sobre dos tazas que se formaron en el aire ante un cariñoso gesto del anciano". Este anciano, un sabio mandarín, ha llamado a su lado al mago Macanelius para dejarle su experiencia y su enseñanza:

"El anciano que viste ayer, y que esperó mi llegada para desaparecer del mundo de los vivos, me ha legado un tesoro de enseñanza maravilloso, porque está fundado en el afecto y en la bondad, y yo tengo que hacerlo fructificar". (pág. 89)

Y a ello se dedicará el mago "tratando de contrarrestar el egoísmo que tantos estragos hace entre los hombres".

Un espíritu selecto alienta las páginas de los Cuentos del Tío Pepe: un Tío Pepe que conoce el mundo y por eso mismo sabe mirarlo con suave ironía; y que, por haber aprendido entre los hombres que el peor enemigo del hombre es el hombre, ha buscado en sus hermosos cuentos un camino para llegar al corazón del niño, y decirle suavemente, de una y varias maneras, que la bondad y la belleza del alma constituyen la más grande riqueza -tal vez la única- a que podemos aspirar en la tierra.



Roberto Ledesma

Roberto Ledesma, (1901), el fino poeta de Caja de música (1925), Transfiguras (1933), Nivel del Cielo (1943) y Tiempo sin Ceniza (1943), publicó en 1943), publicó en 1953 editada por Hachette, una novela para niños titulada Juan Sin Ruido.

El hecho que ella, -no en vano los dos géneros se tocan- pueda ser considerada como un cuento largo; pero más aún: el valor de la misma, especialmente en aspectos que nos han interesado particularmente en el transcurso de todo este trabajo, es lo que nos ha determinado a incluirla en la nómina de libros de cuentos que venimos comentando.

Dos fuentes han dado origen al tema de este libro: una interna, subjetiva: el placer de revivir años de adolescencia:

"Con esta novela, pues, he permitido a mi imaginación que se diera el gusto. La dejé volver de vacaciones al estilo de vida que idealizaba en mis buenos años de los potreros, de los bañados, de los hornos de ladrillos, de la honda y el facón de palo, con sus conatos de guerrillas, de maloqueo y hasta de cuatrismo". (Pág. 6)

La otra, externa, literaria: El Niño Diablo, cuento de Guillermo Enrique Hudson, cuyo protagonista es, con distinto nombre y personalidad más recia, Juan Sin Ruido. Las palabras de Roberto Ledesma en su Prólogo al referirse a la "filiación literaria" de la obra, resultan por demás esclarecedoras:

"El Niño Diablo, por sus rasgos salientes, tiene más de duende que de persona. Llega sin ser visto; anda sin ser oído. He procurado conservarle ese carácter, que afirma su origen y que recalco en su nuevo nombre de Juan Sin Ruido. Pero, al rebautizarlo, le he dado también nueva personalidad, colmándolo de otros poderes igualmente extraordinarios, que lo hacen encarnación del Genio propio del medio natural y humano en que se mueve.

Mi protagonista, con su índole de salvaje y su conciencia de cristiano; sin disciplina social, pero con sentimiento humanitario; hazañoso pero sencillo; generoso aunque desheredado; resu-

miendo en sí a todos los prototipos de su ambiente: al payador y al baquiano; al cuchillero y al domador; al rastreador; al boleador; al gaucho alzado por espíritu de libertad y sentido de justicia, pretende ser un héroe inconfundible de nuestra pampa bárbara, humano y verosímil, si bien inaudito y sublimado, como cumple a todo espécimen de leyenda." (Pág. 9)

Veamos pues, cuáles son las coincidencias de ambos relatos:

1.- Ante todo, la presentación de los protagonistas en casi idéntica, tanto por lo súbita, como en lo tocante al físico y vestimenta:

"La causa de esta inesperada exclamación fué la presencia de un joven sentado tranquilamente en el banco al lado de la muchacha. Un minuto antes no había estado allí, y nadie lo había visto entrar en la habitación...No era, pues, de admirar que la muchacha se hubiera sobresaltado! El mozo era enjuto de cuerpo y tenía las manos y los pies pequeños; su cara ovalada, de color de aceituna, era suave como la de una joven, salvo el incipiente bigote que sombreaba el labio superior. En vez de sombrero sólo llevaba una bincha de color de grana en torno de la cabeza, para mantener atrás el negro pelo lustroso que le colgaba hasta los hombros; estaba envuelto en un poncho indio, blanco, de lana, y cubrían sus piernas un par de botas de potro, también blancas, con las lacres borlas de sus ligas bordadas colgando hasta cerca del tobillo." 168.

"Sucedió que, delante de sus ojos, hallábase de pie otra persona, que ni él ni los otros habían visto entrar. El aparecido era un hombre que llamaba la atención, a primera vista, por su extraño atavío. Es cierto que usaba poncho, como todos, además de otras prendas gauchas; pero más parecía desnudo que vestido. En vez de chiripé, tenía puesto un simple taparrabos; no vestía tampoco blusa ni camisa, y, como llevaba el poncho colgando sobre la espalda, sus hombros y sus pecho aparecían descubiertos, lo mismo que sus piernas. Bota de potro hasta la canilla y una vincha para sujetar la cabellera, también echada hacia atrás, completaban su vestimenta. Llevaba al cinto boleadores y un cuchillo que, por el tamaño, no merecía el nombre de facón. Pasada la primera impresión que causaba su aspecto, se veía que era muy joven, con una sombra de bigote, y que, aunque blanco, tenía la piel tostada por muchos soles, sobre músculos ejercitados en una vida montaraz". 169.

2.- Del mismo modo, el acontecimiento que da lugar a la acción: un malón de indios que destruyen el rancho de de la Rosa, llevándose a Torcuata, su mujer(El niño Diablo); y un malón de indios que atacan la galera que conducía a Mercedes Lezama hija

del Jefe de la guarnición, robando a la joven después de matar a todos los pasajeros (Juan Sin Ruido). Para rescatar a la primera, recurren a el Niño Diablo; para la segunda, a Juan Sin Ruido.

3.- La forma de despedirse los jóvenes al emprender su aventura:

"Y no tenga cuidao; si es que no güelvo con su mujer en la fecha que le he dicho, tome un poco'e plata que ma ha ofertao y pídale a algún cura que diga una misa por el reposo'e mi alma".170

"Después puede prestarme un servicio. Véalo al padre Velázquez y pídale que rece una misa por mi ánima. Aura déjeme dormir hasta que salga la luna." 171

4.- La manera de rescatar a las cautivas: internándose en el campamento de los indios mientras dormina, y llamándolas despacio por su nombre:

"Finalmente, una de las atribuladas mujeres, despierta, o medio despierta, soñando que alguien la ha llamado por su nombre. Pero cómo? No puede ser! No obstante, su propio nombre parecele zumbiar en sus oídos, y, por fin, enteramente despierta, se pone a escuchar intensamente. Otra vez oye: "Torcuata!" en una voz finísima, como el sonido que produce la trompetilla de un mosquito, pero tan aguda y clara que le hormigua los oídos. Se endereza, y de nuevo se pone a escuchar, y una vez más oye: "Torcuata!". "Quién habla?", pregunta ella pavorosamente, en voz baja. La voz, siempre fina y pequeña, responde: "Salí de entre las mujeres y andá hasta que toqués el toldo". 172

"La muchacha se agitó de nuevo y esta vez levantó un poco la cabeza. Al oír, entredormida, su nombre, tan suavemente pronunciado, debía dudar si estaba soñando o si en efecto la llamaban. O serían, acaso, los genios del aire, o las divinidades de la laguna, que se habían concertado para sacarla de su triste suerte? En las situaciones más desesperadas, cuando parece que no puede haber salvación, todavía se la espera por medios sobrenaturales, y el alma está dispuesta a creer en los cuentos de hadas.

-Mercedes...Mercedes insistió el mozo, al ver que despertaba. No se asuste; no grite; no se mueva -se apresuró a advertirle, sin salir de entre los juncos para que no lo viera repentinamente. Luego preguntó:

-Me oye?

-Si -le contestaron con el mismo hilo de voz-. Quién me habla? Dónde está?

-Aquí; entre los juncos. Sabe nadar?

-Sí.

-Entonces venga rodando, despacio." 173

Con el rescate de Torcuata, finaliza el cuento de Hudson

-Después de una presentación tan viva de su héroe, el narrador lo había despachado como de apuro, dejándolo con el deseo de verlo actuar". 174.

nos dice Ledesma en el Prólogo de su obra; por lo cual se hizo el propósito de "escribir alguna vez la novela que Hudson no había escrito".

De tal modo, en el momento que Juan Sin Ruido arranca a Mercedes de entre el montón de indios dormidos, comienza la verdadera acción de la novela; a ella le dan color y realce, la serie ininterrumpida de estratagemas para burlar la persecución de los indios; y las peligrosas peripecias para acercarse a la zona del fortín y recibir, a tiempo, la eficaz ayuda de gente armada y amiga.

En tanto, algunos envidiosos -principalmente el sargento Partifio- han aprovechado la ausencia de Juan Sin Ruido ocupado en el rescate de la joven, para divulgar un rumor en torno a su persona:

"Pues el hecho era que en el poblado y en todos los ranchos vecinos circulaba desde días atrás un rumor que hacía aparecer al mozo como confidente de los indios y cómplice de sus atropellos". 175

Y al enterarse el coronel Lezama:

"hizo lo que debía hacer. Comisionó a un oficial para que investigara el caso." 176

Resultas de lo cual, y ante la gravedad de las muermuraciones, no le quedaba más que una cosa:

"Mandar que lo prendan donde lo encuentren." 177

Y así fué como el héroe victorioso, después de exponer su vi

da para rescatar a la joven se vió encerrado en una celda y sometido a Consejo de Guerra. Enterada Mercedes, burla la vigilancia disfrazada de muchachuelo, libera a su libertador, y segura del cariño que se tienen, opta por seguirlo en su vida de aventuras, y compartir con él, lo que ella sentía, desde hacía rato, como su verdadero destino.

En el vasto escenario de la pampa argentina -donde la llanura alterna con médanos, salinas o peligrosos guadales-, Roberto Ledesma desenvuelve la acción de Juan Sin Ruido, utilizando cada una de las situaciones para brindarnos -con la precisión de un do documento- una valiosa información acerca de costumbres de animales y utilidades de las plantas, así como de los recursos de que podía disponer el poblador de esas tierras, si conocía a fondo la naturaleza.

Hay pues, en la labor de este escritor, una documentación previa importantísima; tanto más, cuanto que ella trasciende lo simplemente informativo o erudito, para alcanzar el ámbito espiritual del hombre -Juan Sin Ruido- cuya certera captación coloca a esta obra dentro de una trayectoria literaria no ajena a las ilustres obras que lo "ayudaron en la aventura".

Por todo ello, por lo que el joven héroe tiene de arquetipo; porque su espíritu temerario, indómito, amante de la libertad y la justicia es nuestro espíritu de antes, de ahora y de siempre; y porque así es, también, la tierra que el autor describe -por momentos con una belleza plástica admirable-, no titubeamos en considerar a Juan Sin Ruido como el más alto exponente de nuestra literatura para niños, o, -para ser más precisos- de nuestra

literatura juvenil.

Y aunque creemos innecesario insistir sobre esta oscilante cuestión de las "edades", digamos que Juan Sin Ruido es un libro que puede interesar desde los ocho años en adelante...

Los más pequeños se sentirán atraídos, ante todo, por la emotividad del robo y cautiverio de una niña; luego, por la proeza del valiente muchacho; por su coraje para enfrentar cuerpo a cuerpo a los indios o para salvar a Mercedes del ataque de un tigre, de los perros cimarrones, o de ser nuevamente apresada cuando se hiere al caer del caballo en plena huida.

Y el tierno y silencioso amor que lentamente nace y se acrecienta entre los dos prófugos -y que culmina con la bendición del cura Velázquez al final de la obra-, es la nota certera -por su verdad humana- que hará, que esta hermosa novela, también conmueva al corazón de los adolescentes.

#### Otras obras

En el año 1947 la Editorial Kraft dió a conocer La Flor del Lirio, nueva narración para niños ilustrada por Catalina Otero Lamas, libro donde se conjugan el encanto de la leyenda argentina y la belleza de los dibujos hermosamente impresos.

Igualmente, Elisena y los doce meses, ilustrado por Raúl Sol di, firma que por sí sola bastaría para otorgar categoría artística a este libro. En él se narra la historia de una niña buena que, maltratada por su madrastra, es enviada a buscar fruti-

llas, jazmines o manzanas, en épocas en que no existen; para lo cual, la ayudan los meses del año. Despertada la codicia de la madrastra y de su mala hija, quieren hacer lo propio; pero su trato antipático y soberbio indigna a los doce meses que las dejan morir en medio de una tempestad. Elisena queda pues, dueña de la casita y obtiene la felicidad que merece.

Sumamente interesante es El maravilloso viaje de Marco Polo cuya "síntesis circunstanciada de los relatos auténticos hechos por el gran veneciano en su obra La Descripción del mundo y siguiendo las observaciones complementarias de sus más famosos comentaristas " ha sido hecha -de manera encomiable- por el poeta Eduardo A. Jonquieres con hermosas ilustraciones a color de Juan Otano.

No podemos cerrar este capítulo destinado a los autores de - cuentos para niños, sin referirnos a un aspecto interesante y discutido de la literatura infantil: el de la reducción o adaptación de obras famosas puestas al alcance de los niños.

En verdad, creemos que el niño debe conocerlas tal cual han sido escritas; esto es: ir leyéndolas en su texto original a medida que su inteligencia, capacidad de comprensión, etc., se lo permitan.

De lo contrario, le estaremos ofreciendo una obra mutilada, o al menos, y en el caso de que la adaptación esté muy bien realizada -recordemos la Colección Araluce-, una obra nueva hecha en base a una ya famosa de la literatura universal. Además, se corre el riesgo de que cuando el niño alcance la madurez necesaria

para leer y comprender esas obras, no lo haré, aduciendo que "ya las leyó cuando era chico", cuando en rigor, lo que leyó fue un resumen condensado de su argumento, en el cual la transmutación del estilo del autor -cosa imposible de lograr- estaba totalmente ausente.

Insistimos pues, en la importancia de formar la Biblioteca Infantil o Juvenil, con obras originales, (a lo sumo traducidas), hayan sido escritas especialmente para niños, o no.

No encontramos razón valedera alguna para que se "adapte" La Gran Aldea de Lucio V. López o El Príncipe feliz y otros cuentos de Oscar Wilde (para citar como ejemplo una obra argentina y otra extranjera) si ellos están destinados a niños de doce años en adelante. El error reside, justamente, en pretender que niños menores conozcan estas obras; para lo cual, se las "reduce", "adapta"... a nuestro entender, se las "mata".

En cambio, nos parecen oportunas las colecciones de biografías de hombres o mujeres célebres, o de hechos históricos importantes narrados con sencillez para facilitar su comprensión. (Pero nunca "imaginadas" como San Martín Niño de Elena Fortún).

Escritores de méritos reconocidos, como Arturo Capdevila, Clemente Cimorra, Luis Ordaz, Pablo Rojas Paz, Roberto Valenti, Alfredo Varela y Emilio Villalba Welsh, entre otros, prestigian con su firma esos plausibles intentos editoriales.

---



### III. EL NIÑO ARGENTINO. AMBIENTE SOCIAL Y ESPIRITUAL EN QUE TRANSCURRE SU VIDA. SU INTERÉS Y DESINTERÉS POR EL CUENTO: INFLUENCIA DEL MEDIO SOCIAL.

El hecho de haber llegado a la conclusión de que evidentemente faltan autores de cuentos infantiles, o, al menos, de que este tipo de literatura no ha alcanzado un desarrollo paralelo -en calidad y en cantidad- a la literatura destinada al adulto, nos obliga a estudiar el problema trascendiendo lo puramente literario, para vincularlo directamente con el ambiente social y espiritual en que transcurre la vida del niño, lo cual nos permitirá, en último término, entrever la causa principal de este problema, que, no por "infantil", deja de pesar en la cultura nacional.

Hasta ahora, sólo se había señalado esa carencia de autores de cuentos infantiles:

"pero el cuento, de tan neta inspiración en ese mundo de riqueza fantástica, permanece aún hoy, entre nosotros, poco frecuentado", dice Fryda Schultz de Mantovani; 178, y en un artículo intitulado Las Hadas, aparecido en una revista española constatamos que el mal no es privativo de nosotros:

"se habla, y con toda razón, de una crisis de la literatura infantil. Hay una carencia evidente de libros para nuestros niños". 179.

Pero nadie se había ocupado de meditar sobre las causas de esta "crisis", único camino para eliminarla, o, al menos, enfrentarla. No podemos asegurar que las conclusiones a que nos ha conducido nuestro intento sean irrefutables, pero nos conformaríamos con que sólo resultaran esclarecedoras.

#### Precisión de términos o una experiencia interesante

Antes de entrar a analizar las causas de esa carencia de

cuentos infantiles, creemos necesario un reajuste de los términos con que habitualmente se hace referencia al problema. Y es que en verdad, lo que faltan no son autores sino libros; vale decir, existen en nuestro país, muchos y buenos escritores que practican el género, pero que por diversas razones no han reunido sus creaciones en un libro dándolo a publicidad. Esta aseveración que podría parecer en cierto modo infundada, se ha visto comprobada recientemente por una experiencia interesante. Nos referimos al Concurso de Cuentos Infantiles organizado por la Editorial Guillermo Kraft en 1953, y al que se presentaron seiscientos aspirantes. Aunque la elevada cifra no es, desde luego, un índice valorativo, hemos podido averiguar personalmente que el jurado -compuesto por escritores de reconocida probidad- eligió de entre ellos ciento veinte cuentos, de los cuales, luego de sucesivas y eliminatorias votaciones, quedaron los veinte que compondrían el libro a editarse.

Pensamos que un éxito semejante confirma nuestra aseveración de que los autores existen. Pero que junto a ello, nos obliga también, a formularnos preguntas inmediatas: ¿por qué habían permanecido ignorados? ¿Era necesario el acicate de un premio para que se decidieran a dar a conocer sus creaciones? ¿O existe una causa fundamental para que por sí mismos no lo hubieran realizado hasta el presente?

En la acertada respuesta al último interrogante encontraremos el camino para la dilucidación del problema.

#### El autor y su público.

Mucho se ha oído, -toda vez que se conversaba sobre el tema que nos ocupa- que, en rigor, no habían más libros de autores argentinos, por la sencilla razón de que no se vendían; que sólo te

nían salida los cuentos tradicionales o las traducciones de autores extranjeros contemporáneos; y que, generalmente, el niño prefería su lectura, en las revistas que semanalmente adquiere a su diarero.

Esta razón que, como veremos, tiene un fondo de verdad, no justifica en modo alguno aquella carencia señalada.

Para demostrarlo, resulta indispensable recapacitar sobre quienes constituyen el público lector: los niños; e inmediatamente convendremos en que el público lector, no es el público comprador; en otros términos: no es el niño el que adquiere los libros, sino son sus padres o parientes cercanos, o también, sus maestros. Vemos así, que el problema se deriva de los niños a los adultos. Estos, al ir a comprar un libro para sus hijos, caen fatalmente en Fulgarcito o Caperucita porque son los que a ellos "les contaron"; y desconocen en absoluto, el posible valor que pueda tener El niño perdido de Hudson o los deliciosos relatos de Ana M. Berry.

Además, existe otro factor que pesa en la decisión de los padres: el costo de los libros. Y sin preocuparse mayormente del valor interno de la obra, se deciden por la más barata; lo cual, no deja de tener su respetable motivo. Y es éste, justamente, el que los lleva, más de una vez, a conformarse con una revista, en la que el niño tiene reunidos, -abigarrado y heterogéneo conjunto- un cuento, historietas en series, adivinanzas, cuadros para colorear, figuras para recortar y pegar, etc.etc.

Aceptada, en principio, la realidad que el libro de autor argentino no tiene mayor éxito de venta, nos preguntamos; ¿es un motivo suficiente para que el autor se abstenga de publicar sus cuentos? Pensamos que no, y nos valemos para plantearlo, de

otro interrogante: ¿cómo se explica, entonces, la existencia de libros de poesía? No será porque los poetas argentinos encuentran abiertas las puertas de las Editoriales (sabido es que la gran mayoría de ellos tienen que correr con todas las vicisitudes que entraña la edición de su propia obra), ni mucho menos, porque vean agotarse en corto tiempo, los ejemplares que la constituyen... ¿Es que entonces los autores de cuentos infantiles escriben sólo guiados por un interés pecuniario? Si, en cambio, lo hicieran con un verdadero sentido artístico, movidos por una necesidad del alma, tal cual corresponde a una obra de arte, -y esa y no otra queremos para nuestros niños- no tendría por qué preocuparlos que sus cuentos se vendieran o no. Y nosotros, de haber sido así, no nos habiéramos encontrado, al intentar la recopilación de cuentos infantiles de autor argentino, como quien busca un oasis en el desierto...

Pero estas consideraciones no bastan; y sólo sirven, en la medida que nos han permitido acercarnos a la raíz del problema. En efecto, y tal como decíamos al comienzo de este capítulo, es necesario adentrarse en el ambiente social y espiritual que rodea al niño, para saber por qué las cosas son como son, y no como querríamos que fuesen. Ahora bien; aunque hemos demostrado y aceptado que "el mal" proviene más de los padres, que de los niños, esto no significa en ningún momento que dejemos de reconocer que, junto a ello, existe, por parte del niño, una falta de interés hacia el libro de cuentos. Y al indagar las causas, es que nos hemos visto sumergidos, como en un mar proceloso, en lo que es realmente, la vida de nuestros niños. Sabido es que la mayor parte del año ella transcurre repartida entre dos centros principales -uno prolongación del otro-, el hogar y la escuela;

y que, cumplidos los ocho o nueve años, la mayoría suele alternar con una frecuente concurrencia a algún club, a fin de practicar determinado deporte. En rigor, no nos proponemos hacer un análisis minucioso de cada una de las esferas donde el niño actúa. Sino más bien procuramos buscar un carácter peculiar, distintivo, y a la vez común, a todo el ambiente que circunda al niño, y que desde luego, se vincule, por determinista, con el problema literario que nos ocupa. Y creemos que ese carácter, está dado fundamentalmente, por la esencia misma de la vida moderna, la cual, como intentaremos probarlo, conspira cada vez más, contra el más hermoso y necesario de los géneros de la literatura infantil: el cuento.

En efecto: sin pretender ser exhaustivos, señalaremos a continuación cuáles son los rasgos fundamentales de la vida actual, que a nuestro entender gravitan sobre el cuento infantil.

#### Apresuramiento en el vivir.

Todos conocemos -y padecemos- quién más, quién menos, esta característica de la vida moderna, resultante, en gran parte, de un predominio del interés económico e industrial sobre las otras actividades de la sociedad, tanto que, para algunos, el llamado "progreso" no es más que "regresión":

"Tout autre est le caractère de la civilisation et de la vie moderne. L'intérêt industriel et économique absorbe toutes les forces de l'activité sociale et individuelle, de sorte que ce que nous appelons progrès n'est souvent que progression pure et simple et à certains points de vue même recul et régression". 180

Pero, lo que es peor, el vértigo de la hora actual ha ido más allá de lo que puede interesar a la economía o industria, para avasallar lo más necesitado de demorada calma que tiene el ser humano: su pensamiento.

Si cada uno de nosotros tuviera el don maravilloso de deslindar sus intereses materiales, cotidianos, del recinto de su alma, tal vez podríamos evitarnos la angustia de ser testigos de una de las más grandes crisis de la humanidad: la crisis del espíritu.

Pero no. Es necesario pagar el tributo, y alto es su precio. La vorágine nos alcanza, nos envuelve. Inútil resulta debatirnos.

Sólo nos salva -en la medida que la conciencia de su pecado redime al pecador- la certeza de que marchamos por un camino equivocado. Porque sabemos, como si una voz iluminada nos lo gritara desde adentro, que únicamente en los dominios del espíritu puede, el hombre, hallar, no digamos una dudosa felicidad, sino más bien, la decantada paz de sentirse espectador de un drama que le pertenece pero que no lo alcanza.

Sin embargo, y pese a esa certidumbre que aumenta su angustia, el hombre moderno difícilmente elude la vorágine total. Antes bien, se transforma en una de las tantas piezas de ese mecanismo.

"Le mécanisme collectif l'a trop pétri, moulé, façonné, mutilé. Machine lui-même au milieu des machines, industrie entre toutes les industries, il sent sous la tension convulsive d'une partie de lui-même, la brisure de sa conscience, le dépècement cruel de sa personnalité". 181

Y con la misma rapidez con que se mueve, habla, come, y se debate, también oye la música, lee las últimas novelas, y lo cual es más cómodo, -porque resume todo y lo distrae- concurre al cinematógrafo.

#### Ocupaciones de las personas que dirigen al niño

La vida moderna, con sus exigencias económicas por un lado, y con la participación de la mujer en las labores que antes es-

taban sólo reservadas al hombre, por otro, ofrece al niño actual un ambiente distinto al que rodeaba al niño de antes. En efecto, rara es la madre que hoy día, permanece dedicada exclusivamente a atender su hogar; ahora, ya no es sólo el padre el que besa a su hijo toda vez que se va o vuelve del trabajo; el que recomienda el "portarse bien" y el que interroga "cómo te has portado"; el que partió airoso y confiado para enfrentarse con la lucha cotidiana, y retornó abatido, desilusionado, o cuando menos, ávido de descanso y silencio. Ahora es también la madre; pero ésta, igual que antes, permanece dueña de la más grande de las responsabilidades; velar por la formación de sus hijos, y la economía de su hogar. De su capacidad e inteligencia dependerá en gran parte, que nada se resquebraje, que el todo permanezca íntegro, armónico, con la armonía de las fuerzas en equilibrio. Sin embargo, muy difícil resultaría precisar hasta qué punto no se producen grietas en el translúcido, pero no siempre transparente, cristal del alma infantil.

Aunque no es nuestra intención trascender de lo literario hasta lo social, al punto de ponernos aquí a dilucidar si la madre debe o no permanecer dedicada exclusivamente a sus hijos -ello podría ser un interesante tema de estudio para quienes siguen la carrera de pedagogía-, no podemos olvidar que la madre que trabaja fuera de su hogar como colaboradora del hombre, se está instruyendo. De tal manera que, junto a la desventaja de no permanecer todo el tiempo necesario al lado de sus hijos o de sentirse cansada cuando lo hace, cabe señalar también que al desenvolver su propia personalidad, adquiere más seguridad en sí misma, más conocimiento directo de la vida, más cultura; en suma, más capacidad para educar a sus niños. Pero,

repetimos, esto escapa a nuestro propósito. Lo que sí queremos recalcar es que, si bien el niño pierde por un lado, gana por el otro; pues, queda sobre-entendido, que al hablar de la madre actual involucramos tanto a la que trabaja por cuestiones económicas, como a la que lo hace por necesidad espiritual.

Interesa meditar sobre este aspecto de la vida moderna, por cuanto, unido al comentado anteriormente -apresuramiento en el vivir- va configurando un ámbito especial totalmente ajeno al propicio para el cuento infantil. Pero junto a estos dos rasgos aparece íntimamente ligado otro; y si a aquellos podríamos reunirlos bajo el lema común: falta de tiempo, a este habremos de llamarlo, falta de espacio.

#### Vivienda reducida

Entre los múltiples, casi diría infinitos, comentarios que diariamente suscita entre las gentes el problema del poco espacio, sobre todo en las familias donde hay niños, nunca hemos escuchado la menor referencia a la relación que pueda existir entre la poca amplitud de la vivienda actual- en todas partes del mundo- y la "crisis" del cuento infantil.

Por nuestra parte pensamos que esa relación es muy grande. Y es que el cuento, por más breve y sencillo que sea, exige tiempo y lugar; no se puede contar un cuento a cualquier hora y en cualquier sitio; y de la misma manera que es importante el saber contarlos, también importa saber elegir el momento oportuno, así como el escenario.

Los tres rasgos de la vida moderna que acabamos de enumerar se oponen a la creación de ese clima que ha de preceder al cuento, y que todos nosotros, conocimos en nuestra infancia y recordamos con sólo entrecerrar los ojos un instante.



"Del mismo modo, para contarle hermosas historias, propias para cautivar su imaginación, nos aprovecharemos del recogimiento de la noche, cuando, terminada la tarea diaria, se halle agrupada la familia junto al círculo estrecho de la luz de la lámpara, y a que la sombra bienhechora de la noche entreabra culcemente la puerta del misterio. Hay, pues, instantes precisos en que la belleza tiene un influjo más particular sobre nuestra alma", dice Marcelo Braunschvig. 182. Y Iascaris, al

comentar la importancia de las "story hours" (hora del cuento), también se refiere a esa atmósfera especial, y que, indudablemente, depende en gran parte de cómo se cuenta la leyenda:

"Le exercice est d'ailleurs charmant et pas trop facile. Rien qu'au point de vue psychologique il y aurait déjà une atmosphère poétique à créer, atmosphère d'intimité, qui donnerait le branle à l'imagination et qui pour être réalisée demande ce mélange de candeur et d'esprit réaliste que nous avons cru devoir exiger des éducateurs". 183.

Pues bien: ¿cómo, cuándo y dónde puede crearse ese clima? Si se piensa un momento en lo que es la vivienda en el mundo actual: ese living donde el padre trabaja o lee, la madre cose o plancha, y los niños juegan o hacen sus deberes; y se recuerdan las casas de antes, con sus grandes habitaciones, sus patios llenos de plantas y de rumores, y sus amplias cocinas donde las viejas sirvientas se mostraban sabedoras de antiguas leyendas...no es difícil aceptar que no sólo hemos perdido en poesía y en demorado ensueño -tal como lo atestiguan todos aquellos escritores que rememoran el siglo pasado- sino que también se nos ha ido esa zona de misterio y de sobrecogimiento, que traían consigo la lentitud de los atardeceres veraniegos, o las largas veladas invernales. En éstas, el fuego de la chimenea, con sus rojas lenguaradas chisporroteantes, ávidas, devoradoras, ejercía sobre grandes y chicos la magia de su atracción ancestral. Todos callaban. Sólo se oía su voz cálida entrando por los ojos y por los oídos hasta verterse como un torrente más en el río de nuestra propia sangre, Y entonces no era difícil soñar. Y era hermosísimo oír algún cuento. Gaston Bachelard, en su obra El psicoa-

nálisis del fuego se refiere a ese influjo en deleitosa remem-  
branza; "El fuego aprisionado en el hogar fué, sin duda, para  
el hombre, la primera materia de su fantasía, el símbolo del  
reposo, la invitación al descanso. Apenas si se concibe una fi-  
losofía del ocio sin una fantasía frente a unos ardientes leños.  
De igual modo, a nuestro juicio, no soñar delante del fuego, es  
perder la costumbre, realmente humana y primera del fuego. Sin  
duda, el fuego calienta y reconforta. Pero sólo se adquiere con-  
ciencia de tal confortamiento dentro de una prolongada contem-  
plación: sólo recíbese bienestar del fuego poniendo los codos  
en las rodillas y metiendo la cabeza entre las manos. Esta ac-  
titud es muy antigua. Cerca del fuego, el niño la toma natural-  
mente. No es, si bien se piensa, más que la actitud del pensa-  
dor. Determina una atención muy particular, que nada tiene de  
común con la intuición del acecho o de la observación. Muy ra-  
ra vez es utilizada para otro género de contemplación. Hallán-  
do se en la proximidad del fuego, es menester sentarse; es preci-  
so descansar sin dormir, es necesario aceptar, objetivamente,  
el ensueño específico". 184

Permanencia o retorno de nuestro yo primitivo? Esencia mis-  
ma de nuestra condición humana?

"Sabemos que el hombre neolítico, danzaba, y no podemos dudar  
que hacía relatos y que cantaba alrededor del fuego, entre las  
sombas. Las veladas comenzaron en la edad de las cavernas". 185

nos dice P.Saintyves con palabras que nos hacen evocar inme-  
diatamente nuestro fogón campesino, en torno al cual, los hom-  
bres se acomodan para matear y escuchar algún relato!

"Hicimos pasar nuestras tropillas al campo y, luego de haber de-  
sensillado, juntamos unas biznagas secas, unos manjos de hoja-  
rasca, unos palitos y un tronco de buen grueso. Prendimos fue-  
go, arrimamos la pavita, en que volcamos el agua de un chifle  
para yerbear, y, tranquilos armamos un par de cigarrillos de la  
guayaca, que prendimos en las primeras llamaradas. Como habí-  
amos hecho el fogón acerca de un tronco caído de tala, tuvimos  
donde sentarnos, y ya nos decíamos que la vida de resero, con  
todo, tiene sus partes buenas como cualquiera

.....  
Don Segundo me dijo, con su voz pasada y como distraída: "Te  
ví a contar un cuento pa que se lo repitás a algún amigo cuan-  
do éste ande en la mala". 186

No es que creamos imprescindible, desde luego, la presen-  
cia de una chimenea, para que la costumbre de contar cuentos a  
los niños no se apague como las brasas del rescoldo; sólo he-  
mos querido señalar que es uno de los tantos elementos que -de-  
bido en parte a la falta de espacio- se han ido con las viejas

casonas, y cuya ausencia, sentida por nosotros, es también padecida por el niño. Porque pensamos, en verdad, que no es necesario haber conocido ciertas cosas para sufrir su falta; y que es suficiente que ya no existan para que una parte de nuestro ser -aún ignorándolo- se prive de esa satisfacción que pudo haberlo enriquecido. Y esto acontece con el niño en múltiples aspectos de su educación, principalmente en el que atañe a la estética, en la que oportunamente habremos de extendernos, ya que, a la postre, a ella nos conducirá nuestro planteo.

Convengamos por el momento en aceptar que todo ese ambiente que hemos caracterizado, en síntesis, con las expresiones falta de tiempo y falta de espacio, tiene que repercutir de un modo u otro en el niño. Porque el niño es a la vez espectador y actor de ese ir y venir permanentes, apresurados; entre las cuatro paredes de los departamentos, en las calles de la ciudad, en las estaciones, etc., etc., siempre arrastrado él también, por la vorágine. Por lo tanto, actúa o procura actuar con la misma rapidez -y consecuente ligereza- que ha observado en las personas mayores, y que éstas, a su vez, le exigen.

Pero todo esto, se nos preguntará, ¿tiene alguna relación con el cuento? Sí, la tiene.

Decíamos hace unos instantes, que el niño muestra mayor preferencia por las revistas que por los libros. Y no creemos que obedezca a la sola razón de que en ellas encuentra reunidos variados elementos que le interesan; pensamos, más bien, que al niño le ocurre algo similar que al adulto: la revista es más fácil de leer, más rápida, y a la par que distrae, exige menos esfuerzo; su lectura se arremete en cualquier lugar, en cualquier momento, con ruido o sin él, rodeado de gente o no. El libro, en cambio,

exige -desde su cuidado material- otra actitud espiritual, y tratándose de los niños, otra postura física. Por otra parte, las condiciones que todos pedimos para los libros -tanto en forma como en contenido- no suelen ser las mismas que juzgamos necesarias para una revista. Además, en cuanto el niño sabe leer unas cuantas palabras seguidas, descubre maravillado que puede leer las historietas de la revista, porque ellas se reducen casi siempre a un breve texto que acompaña a las ilustraciones; al niño no le interesa, desde luego, el minúsculo tamaño de las letras, los colores borronados de los dibujos, el mal papel, que lo obligan a un considerable esfuerzo en su vehemente empeño de manejarse por sí mismo; pero estaremos de acuerdo en que, a quienes debe preocuparles es a los padres o maestros. Pero sucede que como el niño quiere cuentos, y la madre o el padre no siempre tienen tiempo para leerse los o narrárselos, lo incitan a que "solito", lea las revistas. Y no olvidemos, que éstas son mucho más baratas que los libros...

Como vemos, hay en el fondo de todo el problema, una consecuencia indiscutible de múltiples aspectos de la vida moderna; sociales, afectivos, económicos, etc.etc. Y de la misma manera que el adulto busca "enterarse" rápidamente, el niño procura -atrás de él sus padres- "distraerse" rápidamente.

Por idéntica razón, y tal como lo señalamos al referirnos al adulto, el cine se impone, constituyendo con el periodismo, los dos géneros que más fuertemente conspiran contra el cuento.

Por ser ellos, esencialmente, un sistema rápido de información, impiden la demora necesaria para que después de una lectura, el niño quede meditando, quede "viendo" con los ojos de "su" imaginación, todas las escenas del relato. Refiriéndose al

peligro del cinematógrafo dice Victor Mercante:

"Su uso continuo inhabilita la mente para volar en el campo de las ideas; la inteligencia iniciaría una marcha regresiva funesta a la imaginación creadora y a la liberación del espíritu". 187

Conceptos que coinciden con los de Gilbert-Robin:

"Le tourbillon d'images empêche le recueillement, la réflexion, la méditation, en un mot la pensée. Il detraque, désarticule, éivre le cerveau. Psychologiquement, le cinéma est un danger pour l'enfant et l'adolescent". 188

Ahora bien: para cerrar este planteo que podríamos llamar de "nuestra realidad" conviene señalar que los inconvenientes expuestos son aplicables casi exclusivamente al cuento narrado o leído al niño y no al cuento leído por el niño. En efecto, en el primer caso se hace indispensable la intervención de la persona mayor que disponga del tiempo, lugar, estado de ánimo, etc., necesarios para cumplir debidamente esa tarea; en cambio, en el segundo, al poder el niño valerse por sí mismo, invierte los términos del problema; y entonces resulta que es la lectura -o sea su propia lectura- la que sirve de solución al problema del tiempo o del espacio; porque, mientras el niño lee, permanece distraído y quieto, lo cual puede permitir a su madre la realización de alguna tarea que de otra manera le resultaría imposible llevar a cabo.

Desde luego, es éste uno de los tantos matices a que nos obliga diferenciar nuestro estudio, por cuanto siempre habremos de llegar a lo que sosteníamos al hablar de las condiciones de la literatura infantil; todas, quedan circunscriptas a la edad de los niños: es decir, que al distinguir cuento narrado o leído, habrá de comprenderse que en el segundo caso tendrá que tratarse de niños de más de seis años. Pero recordando que ello no impide que a un niño que sabe leer, también se le cuentan o se le leen los relatos: a veces porque simplemente así lo prefie-

re, y a veces, porque se encuentra enfermo.

Por todo lo expuesto, podemos aceptar que la vida actual conspira contra el cuento infantil y que el desinterés del niño puede ser en muchos casos, una resultante de esa vida que hemos intentado caracterizar, y en la que la preponderancia de los géneros modernos -periodismo, cine y radio- desplazan, debilitándolo, al libro de cuentos.

Sin embargo, pensamos que en el desinterés del niño no toda la causa es externa, no todo el mal viene de afuera; mucho hay de interno, mucho brota de las mismas páginas del libro y mucho surge del espíritu mismo del lector. Mejorar aquél y educar a éste, sería un camino equivocado para despertar en el niño un mayor interés por el cuento?

#### Hacia una educación estética del niño.

Colocados ya en ese terreno, convendremos en admitir que el problema del cuento infantil, es el de la lectura, y que por lo tanto, nuestro interrogante pudo ser formulado así: mejorar el libro y educar al niño, sería un camino equivocado para despertar su interés por la lectura?

Los dos enfoques de la premisa nos conducen nuevamente, a las primeras páginas de nuestro trabajo; al escritor y al niño. Y si al primero habremos de exigirle una obra que reúna las condiciones que consideramos necesarias e ideales, al segundo habremos de dotarlo de los elementos que lo capaciten para gustar lo bueno y rechazar lo malo o lo mediocre. Es decir, habremos de educarlo estéticamente.

Podría objetársenos, tal vez, la amplitud del término estética aplicado a un problema tan simple. Sin embargo, y dejando

de lado el reconocimiento de que su simpleza es sólo aparente, pensamos que cae dentro de la órbita de lo estético desde el momento que -y según lo entendemos nosotros- el cuento para niños debe ser en sí, una pequeña obra de arte,

De tal modo, no creemos exagerado el propugnar una educación estética del niño como camino para despertar su interés por la lectura. Y hablamos justamente de una educación estética, así, en términos generales, porque nos parece que no bastaría referirnos solamente a una educación del gusto literario, mucho menos tratándose de niños. Con lo cual queremos significar que la afición a la lectura, debe ir aparejada al gusto por todas las cosas bellas; desde las más triviales, como pueden ser las cosas del hogar o de la escuela, hasta las más importantes, como la música o la pintura. Porque así como al niño se le enseña paralelamente que debe ser sincero y generoso, también ha de enseñársele que es tan importante la belleza de un cuadro, como la de un cuento, o como el arreglo de la habitación donde juega o duerme.

Marcelo Braunschvig, en su obra El arte y el niño; considera que para una educación estética del niño hay que empezar por colocarlo en un medio artístico;

"Importa, ante todo, colocar al niño en un medio que presente siempre a sus miradas el espectáculo de lo bello". 189

Y luego, darle una educación especial mediante el estudio y la práctica de las artes.

Por nuestra parte, no titubeamos en aceptar su magnífico plan de enseñanza; y estamos de acuerdo, según ya lo dijimos, en que ella debe comenzar por la propia casa. Del mismo modo, nos ha parecido acertadísima, la singular exigencia de Braunschvig, al hablar de la necesidad de que la casa tenga jardín:

"Será bueno, en lo posible, en vista de los niños, unir a la casa un jardín. Y este jardín estará de preferencia por delante, a fin de que desde fuera se tenga el espectáculo agradable de la blancura de las piedras, destacándose sobre la verdura de los árboles, y a fin de que la morada ofrezca, desde la entrada, una impresión de encantadora intimidad. Desearía yo también que este jardín no fuese rectilíneo, sino que tuviese sus rodeos imprevistos y sus rincones ocultos que viniesen a romper la monotonía de las avenidas regulares. La vista, no pudiendo abrazar el conjunto, creará entrever lejanías poéticas. Para el niño especialmente, habituado a aumentar las proporciones de las cosas, el jardincillo de senderos sinuosos parecerá todo un mundo". 190

Y juzgamos como verdadero acierto psicológico el valor que le asigna a la forma del jardín. En efecto, en un jardín que tenga senderos que se entrecruzan y desaparecen de pronto entre las plantas, es muy posible -podría decir seguro- que el niño encuentre en sus juegos, mucho más goce que si el jardín fuera rectilíneo, abierto, extendido; y no solamente por la razón anotada por Braunschvig, sino porque entre esos vericuetos cobraré más misterio y sensación de cosa sobrecogedora, toda la actividad lúdica del niño. Aparte de esto, también le asignamos valor como proyección futura, siempre importantísima para quien busca formar una niñez pensando en el hombre de mañana. Y así, no será raro que ese niño acurrucado en el rincón de un sendero, con su cabeza oculta entre las matas húmedas, perfumadas, dominado solamente por el interés de no ser descubierto en el juego del "escondite", el día de mañana, ya hombre, perciba, al caminar por las calles de la ciudad, un perfume como aquél, y entonces, en una ráfaga visual, se le aparezcan la escena, el juego, su rincón, su infancia...su dicha.

No ignoramos, desde luego, que las magníficas ideas de Braunschvig son difíciles de llevar a la práctica, y que hoy día chocan, justamente, con la realidad que nos toca vivir. Así, no sólo el jardín, sino también la amplitud de la casa que permita asignarle al niño un cuarto propio, escapan a las posi-



bilidades de la inmensa mayoría de los habitantes. Pero, a pesar de ello, creemos firmemente que en la más reducida de las habitaciones y sin disponer de medios económicos excepcionales, puede crearse un clima estético donde el niño vaya conformando su gusto hacia la apreciación de la belleza. Y que, en ese ambiente, no resultará imposible que el niño aprenda a valorar y respetar un buen libro de cuentos hasta el punto de que su propia pequeña biblioteca llegue a constituir uno de sus más grandes orgullos, y la cuide y ostente como al mejor y preferido de sus juguetes.

La circunstancia de que la vida moderna impida llevar a cabo el ideal de educación estética hogareña a que nos hemos referido, no nos cierra totalmente las puertas para el logro de nuestras aspiraciones. Porque no debemos olvidar, tal como lo señalábamos al comienzo de este capítulo, que la escuela es, en cierto modo, la prolongación del hogar; y que por lo tanto, lo que muchas veces no puede ser brindado al niño por sus padres, puede llegarle, en cambio, a través de la escuela.

También para ellas, Marcelo Barunshvig pide jardines:

"Que sombreen árboles la entrada, que tapicen la fachada plantas trepadoras, que los corredores sean alegrados por flores". 191

Y asigna un valor primordial a la decoración mural:

"Pero con lo que las salas de clase pueden pretender que harán la educación estética de los niños, es sobre todo, con la decoración mural". 192

Al respecto, cabe recordar entre nosotros las decoraciones de Quinquela Martín en una Escuela de la Boca. Pero lo interesante de la propuesta de Braunschvig es la sustitución de las decoraciones en razón de que la costumbre puede ser causa en determinado momento de que los niños ya no las observan más;

"Teniendo en cuenta este efecto psicológico del hábito visual, renovaremos pues, de vez en cuando la decoración escolar. En-

tiéndase bien que no habrá de renovarla con demasiada frecuencia; porque es necesaria una cierta duración para que se haga sentir en los espíritus, sobre todo en los espíritus jóvenes, la acción penetrante de una bella obra de arte". 193

Ello exigiría, y el mismo autor lo reconoce, una decoración móvil y mudable. Y adelantándose al lógico argumento de la falta de recursos para procurarse las obras que permitan esa renovación, responde:

"La solución del problema es tal vez más fácil de lo que pueda parecer. Por qué no habrían de entenderse los maestros de una ciudad y, caso necesario, los de una misma región, para prestarse mutuamente las obras de que cada uno disponga? Se crearía de esta manera especies de Museos de arte circulantes interescolares". 194

Otro de los medios de que puede disponer la escuela, lo constituyen las proyecciones luminosas, en las que se mostrarán obras de arte adecuadas a las distintas edades de los niños; al respecto, es sumamente importante recordar el libro Art for children de Ana M. Berry, hermosa recopilación de obras de arte famosas, accesibles por su temática al interés infantil. Agrupadas en seis capítulos; animales, juegos y entretenimientos, barcos, leyendas y aventuras, ángeles y hadas y retratos, constituyen un material valiosísimo, el que podrá ser utilizado en proyecciones o como temas de composición. Del mismo modo, nos parece una excelente costumbre la propalación de buena música durante las horas de labores o trabajos manuales, por ejemplo, ensayo ya practicado entre nosotros.

Esta circunstancia, junto al permanente problema que significa para toda educación estética del niño la buena elección de los elementos de que se dispondrá para intentarla, nos hace señalar que el primer paso debe ser dado hacia una educación estética de padres y maestros:

"Quien quiera emprender con éxito la educación estética del niño, tiene, pues, necesidad de haber hecho antes la suya". 195

dice Braunschvig, opinión que refrenda Lascaris:

"L'éducation esthétique de l'enfant... doit commencer par l'éducation esthétique des parents et des maitres". 196

Tratándose de niños de hogares humildes, la preparación de sus maestros adquiere una importancia insospechada, por cuanto la escuela podría, a través del niño, conducir, sino a una educación estética, por lo menos a un mejoramiento en el gusto de sus padres.

Recordemos por último, que al hablar de una educación estética en el niño, lo hacemos siempre sobre la base de que todo sentimiento es susceptible de una educación; y que, en lo que concierne a la infancia, deberá entenderse entonces una educación del sentimiento estético, ya que, en el niño, es tal sentimiento el que sustituye al juicio estético.

Por lo tanto, creemos que si una educación estética puede llegar sin duda, a despertarle el amor hacia los libros hermosos, también el cuento por sí mismo, puede constituir un magnífico medio para hacer vibrar, a través del sentimiento, las más ocultas capas del alma artística infantil.

De allí que otorguemos tanta importancia a la perfección formal de los relatos para niños. Sin duda alguna, estos le van entrando por el corazón, pero su hermosura poética, el ajustado empleo de los vocablos, la musicalidad y colorido de las imágenes, harán que poco a poco, el niño se vaya acostumbrando a esas lecturas y no a las que generalmente se les brinda en las revistas.

Con el objeto de procurar un medio que equilibre la parte negativa que el ambiente actual trae aparejado y lo que la escuela podría dar al niño en materia estética, recordamos la experiencia de la Hora del Cuento, que, en algunas Bibliotecas In-

fantiles de Estados Unidos ha tenido un éxito sin precedentes, según lo consigna Paul Hazard:

"L'Heure Joyeuse n'est pas seulement celle qu'on passe à lire: c'est aussi l'heure du conte: tous les jeudis, d'octobre à mai, à quatre heures et demie, un cercle d'auditeurs menus se range autour d'une narratrice, et c'est plus beau qu'au cinéma". 197

No sería el caso de incorporar esa hora en los programas de nuestras escuelas? Aunque reconocemos que por el solo hecho de ser algo establecido, restaría espontaneidad a la elección del momento oportuno, pensamos, sin embargo, que ello es preferible a que los niños queden semanas y semanas sin oir ningún cuento. No en vano subrayamos la palabra oir, pues existe un importante matiz diferencial entre la emoción del oír y del leer, ya que, como dice Lascaris:

"l'imagination créatrice de l'enfant s'accommode mieux pour s'exprimer des formes orales, le rapport de la pensée à la voix étant plus intime que celui de la pensée à la plume". 198

Es por eso que en la Hora del Cuento tiene un papel primordial la narradora, de cuya habilidad y simpatía dependerá el "suspenso" de su pequeño auditorio. Profesión "deliciosamente femenina", como la llama Elena Fortún, que también podría instituirse entre nosotros, de tal modo que las señoritas narradoras recorrieran, no solamente las escuelas, sino también los hospitales y los Clubs de nuestras ciudades.

Ya lo hace en la Librería Picasso, todos los sábados por la mañana la Señora de Astigueta, Así, entre paredes totalmente cubiertas de libros, ajenos al bullicio de la calle Florida, los pequeños oyentes, a quienes sus padres llevan y dejan confiados, escuchan de semana a semana, la narración de un cuento cuidadosamente elegido. El ejemplo de la Señora de Astigueta merece ser imitado.

Sería ésta una bellísima forma de rescatar del olvido, al

más antiguo de los medios de que dispone el adulto, para brindar al niño la magia de la evasión y del ensueño.

Pero, firmes en nuestra convicción de que principalmente se impone la necesidad de dar al cuento infantil toda la categoría artística y pedagógica que reclama, no podemos dejar de señalar que es mucho lo que, en ese aspecto, pueden hacer las Editoriales del país.

Resumiendo nuestro criterio al respecto, proponemos:

- 1.- La necesidad de llegar a un acuerdo para no insistir en la reedición de todos los cuentos tradicionales, sin una previa selección valorativa.
- 2.- Mejorar las revistas, tanto en su forma (presentación, tipografía, colorido y tamaño de las ilustraciones, etc.) como en su contenido.
- 3.- Abrir sus puertas a los buenos escritores argentinos. Pero no obligándolos a firmar solamente con su nombre los cuentos que les hacen escribir ceñidos a un cuento "tipo" (tal el caso de los Diario de mi amiga... de la Editorial Abril), sino dejándoles la libertad necesaria para su creación artística, la que, por ser tal, merecerá ir firmada con el nombre y apellido completo de su autor.
- 4.- Hacer conocer a padres y maestros, mediante propaganda impresa, la existencia de esos libros y las ventajas de su conocimiento.
- 5.- Insistir en las Colecciones, efectuadas de acuerdo a la edad de los pequeños lectores, pero cuidando de seguir el criterio que proponemos en el punto 1.

No dudamos que, de cumplirse esta reacción editorial, no tardará en alcanzar también a los escritores, los cuales, no harán

de limitarse entonces a enviar sus cuentos para un limitado con-  
curso o a verlos, esporádicamente, publicados en algunas revis-  
tas, muchas veces ajenas al mundo infantil.

Todo lo cual evitaría que algún "mal intencionado" nos in-  
virtiera los términos del problema planteado en un comienzo; y  
en lugar de decir: "no hay libros porque no se venden"... nos  
respondiera: "no se compran porque no los hay".

---

#### IV. HACIA UN INTENTO DE ELABORAR CUENTOS CON CARACTER ARGENTINO. POSIBLES FUENTES DE INSPIRACION, PROYECCION UNIVERSAL DEL CUENTO ARGENTINO.

Vistos los dos aspectos -que podríamos llamar negativos- del cuento infantil entre nosotros, vale decir, por un lado la escasez de autores y por otro la falta de interés de los niños, ha llegado el momento de desarrollar la última parte de nuestro trabajo.

Tal como se desprende de su enunciado, se trata fundamentalmente de proponer una creación con determinado sello o nacionalidad, o, en otros términos, de un cuento con carácter argentino, el cual, a su vez, estará dotado de uno o varios elementos que le permitan una proyección universal.

Procuraremos por lo tanto, señalar cuáles son, a nuestro entender, los rasgos que habrán de configurar tal carácter; y bajo qué condiciones habrán de integrar la trama de la narración para que ésta adquiera el alcance deseado.

Con respecto a lo primero, consideramos que un cuento podrá tener espíritu argentino, si en él aparecen reflejados, escenarios, temas, lenguaje, vestimentas, utensilios, alimentos y música argentinos, ya sea tomados aisladamente, o en conjunto. De todos estos rasgos, el más importante, es sin duda alguna, el tema, pues hablar del tema de un cuento equivale a referirse a las posibles fuentes de inspiración para elaborarlo. El tema podrá estar, por lo tanto, vinculado con nuestra historia, o con hombres y hechos relativos a las ciencias o a las letras argentinas; o bien, ser tomado de la fuente inagotable de nuestro folklore:

y así, flora y fauna, lenguaje, vestimenta, juegos, productos autóctonos, etc.etc., aparecerán enmarcados en escenario también argentino.

Ahora bien; la palabra folklore nos obliga a cierta recapitulación; a formularnos a nosotros mismos ciertas conjeturas, que revelarán hasta qué punto hemos encontrado dificultades en el transcurso de nuestro planteo, pero también, de qué manera las hemos salvado.

En efecto: Conviene recordar una vez más, lo que en varias partes del presente trabajo ha quedado señalado: la evidente similitud en muchos aspectos de diversos cuentos de distintos países; similitud que proviene, en rigor, del origen místico de todos los cuentos, pero que algunos investigadores atribuyen ya a la propalación oral de invenciones independientes, ya al hecho de que los pueblos los hayan creado en determinados momentos de sus culturas: o sea al origen común de las culturas primitivas:

"Des contes sont les mêmes d'un pays à l'autre; il existe un vaste fonds d'idées primitives et de superstitions qui forme l'héritage commun de l'humanité et qui ne sont pas l'apanage d'un seul pays. Ce phénomène est-il dû à la migration des peuples et à la diffusion des idées; ou bien provient-il seulement du fait que tous les peuples arrivés au même niveau de culture eurent tendance à penser de la même façon?" 199

Pero a nosotros lo que nos interesa es el hecho en sí, el cual está aceptado; el mismo Gaster lo afirma:

"Ceux que le folklore intéresse ont depuis longtemps remarqué que les poésies et les rondes enfantines ne sont souvent que les derniers vestiges d'anciens rites religieux.

.....  
Il en est de même pour les contes; ce qui est devenu avec le temps un sujet d'innocente distraction a souvent débuté comme grave mythe liturgique". 200

Y Loeffler-Delachaux, al referirse a los cuentos de hadas, dice:



"Comme les poèmes épiques, les légendes et les chansons du folklore, ils sont les ramifications ultimes de la mythologie" 201.

El cuento entra así, junto con las fábulas, leyendas, canciones, etc., a formar parte del folklore, o más concretamente, de la literatura folklórica de los pueblos. Es por lo tanto, algo que carece de patria, y que lleva en sí, todas las características inherentes al objeto folklórico; o sea, es una manifestación colectiva, tradicional, oral, espontánea y anónima.

Por consecuencia: al proponer nosotros la creación de un cuento, -y de un cuento con espíritu nacional- no le estaremos quitando todas esas características y con ellas su condición de cosa folklórica, y por ende perteneciente a todo el mundo?;

"La esencia de lo que constituye la vida popular -vida del cuerpo y vida del alma-, no es por lo tanto simplemente nacional; es universal". 202

dice, Saintyves; y nosotros volvemos a preguntarnos: es que entonces sólo conseguiremos suplantar el "ruiseñor" del bosque por el maravilloso rruiseñor mecánico?

Pues bien: si nos limitáramos a elaborar el cuento teniendo presentes solamente los rasgos enumerados como necesarios para otorgarle un carácter argentino, nuestra respuesta sería afirmativa. Y la obra de arte de nuestra creación resultaría, igual que el rruiseñor mecánico, algo artificial, perecedero, y sin ningún arraigo en el corazón de los hombres. Lo cual nos llevaría -trágico final- a la destrucción de nuestra propia tesis.

Sin embargo creemos que existe la manera de sortear ese escollo permitiendo crear al mismo tiempo que una obra de arte de filiación argentina, una obra que entronque con lo universal. Es por eso que al comenzar este capítulo decíamos que señalaríamos "bajo qué condiciones" esos rasgos habrían de integrar la trama de la narración para que ésta tuviera el alcance deseado. Porque,

insistimos, el hecho de que en el cuento aparezcan escenarios o acontecimientos históricos argentinos, sólo conferirá al relato un color puramente local, y por lo tanto, limitado, es decir, insuficiente.

Volviendo pues a las dos fuentes de inspiración más importantes -historia y folklóre- veremos de qué manera pueden ser utilizadas para el logro de nuestros propósitos. Desde luego, cada una de ellas nos obliga a dos tipos de cuentos distintos: uno apoyado en la realidad; otro en la fantasía: pero susceptibles ambos de mutuas interferencias.

Con respecto al primero, es necesario que al relatar hechos de la historia argentina, cobren importancia capital los sentimientos universales; por lo tanto, más que exaltar hombres o hechos, habrán de ponerse de relieve aquellos valores que por pertenecer al mundo entero no reconocen fronteras, tales como el sentimiento de libertad, el heroísmo, el amor al prójimo, etc. etc., los cuales adquirirán en el transcurso del relato la fuerza de verdaderos protagonistas.

El niño no admirará y recordará al personaje tal o cual, en cuanto personaje, sino en la medida que él sea la encarnación viva de los valores que conmueven su sensibilidad infantil. O dicho de otra manera: en la medida que sea la encarnación de los arquetipos cuya perennidad determina en último término la permanencia en el tiempo y en el espacio, de las culturas que ellos representan:

"C'est justement cette pérennité et cette universalité des archétypes qui "sauvent" en dernière instance les cultures, tout en rendant possible une philosophie de la culture que soit plus qu'une morphologie ou une histoire des styles". 203

De tal modo, y por encima de cualquier diferencia de enfoques en este asunto de la literatura infantil, no debemos olvi-

dar que ella entra, como problema humano que es, dentro de la cultura de nuestro país; y que ésta, a su vez, es mezcla, resultado o derivación de otras culturas. De donde, más que por el hecho histórico, los pueblos resultan hermanados por lo que sus culturas tienen de idénticos arquetipos primigenios:

"Mais si, en tant que formations historiques, ces cultures ne sont plus interchangeables, étant déjà constituées dans leurs propres styles, elles sont comparables sur le niveau des Images et des symboles". 204

dice Eliade y agrega luego:

"Car, en se manifestant dans des structures et des styles conditionnés par l'histoire, les cultures se sont limitées. Mais les Images qui les précèdent et les informent restent éternellement vivantes et universellement accessibles". 205

Es pues, bajo esta concepción, que, al referirnos al folklore como fuente de inspiración para crear cuentos infantiles, lo hacemos proponiendo un nuevo manejo -si así puede decirse- de todo aquello que cae dentro de su órbita.

No se trata entonces, de utilizar una que otra leyenda recogida en uno que otro manual o diccionario folklórico, y una vez "aññada" mediante ciertos toques lingüísticos ofrecerla como material de lectura infantil. Lo que nosotros proponemos es un estudio previo y minucioso de cada leyenda u objeto folklórico, para llegar así a la esencia misma de todas las culturas, o en otros términos, a las Imágenes o Símbolos que las han precedido ya que:

"A partir de toute création spirituelle stylistiquement et historiquement conditionnée, on peut rejoindre l'archétype" 206

pero sin olvidar, desde luego, el valor de lo material;

"Pour la pensée archaïque, une telle séparation entre le "spirituel" et le "matériel" n'a pas de sens; les deux plans sont complémentaires" 207

hecho que nos explica el conocimiento total de una realidad mediante el símbolo:

"La fonction d'un symbole est justement de révéler une réalité totale, inaccessible aux autres moyens de connaissance; la coïncidence des opposés, par exemple, si abondamment et si simplement exprimée par les symboles, n'est donnée nulle part dans le Cosmos, et n'est pas accessible à l'expérience immédiate de l'homme ni à la pensée discursive". 208

Ahora bien: el motivo principal que nos impulsa a propiciar ese estudio del objeto folklórico es que, precisamente, gracias a él llegaremos a conocer el entronque de nuestras leyendas, por ejm., con el folklore universal, y muchas veces, de qué manera han sido tergiversadas por sus relatores o transcriptoros. No se trata, desde luego, de creer que el nuevo cuento creado sobre esas bases deberá "enmendar" equívocos; lo que interesa principalmente es dar al relato el máximo de veracidad mítica, y para ello, más que una tarea de "enmienda" se impone una labor de "restauración", vale decir, devolverlo nuevamente a su primitivo estado; de allí la importancia de trabajar desprovisto de cuanto prejuicio queda mutilar las imágenes primigenias, toda vez que se enfrenta el método comparativo destinado a descubrir la significación primera de todo acontecer folklórico.

En una palabra; reconocido el paso de lo individual a lo universal que ha habido en la supervivencia de los mitos, desde que el mundo es mundo; cómo ha ido perdurando el tema inicial al infiltrarse lentamente en las tradiciones populares, -cada una de las cuales le fué agregando algo propio-, no creemos del todo desacertado proponer el camino inverso en el manejo del folklore para extraer de él la materia prima destinada a la elaboración del cuento. Porque, si como muy bien asegura B.Canal-Fijóo:

"El mayor orgullo de la ciencia del folklore reside en poder llegar a establecer, primero, la universalidad en lo particular, y segundo, la particularidad en lo universal". 209

pensamos que un cuento cuya última raíz corresponda a la esencia

misma de una leyenda u otro objeto folklórico, caerá forzosa-  
mente dentro del ámbito universal; y que, por el contrario, ello  
no ocurrirá cuando el relato para los niños se limite a la sim-  
ple repetición de las leyendas, según anotábamos en otros párra-  
fos de este capítulo.

Al proponer pues, un estudio de las mismas, y más aún, de  
todo el folklore, como base del cuento nacional, no hacemos o-  
tra cosa que considerar a ese estudio como el camino previo -y  
camino argentino-, para llegar a la meta de lo universal.

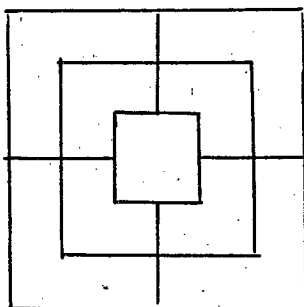
No se nos escapa entonces la enorme utilidad que representa  
para la tarea del escritor, la labor de investigadores y folklo-  
rólogos, los cuales al averiguar el "porqué" y el "cómo" de múl-  
tiples objetos de nuestro folklore, nos están brindando un mate-  
rial precioso para la creación del cuento tal como nosotros lo  
concebimos.

Insistimos en esa expresión "averiguar el porqué y el cómo",  
pues únicamente ese tipo de trabajos -y no los de erudita y  
exhaustiva recopilación- podrán iluminar el nuestro. Así por e-  
jemplo el magnífico estudio de B. Canal-Feijóo, Burla, credo y cul-  
pa en la creación anónima en el cual nos hemos apoyado para la  
elaboración del cuento La Niña-Pájaro, a cuya lectura nos remi-  
timos; el no menos erudito de Augusto Raúl Cortazar, El carnaval  
en el folklore calchaquí, donde el autor, al estudiar la cele-  
bración de esa fiesta típica de los valles de Salta, ha rastrea-  
do su trayectoria en el tiempo sumergiéndose en culturas milana-  
rias:

"Coincidió por su carácter, y en ciertos casos también por su  
fecha, con festividades preexistentes, como las celebradas por  
los griegos en honor de Cronos (Χρόνια) y de Dionisos (Διονύσια);  
como las peloria (Πελωρία) de Tesalia y las pitoigia (Πιδοίγια)  
que integraban las antesterias (ἄνθεστηρία). Se vincula más di-  
rectamente con las saturnales romanas y se correlaciona con las

procesiones marítimas con que se honraba a Isis en el Mediterráneo y a Nehalennia en la Europa nórdica, al inaugurar cada año, con la primavera, la temporada de la navegación. Los equivalentes terrestres fueron los cortejos que acompañaban el "carnavale" o el arado, símbolo de Herta, la germánica Madre Tierra que recuerda Tácito". 210

Igualmente llenas de sugerencia, para quienes como nosotros ven ahí el camino a seguir, son las obras de J. Imbelloni: Concepto y praxis del folklore como ciencia y Muerte, magia y religión en el folklore de Armando Vivante. En ambas, hemos encontrado sutiles observaciones sobre los juegos infantiles, y su remoto entronque con antiguos ritos religiosos. Así, de acuerdo con las investigaciones del profesor Parker, nos dice Imbelloni que el esquema



"aparece en la isla de Ceylon (donde se le conoce con el nombre narenchi keliya) y en el templo de Kurná del Egipto, que se remonta a Rameses I o Seti (siglo XIX a.C.). Es el conocido trazado de ta-te-ti de nuestros niños". 211

Y agrega más adelante:

"No conviene abandonar los esquemas lineales, sin mencionar que el juego de la rayuela, tan común entre nuestros rapaces, debe ser comparado con el trazado de los Sephiroth propio de la cosmología de la Kábbal". 212.

No se equivocaba pues el ilustre novelista argentino, Francisco A. Sicardi, cuando comenzaba su hermosísima descripción de ese juego, con estas palabras:

"Algunas veces, desde la ventana, lo miraba jugar a la rayuela, ese símbolo con que los chicos pintan con tiza sobre la piedra la imagen de la vida humana..." 213

Del mismo modo -y volviendo a la obra de Imbelloni- al estudiar la división tetrapartita del Ludo y sus cuatro colores; y

los cuatro "palos" del juego de naipes con sus correspondientes diferencias cromáticas, el ilustre investigador vincula este hecho tan simple a primera vista, con la división del Universo en los cuatro sectores cardinales y las distintas representaciones cromáticas que les asignaron los pueblos de la antigüedad, para llegar a la conclusión de que:

"Todos ven ahora que nuevamente nos encontramos con la visión cosmológica. El juego de naipes con sus 4 "palos" y relativos números ascendentes, y el ludo con sus 4 aspas y relativas casillas, no son otra cosa que templa. Aquí la "mitad" derecha y favorable, allí la "mitad" izquierda, o "sinistra". Aquí, en el ludo, los infortunios, que responden al concepto de las 4 casas del exterminio de los 4 mundos sucesivos; en otros juegos, análogos al de la oca, sus casillas desfavorables tienen un asiento aún más evidente". 214

Razón por la cual no titubeamos en preguntarnos como él, si esos objetos no serán la "plena y pura expresión de los esfuerzos más afanosos del hombre en su tentativa de captar la esencia del Universo?". 215

Más aún, cuando nos enteramos que aquel delicioso juego de nuestra infancia, de hacernos "tan alto, tan alto, que pudiéramos tocar las hojas del árbol", -tal como nos lo decían incitándonos a la hazaña nuestras niñeras-, tiene su remoto origen en antiquísimas ceremonias religiosas, y se practica aún hoy, en algunas provincias argentinas para "sacar almas del Purgatorio". Armando Vivante, en su obra citada, vincula esta costumbre con una muy similar boliviana y en último término con el mito griego, de acuerdo al trabajo Sobre una manera americana del rito del columpiamiento del etnógrafo argentino Alfredo Métraux (1924), el cual a su vez, relaciona los textos de Juan B. Ambrosetti y Rigoberto Paredes, referentes al tema. Dice Vivante:

"Métraux cita, aunque no reproduce, un vaso antiguo de Chiusi (Italia), hallado en 1846, de mediados del siglo V antes de Cristo (ver figura), en este vaso aparece una escena que, maravillosamente, nos recuerda la costumbre folklórica argentina-

boliviana: cambia, únicamente, el vestido de los personajes. Un joven disfrazado de sátiro o sileno -si no lo es- columpia a una joven sentada sobre un banquito o taburete; amplios motivos botánicos rodean a las dos figuras lo que hace sospechar que esto sucede en un jardín o bosquecillo. El sátiro, barbado y coludo -quizás en actor dionisiaco- aparece desnudo; ella, graciosa y empujando las cuerdas, lleva el cabello suelto y viste flotante túnica. Los brazos extendidos del sátiro hablan del impulso recién impreso a la hamaca; la inclinación de las cuerdas y las piernas levantadas de la joven dan la imagen del movimiento ascendente hacia los motivos vegetales que están adelante. La escena no tiene aire de regocijo, sino, más bien, el grave y tranquilo de un rito". 216

Y con pareja erudición y poesía, nos informa sobre los orígenes del juego llamada "payana":

"Contemplo a los pibes, jugadores de la pallana en ese rincón del Gran Buenos Aires. Mentalmente me fui alejando de ellos para seguir la pista de ese entretenimiento simple e inocente. En esta marcha impetuosa de la ideación que no conoce congruencias de tiempo y de lugares llegué, a través de etapas irregulares, hasta la escena transfigurada de los pibes convertidos en preocupados sacerdotes precolombinos de Centro América, arrojando pallares en medio de una complicada representación litúrgica, entre grandes imágenes divinas. Frente a frente, los sacerdotes lanzan los pallares sobre una estera, inspirados en fines augurales y mágicos. Después, violenta y antojadizamente, mis ideas reflejaron la cosa peruana y los hombres creadores de una poderosa y brillante cultura preincaica: allí vi a supuestos jugadores que utilizaban como fichas grandes y vistosos porotos y que vestían trajes ceremoniales a la vez que lucían extrañas caretas de animales. De nuevo, sin dar mínima importancia a las relaciones de tiempo y espacio, de presente y futuro, de aquí y de allá, pude contemplar a los indios de la pampa argentina de principios de siglo pasado, jugando con fichas de huesitos ahumados y a los indomables araucanos haciendo lo mismo con habas partidas, al par de entonar canciones propiciatorias para que el tiro les sea favorable". 217

Pues bien: siendo todo objeto folklórico -por su condición de tal- susceptible de análisis y comparaciones como las que acabamos de citar, se comprenderá mejor por qué proponíamos un estudio de nuestro folklóre al utilizarlo como fuente de creación del cuento argentino. Porque: más que el objeto folklórico en sí, con todos los atributos formales que las tradiciones han ido agregándole, interesa alcanzar la esencia misma de la manifestación folklórica, o dicho en otros términos: el sentido último oculto en cada leyenda, en cada mito, en una pala-



bra: en cada ficción colectiva, ya que es ese sentido último -mucho más que los personajes que animan la ficción- lo que determina y explica la identidad de las leyendas y su perdurabilidad en el tiempo y en el espacio.

"Le sujet est stable parce que dépendant de conditions naturelles qui peuvent se renouveler, mais les personnages qui sont le produit de la pensée humaine, sont interchangeables". 218

En consecuencia: al proponer la creación de un cuento argentino, no debemos ni podemos tener ante nuestros ojos -como meta ideal- al niño argentino solamente. Necesitamos alcanzar al corazón y a la inteligencia -diríamos a la sensibilidad- de todos los niños del mundo; lo cual, a la postre, equivaldría a alcanzar la capa más sutil y profunda con que se defiende todo corazón humano: la de su infancia eterna.

Este alcance -cuando se logra- es el que explica el goce del ser humano adulto en presencia del relato mitológico, legendario o infantil. Pero no tan sólo por la acumulación de vivencias que ese relato puede traer aparejado -esto sería muy simple-, sino, y fundamentalmente, por lo que él representa como contraposición de dichas inalcanzadas -y soñadas- ante la realidad cotidiana, ante la vida que nos toca vivir; a hombres, y a pueblos.

No es otra la secreta llama que anima al artista; ni otra la que dicta a los pueblos la elaboración inconsciente de sus mitos y leyendas:

Il imagine des lieux luxuriants, un paradis, un jardin d'Eden et il se donne des déesses de l'Abondance parce qu'il n'est pas certain de sa subsistance. Misérable, il invente des entités glorieuses, les Dieux, et il leur donne la vie éternelle parce que le sentiment de la brièveté de sa vie le torture". 219

Idea que Mircea Eliade, concreta, en último término en la nostalgia por el Paraíso Perdido:

"en fin de compte, le désir de quelque chose de tout à fait autre que l'instant présent, en définitive, d'inaccessible ou d'irréremédiablement perdu; le Paradis". 220

Pero esta necesidad del ser humano de reemplazar su realidad mediante su imaginación, o sea, mediante la ficción, respondería, psicológicamente, desde luego; según Loeffler-Delachaux, a un sentimiento de inferioridad, al que hubimos de referirnos anteriormente:

"De même que la médaille coulée dans une empreinte est conditionnée par cette empreinte, toute fiction est conditionnée par l'empreinte du sentiment d'infériorité dans le coeur de l'homme". 221

Concepto que no puede dejar de recordarnos el expresado por nuestro compatriota B. Canal-Feijóo, cuando al referirse a los relatos míticos, religiosos o supersticiosos, cuentos y fábulas, anota:

"No puede dejar de intrigar que los motivos más esenciales de esta subespecie sean casi siempre susceptibles de una filiación o definición por la raíz indígena. Se diría que nacen por la necesidad del contraponer a la forma conquistadora la pasión inabjurable del alma conquistada. Con ellos diríase que el alma quiere recobrar el orden impuesto, en cierto modo por la vuelta al caos original. Es, desde el punto de vista de la cultura, el género infimo pero profundo. Frente a lo que, históricamente, se presenta como el bien de cultura que se instaure en la vida por endósmosis, esta subespecie folklórica mínima viene a representar, acaso, lo que "sale de adentro", clamorosamente". 222

y cuyas palabras finales coinciden plenamente con las del erudito francés;

"Nos héros, ceux des romans, comme ceux des épopées, sont la projection hors de soi-même de celui qui les imagine. Les auteurs collectifs d'une légende ou l'auteur d'une fiction littéraire créent toujours leurs héros en regardant au-dedans d'eux-mêmes. Et cet être fictif sorti de leur cerveau (comme Minerve de la tête de Jupiter) est l'expression de ce qu'il y a de plus refoulé dans leur nature". 223.

Queda pues al escritor, la tarea de saber expresar en una obra condicionada a la mente infantil, lo que el ser humano tiene de fundamentalmente idéntico en su eterna inquietud por aprehender la esencia del Universo y que, a través de las culturas, halla su expresividad en idénticos y perennes arquetipos.

No desconocemos la dificultad que entraña nuestra aspiración y el riesgo de que lo que se gane en materia artística vaya en

desmedro de su sabor auténtico, de cosa-producto del inconsciente colectivo:

"Plus l'éducation perfectionne les êtres, plus les thèmes qu'ils imaginent sont riches et variés. Mais plus aussi ils deviennent artificiels, car l'éducation est, avant tout, l'art de dissimuler son naturel. Par conséquent, les fictions inventées par les civilisés perdent en authenticité de qu'elles gagnent en poésie ou en tenue littéraire . 224

Pese a lo cual, insistimos en la creencia de que únicamente de ese equilibrio de arte y ficción, puede hacer la obra que deleite por igual, a los niños y a los pueblos.

## V. CONCLUSIONES

### PRIMERA PARTE

I. En el transcurso de este trabajo de Tesis hemos querido demostrar la posibilidad de encauzar la creación del Cuento Infantil, de modo tal que el valor literario corra parejo al encanto de lo maravilloso, y que arrancando de raíces argentinas, tenga una proyección universal.

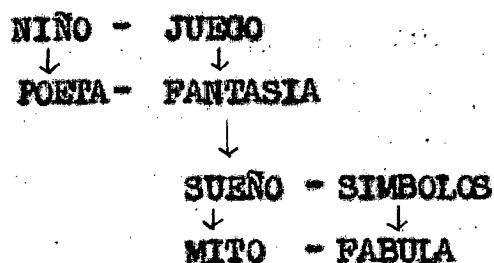
Para ello hemos dividido nuestra exposición en dos partes fundamentales: la primera que abarca, en términos generales, al niño y al cuento infantil; la segunda, referida concretamente, al niño argentino y al cuento infantil argentino.

Ha sido nuestro deseo desarrollar esta tarea apartándonos lo menos posible de lo literario. Lo cual no significa, de ninguna manera, que hayamos desconocido el aporte que, para nuestro tema, suministran los tratados de psicología y pedagogía. Más aún: ha sido justamente sobre la base de los modernos estudios psicopedagógicos y psicoanalíticos, que hemos fundamentado uno de los puntos capitales de nuestra Tesis: el rechazo de ciertos cuentos tradicionales, inclusive en sus versiones modernas. Porque consideramos que si se ha evolucionado en materia educativa, es de fundamental importancia que también evolucione la literatura que alimenta espiritualmente a los niños.

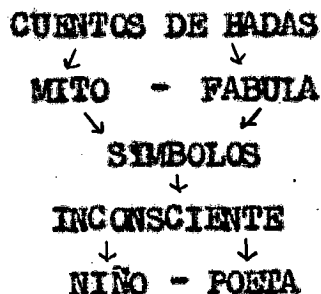
Con lo cual, creemos justificar el primer capítulo del presente trabajo.

II. En cuanto a la vinculación del psicoanálisis con la literatura infantil -capítulo II-, nos ha llevado a conclusiones interesantes: por un lado, y siguiendo el camino in-

dicado por Freud, podríamos trazar este itinerario:



Y por otro, de acuerdo con los estudios científicos de sabios y eruditos, realizados sobre la base del psicoanálisis, obtendríamos la ruta inversa:



Queda así sintéticamente expresado, el porqué de nuestras observaciones acerca del binomio niño-poeta, en sus manifestaciones juego-fantasia, como huida de la realidad; y a la relación que existe entre fantasía y sueño, el cual por expresarse mediante símbolos es considerado de fundamental importancia en la formación de mitos y leyendas. Creado el mito, vimos su paso del plano puramente lúdico al plano poético o literario, señalando su presencia permanente en las diversas culturas.-

Del mismo modo, el estudio de las distintas teorías acerca del origen de los cuentos de hadas, y principalmente, el simbolismo oculto en cada uno de ellos, nos permitió señalar cómo para descifrar ciertos estados psíquicos, los psicoanalistas han debido remontarse hasta el mito.

III. Aunque el desarrollo del segundo capítulo nos permitió demostrar el origen mítico que tienen los cuentos de hadas - lo cual equivaldría a señalar su longevidad -, hemos creído de interés para nuestro trabajo hacer una síntesis histórica del cuento considerado en su acepción más amplia, para llegar así hasta el momento en que aparece el libro de cuentos destinado a los niños.

Partiendo de la definición que considera al cuento como "narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido" vimos en forma panorámica la existencia de cuentos en Egipto y Oriente, refiriéndonos principalmente a las colecciones que hubieron de irrumpir en toda la literatura medieval: Libro de Calila y Dymna, Sendebar, y Libro de Barlaam y Josafat. Señalamos luego su influencia en el Roman de Renart, Decameron de Boccaccio, Fábulas de Las Fontaine y Libro del Conde Lucanor de D. Juan Manuel, obras en las que ya aparecen versiones de futuros cuentos infantiles. Y ubicados en este terreno, enumeramos las principales obras y autores de cuentos infantiles, siguiendo un ordenamiento cronológico dentro de cada país.

IV. Podría parecer lógico que teniendo ante nuestros ojos todo ese cúmulo de literatura, hubiéramos pasado directamente a su análisis crítico. Pero, precisamente, como este análisis iba a conducirnos al rechazo de muchos de esos relatos, pensamos necesario decir primeramente, cuáles eran nuestras ideas respecto al fondo y forma del cuento infantil. Por ello la inclusión del cuarto capítulo, en el que ha quedado expuesta - de manera sistematizada - nuestra teoría literaria referida a la elaboración del cuento para los niños.

V. Apoyados en esa base, procedimos entonces al análisis de algunos cuentos, eligiendo para muestra tarea los del escritor francés Charles Perrault, por ser los que más difusión han tenido hasta el presente. El resultado, ya lo hemos dicho, ha sido el rechazo de todo cuento que, por su argumento o desenlace, asuste o intimide, en una palabra, cree problemas psíquicos o morales al niño ; o que, por su forma expresiva, carezca de toda belleza estética.

## SEGUNDA PARTE

I.- Señalada la influencia de este torrente de cuentos infantiles extranjeros dentro del panorama de nuestra literatura, hicimos referencia a los autores argentinos de cuentos para niños, pero dejando especial constancia de que nos referíamos a cuentos publicados en libro, no aparecidos en diarios o revistas.

II. Esta tarea, que realizamos a través de pacientes búsquedas y consultas en librerías y editoriales, nos ha llevado a la conclusión de que el libro destinado al niño con el sólo fin de deleitarlo, ha sido de muy tardía aparición entre nosotros. No así los libros de lectura escolar, en los que muchas veces los autores -casi siempre maestros-, incluían algún cuento.

Esa comprobación nos condujo a analizar el porqué de tal situación, ya que hasta el presente sólo se había señalado la carencia de autores, sin entrar a discriminar sus causas.

Ante todo, hicimos una claración importante : no faltan autores, sino libros. Y recordamos la experiencia de un con

curso reciente para fundamentar lo dicho.

En base a ello pasamos a enfrentar el problema, cuyo enunciado, planteo y análisis del planteo, nos permitió extraer interesantes conclusiones. A los efectos de una mayor comprensión, sintetizamos nuestro enfoque:

Enunciado del problema:

1. No hay más libros de autores argentinos porque no se venden.
2. Sólo tienen salida los cuentos tradicionales o las traducciones de autores extranjeros contemporáneos.
3. Además el niño prefiere la lectura de revistas y no de libros.

Planteo del problema :

1. Quiénes constituyen el público lector ? Los niños
2. Quiénes constituyen el público comprador ? - Los padres o maestros.
3. Por consecuencia el problema se ha derivado de los niños a los adultos: son estos los que compran los cuentos que a ellos les contaron, y lo hacen gastando lo menos posible, lo cual se resuelve en definitiva, con la adquisición de cualquier revista...basta que tenga cuentos.
4. Luego: es exacto que los libros de autores argentinos no se venden o se venden poco, es exacto que los niños prefieren las revistas.

III. Análisis de ese planteo :

La aceptación de esa realidad nos ha llevado a observar el problema trascendiendo lo puramente literario, es decir, vinculándolo con el ambiente social y espiritual en que transcurre la vida del niño. Observación que nos ha permiti-



do llegar a la conclusión que la vida moderna conspira contra el cuento infantil, merced a sus características fundamentales, que tocan tanto al adulto como al niño y que podrían resumirse así:

1. Apresuramiento en el vivir.
2. Ocupaciones de las personas que dirigen al niño. Madres que trabajan fuera de su hogar.
3. Vivienda reducida, carencia de jardín.

O sea: falta de tiempo y falta de espacio, que el niño y el adulto solucionan, generalmente, con la lectura de revistas, concurrendo al cinematógrafo, o escuchando la radio.

Ahora bien: a pesar de esta verdad que creemos irrefutable, pensamos que la falta de interés por los libros de cuentos, que puede notarse en los niños, no sólo proviene de causas externas - tales las señaladas -, sino también internas, tanto referidas al libro mismo, como al niño o a sus padres o maestros.

De ahí nuestro capítulo titulado: Hacia una educación estética del niño, y de ahí la importancia que concedemos a la implantación de la Hora del Cuento en escuelas y clubs, como medios de equilibrar, por un lado, el buen sentido en la preferencia por buenos libros o buenas revistas, y por otro, la "falta de tiempo" y la "falta de espacio".-

Por todo lo cual proponemos la siguiente

Solución:

1. Educación estética del niño.
2. Educación estética de padres y maestros.
3. Mejorar las revistas, en fondo y forma.
4. No insistir en la reedición de todos los cuentos tradicio-

nales.

5. Abrir las puertas de las editoriales a los buenos escritores argentinos
6. Y recordarles a estos : a) la necesidad de acercarse al niño y a la niña para sondear sus inquietudes y aspiraciones a fin de crearle el cuento que necesita y desea, b) buscar en la inmensidad de nuestro propio país, los motivos inspiradores de su obra.

IV. Con respecto a la última parte de nuestro trabajo, ha quedado manifiesta la conexión con el capítulo segundo de la primera en que hablamos del psicoanálisis y la literatura infantil, lo cual nos ha permitido llegar a la conclusión siguiente: únicamente un cuento elaborado con la esencia última de cada acontecer folklórico, puede tener una proyección universal y una permanencia temporal: condiciones fundamentales que exigimos para el cuento infantil argentino, que a fuerza de sentirlo nuestro, lo queremos con vida eterna.

---

BIBLIOGRAFIA CITADA

- 1 Schneersohn, F., La neurosis infantil. Versión Castellana de Ernesto Dank, 2a. edic. (Bs.As. Edición Imán, 1950) 165.
- 2 Marasso, Arturo, La mirada en el tiempo (Bs.As. Biblioteca Nueva, 1946) 188
- 3 Rivas Sainz, Arturo, Fenomenología de lo poético ( Mexico, Tezontle, 1950) 48
- 
- 4 500 Poemas de los niños de la Escuela de Jesualdo, 2a. ed. ( Bs. As.) Claridad 1945, 260
- 5 500 Poemas de los niños de la Escuela de Jesualdo (id.) 261
- 6 500 Poemas de los niños de la Escuela de Jesualdo (id.) 212
- 7 Iglesias Luis F., Viento de Estrellas, Antología de creaciones infantiles, recogidas por la Esc. Rural No. 11 de Esteban Echeverría, Tristán Suarez, Pcia. de Bs. As. (Bs. As. Editora Experimental 1950) 50
- 8 Iglesias, Luis F., Viento de Estrellas ( id.) 54
- 9 Iglesias Luis F., Viento de Estrellas ) id.) 35
- 
- 10 Ortega y Gasset, José, El Espectador . III ( Madrid, Biblioteca Nueva, 1950) 402
- 11 Ortega y Gasset, José, El Espectador (id.) 399
- 
- 12 Ortega y Gasset, José, El Espectador (id.) 412
- 13 Claparède, E. Dr. Psicología del Niño y Pedag. Experimental Trad. del francés por Domingo Barnes, 6a. edic. (Madrid, Francisco Beltrán, 1921) 517
- 14 Ortega y Gasset, J., El Espectador (id) 410.
- 
- 15 Koffka K. Bases de la evolución psíquica. Una introducción a la psicología infantil ( Bs. As. Especa Calpe, 1941 ) 312.
- 16 Koffka K. Bases de la evolución psíquica (id.) 301.
- 17 Hizingra J. Homo Ludens Trad. del alemán por Eugenio Imaz 2a. edic. ( Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1943 ) 17.
-

18 Buytenidjk, F.J.J., El juego y su significado Trad. del alemán por Eugenio Imaz ( Madrid, Rev. de Occidente 1935) 11.

-----  
19 Buytenidjk F.J.J., El juego y su significado (id.) 15

20 Huizinga, J. Homo Ludens ( id ) . 15

-----  
21 Hizinga J. Homo Ludens (id) 17

22 Huizinga J. Homo Ludens (id) 19

23 Huizinga J. Homo Ludens (id) 23

-----  
24 Huizinga J. Homo Ludens (id.) 26

-----  
25 Ortega y Gasset, José, El Espectador (id) 403

-----  
26 Pascoli, Giovanni, Teoría del Arte (El Pequeñuelo) Trad. del italiano por Gerardo Marone, (Bs. As. Inter-Americana, 1944) 76

27 Pascoli, Giovanni, Teoría del Arte ( id.) 99

28 Pascoli, Giovanni, Teoría del Arte ( id.) 83

29 Pascoli, Giovanni, Teoría del Arte (id.) 89

-----  
30 Freud, Sigmund, Obras completas Trad. del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres, II (Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948) 965

31 Freud, Sigmund, Obras completas (id) 966

-----  
32 Freud, Sigmund, I. Obras completas (id.) 233

-----  
33 Freud, Sigmund I. Obras Completas (id.) 525

-----  
34 Jeoffler-Delachaux, M. Le Symbolisme des Contes de Fées (Paris, L'Arche, 1949) 20

35 Huizinga, J. Homo Ludens ( id.) 19

36 Huizinga J. Homo Ludens (id) 186

37 Huizinga J. Homo Ludens(id) 196

-----

38 Jaeger, Werner, Paideia. Los ideales de la Cultura Griega  
Trad. del alemán por Joaquín Xirau, 2a. edic., (México,  
Fondo de Cultura Económica, 1946) 52.

39 Jaeger, Werner, Paideia ( id.) 59

-----

40 Bonet, Carmelo M., Las fuentes en la creación literaria  
(Bs. As. Librería del Colegio, 1943) 122

41 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des contes de fées  
(id) 24

42 Loeffler -Delachaux M., Le symbolisme des contes de fées  
(id.)25

-----

43 Loeffler-Delachaux, M., Le symbolisme des contes de fées  
(id) 30

44 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des contes de fées  
(id) 30

-----

45 Saintyves, P., Les Contes de Perrault et les récits Paralle-  
les (Paris. Librairie Critique, 1923) XVII

46 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) XVIII

47 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) XIX

-----

48 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) 12.

49 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) XXI

50 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) 548

51 Saintyves P., Les Contes de Perrault (id) 554

52 Saintyves P., Les contes de Perrault (id) 554

-----

53 Griffith, Dudley David, The Origin of the Griselda Story  
(Washington. University of Washington Press, 1931) 23

54 Saintyves, P., Les Contes de Perrault (id) XXII

-----

55 Loeffler-Delachaux , Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 14

-----

56 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 15

57 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 30

-----

58 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 18

59 Freud, Sigmund, I. Obras completas (9a) 528

-----

60 Freud, Sigmund, I. Obras completas ( 1d) 529

61 Freud, Sigmund, I. Obras completas ( 1d) 530

-----

62 Loeffler- Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 50

63 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 51

64 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des contes de fées  
(1d) 46

65 Loeffler-Delachaux, Le simbolisme des contes de fées  
(1d) 47

-----

66 Loeffler-Delachaux M. Le symbolisme des légendes (Paris  
L'Arche, 1950) 12

-----

67 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des légendes (1d.) 111

68 Loeffler-Delachaux, Le symbolisme des légendes (1d) 115

69 Freud, Sigmund, II Obras completas ( 1d) 971

70 Eliade, Mircea, Imágenes et symboles 2a. edit. ( Paris,  
Gallimard, 1952) 16.

-----

71 Eliade, Mircea, Imágenes et Symboles ( 1d) 17

72 Eliade, Mircea, Imágenes et Symboles ( 1d) 24

73 Eliade, Mircea, Imágenes et Symboles ( 1d) 227

74 Eliade, Mircea, Imágenes et Symboles ( 1d) 24

75 Eliade, Mircea, Imágenes etc Símbolos (id) 229

-----

76 Valera, Juan II, Obras Completas (Buenos Aires, Joaquín Gil Editor, 1944) 1741

-----

77 Valera, Juan II Obras completas (id) 1743

78 Valera, Juan II, Obras completas(id) 1743

79 Valera, Juan II, Obras completas(id) 1744

-----

80 Baquero Goyanes, Mariano, El cuento español en el siglo XIX (Madrid, Revista de Filología Española, 1949) 24

81 Baquero Goyanes, Mariano. , El cuento español en el siglo XIX (id) 24.

82 Baquero Goyanes, Mariano, El cuento español en el siglo (id.) 31.

83 Baquero Goyanes, M. El cuento español en el siglo XIX (id) 53.

84 Baquero Goyanes M. El cuento español en el siglo XIX (id) 59

85 Menéndez y Pelayo, Marcelino, I. Orígenes de la novela. (Buenos Aires, Emecé Editores S.A. 1945) 11

-----

86 Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela ( id) 11

87 Saintyves P., Introducción al Folklore, Traducción del francés de Santo S. Farié ( Buenos Aires, Asociación Folclórica Argentina, 1942) 39.

88 Menendez y Pelayo M.I, Orígenes de la Novela ( id.) 11

89 Saintyves P., Introducción al folklore ( id. ) 32

-----

90 Alemany Bolufer, José, Prólogo al Ranchatantra o Cinco Serie de Cuentos trad. del sánscrito por el prologuista (Bs.As. Editorial Partenón, 1949) 10

91 Alemany Bolufer, José, Prólogo al Ranchatantra (id) 8.

92 Petit de Julleville L., II Les Mysteres ( Paris , 1880) 278.

93 Menendez y Pelayo, Marcelino , I. Orígenes de la Novela (id) 68.

-----

- 94 De Sanctis, Francisco, Historia de la Literatura Italiana  
Traducción Castellana por Ambrosio J. Vecino ( Buenos  
Aires, Editorial Americana, 1944) 337.-
- 95 Boccaccio, Decameron, Trad. de N. Estevanez. ( Bs. As.)  
Editorial Fenix, 1950) XIII
- 96 Boccaccio, Decameron (id.) XIII
- 97 Basile, Giambattista, Il Pentamerone. Ossia la fiaba delle  
fiabe. Tradotta dall'antico dialetto napoletano e correda-  
ta di note storiche da Benedetto Croce I ( Bari, Gius, La-  
terza & figli) 14.
- 98 Taine, Hipólito, Historia de la Literatura Inglesa. Tra-  
ducción del francés por José de Caso, (Bs.As. Editorial  
Americana, 1945) 112
- 
- 99 Petit de Julleville, L. II. Les Mysteres ( Paris, 1880)  
342.
- 100 Griffith, Dudley David, The origin of The Griselda Story  
(Washington University of Washington Press, 1931) 12
- 101 Griffith, Dudley David, The origin of the Griselda Story  
(id) 11
- 
- 102 Loeffler-Delachau, M., La Symbolisme des Contes de Fées  
(id) 8
- 
- 103 Hazard Paul, Les livres, les enfants et les hommes (Pa-  
ris, Éditions Contemporaines Boivin, 1949) 18
- 104 Trigon, Jean de, Histoire de la Littérature Infantine  
(Paris, Librairie Hachette, 1950) 8
- 105 Heyberger, Anna, Jean Ambros Comenius (Komenský). Sa vie  
et son oeuvre d'educateur, ( Paris, Librairie ancienne  
Honoré Champion, 1928) 161.
- 106 Trigon, Jean de, Histoire de la Littérature Infantine  
(id) 24
- 107 Trigon, Jean de, Histoire de la Littérature Infantine  
(id) 7
- 108 Perrault, Charles, Contes de ma mere l'oise (Paris. Galli-  
mard) 1931 - 16
- 109 Perrault, Charles, Contes de ma Mere l'oise (id) 18
- 
- 110 Baquero Goyanes, Mariano, El Cuento Español en el siglo  
XIX (id.) 157



- 111 Queyret, Federico, La imaginación y sus variedades en el niño, 3a. ed. Trad. del francés por Magdalena S. Fuentes (Madrid, librería de los Sus. de Hernando, 1910) 12.
- 112 Ponce, Anibal, Psicología de la metáfora, en Revista de Filosofía II ( Buenos Aires, 1925) 120.
- 113 Ponce, Anibal (id) 120
- 114 Schneersohn F., La neurosis infantil. Su tratamiento psico-pedagógico.
- 115 Schneersohn, F. (id.) 73.
- 116 Marouzeau, J. Precis de Stylistique, 3a. ed. (Paris, Masson et Cie., 1950) 125.
- 
- 117 Castagnino, Raul H., El analisis literario ( Buenos Aires, Nova 1953/178
- 
- 118 Alonso, Amado, Estudios Lingüísticos (Madrid, Editorial Gredos 1951) 197.
- 
- 119 Alonso, Amado, Estudios Lingüísticos (id. ) 206
- 120 Alonso, Amado, Estudios Lingüísticos (id. ) 211
- 
- 121 Castagnino, Raul H., El Analisis literario ( id. ) 212.
- 122 Alonso, Amado, Estudios Lingüísticos ( id) 162.
- 
- 123 Alonso, Amado, Estudios Lingüísticos (id) 155
- 124 Fortín, Elena, Mues Señor... ( Bs. As. Elefort 1941) 61
- 125 Fortín, Elena, Mues Señor... ( id.) 63.
- 126 Marouzeau, J. Precis de Stylistique ( id. ) 130
- 
- 127 Aristóteles, Poética ( Bs. As.) Emecé 1947 ) 65.
- 
- 128 Berry, Ana M., Las Aventuras de Calandina y otros cuentos ( Bs. As. Losada, S.A. 1942) 13
- 129 Alain, Propos sur l'education (Paris, Presses Universitaires de France 1948) 15
- 130 Jiménez, Juan Ramón, Antología para niños y adolescentes

Es. As. Iosada S.A. 1951) 225

-----  
131 Dupuy Aimé, Un personnage nouveau du roman français: l'enfant (Tunis, Librairie Bachetta, 1931) 267

132 D'ors Eutenio, Glossas ( Madrid, Calleja s/r) 259.

-----  
133 Horacio, Epistola ad Pisones. Versión directa al casto - llano por D. Magin Verdaguer y Calix (Barcelona, Academia Calasancia 1910) 17

-----  
134 Perreult, Carlos, Cuentos. Versión castellana. (Madrid, Calleja 1920) 189

135 Perreult, Carlos, Cuentos (id) 200

136 Perreult, Carlos, Cuentos (id) 206

137 Perreult, Carlos, Cuentos (id) 150

138 Freud, S., I. Obras Completas (id) 1195

-----  
139 Stekel, Wilhelm, Cartas a una madre. Versión castellana de D.A. de Santillán, 5a. ed. ( Es. As. Imén 1950) 61

140 Stekel, W. Cartas a una madre (id) 63

141 Stekel, W. Cartas a una madre ( id) 70

142 Stekel W . Cartas a una madre (id) 211

143 Hazard, P. les livres, les enfants, et les hommes (id) 21

-----  
144 Hazard, P. Les livres, les enfants et les hommes ( id) 63

145 Collodi C., Las aventuras de Pinocho Trad. de Vicente Barbieri ( Es. As. Editorial Raigal, 1953 ) 209

146 Collodi, C. Las aventuras de Pinocho( id) 209.

147 Fazio Allmayer, Vito, Commento a Pinocchio ( Firenze, G.C. Sansoni-Editore. 1945) 9

148 Fazio Allmayer, Vito. Commento a Pinocchio (id) 21

-----  
149 Collodi, C., Las aventuras de Pinocho, (id) 85

- 150 Andersen H.C. La margarita Versión Castellana de Gabriel de Cíviny y Enriqueta Muñoz ( Bs. As. ) Librería Hachette S.A. 1953 ) 188
- 151 Andersen H.C. El patito feo (1d) 216
- 152 Andersen H.C. El patito feo (1d) 223
- 153 Andersen H.C. La sirenita (1d) 75
- 154 Andersen H.C. La sirenita (1d) 56
- 155 Andersen H.C. La sirenita (1d) 60
- 156 Andersen H.C. El ruiseñor (1d) 147
- 157 Andersen H.C. El ruiseñor (1d) 151
- 158 Andersen H.C. El ruiseñor (1d) 152
- 
- 159 Andersen, H.C. El ruiseñor (1d) 157
- 
- 160 Perreault, Ch. Contes de ma Mere L'Oie ( id)15)
- 161 Lahy-Hollebecque, M. Les Charmeurs d'enfants (paris, Editions Baudiniere, 1928) 45.
- 162 Basile G, I. El Pentamerone ( id) IX
- 
- 163 Menéndez Pelayo M., IV. Historia de las Ideas Estéticas en España (1d) 136.
- 164 Delgado José M. y Brignole, Alberto J. Vida y Obra de Horacio Quiroga ( Montevideo, Claudio García y Cía 1939) 11
- 
- 165 Canal Feijoo, Bernardo, Burla, Credo, Culpa en la creación anónima ( Bs.As. Editorial Nova, 1951) 40
- 166 Martínez Estrada, Ezequiel, El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson ( México, Fondo de Cultura Económica 1951) 204.
- 167 Martínez Estrada, Ezequiel, (1d) 307.
- 
- 168 Hudson, Guillermo E. El niño Diablo, en El Ombú y otros cuentos rioplatenses 3a. ed. ( Bs. As. Espasa-Calpe, 1945) 94.
- 169 Ledesma, Roberto, Juan Sin Ruido ( Bs. As. Hachette 1953) 14.
- 170 Hudson G.E. El niño diablo ( id.) 107.

- 171 Ledesma, Roberto, Juan Sin Ruido ( id ) 52
- 172 Hudson G.E. El niño Diablo (id 113)
- 173 Ledesma, Roberto Juan Sin Ruido (id. ) 64
- 174 Ledesma, Roberto Prólogo Juan Sin Ruido (id) 7
- 175 Ledesma, Roberto Juan Sin Ruido( id) 121
- 176 Ledesma, Roberto Juan Sin Ruido (id) 123
- 177 Ledesma, Roberto Juan Sin Ruido (id) 125
- 178 Mantovani, Fryda Schultz, de, El Mundo Poético Infantil  
(Buenos Aires, El Ateneo 1944) 94.
- 179 Correo Literario (Madrid, 1 de julio de 1953).
- 180 Iascaris P.A., L'Education Esthétique de l'enfant ( Paris  
Librairie Félix Alcan, 1927) 9
- 181 Iascaris P.A. L'Education Esthétique de l'enfant (id)  
12.
- 
- 182 Braunschvig, Marcelo, El arte y el niño. Ensayo sobre la  
educación estética. Traduc. Española de la 3a. ed. franc.  
por P.Blanco Suarez (Madrid, Daniel Jorro, Editor )  
1914- 95
- 183 Iascaris, P.A. L'Education esthétique de l'enfant ( id.)  
470.
- 184 Bachelard, Gaston, El Psicoanálisis del sueño Trad. del fran-  
cés por F.J. Solero (Bs. As. Editorial Schapire, 1953) 35
- 185 Saintyves P. Introducción al Folklore. Trad. de Santo S.  
Fare (Bs.As. Asoc. Folklorica Arg. 1942) 33
- 186 Giraldes, Ricardo, Don Segundo Sombra ( Bs. As. Losada,  
1944) 149
- 
- 187 Mercante, Victor, Charles Pedagógicas ( Buenos Aires, M.  
Gleizer Editor, 1925) 83
- 188 Gilbert-Robin Dr., La Guérison des défauts et des vices  
chez l'enfant (id) 25
- 189 Braunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 95
- 190 Braunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 125
- 
- 191 Braunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 145
- 192 Braunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 145

- 193 Breunschvig, Marcelo, El arte y el niño ( id) 148  
-----
- 194 Breunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 149
- 195 Breunschvig, Marcelo, El arte y el niño (id) 97  
-----
- 197 Hazari, Paul, les livres, les enfants et les hommes (id) 122
- 198 Iascaris P.A. L'Education esthétique de l'enfant (id) 469
- 199 Gaster T.H. Les plus anciens contes de l'humanité (paris, Fayot 1953) 24,
- 200 Gaster T.H. Les plus anciens contes de l'humanité (id) 21
- 201 Loeffler- Delachaux M. Les symbolisme des contes de fées (id) 8
- 202 Saintyves P., Introducción al Folklore (id) 35
- 203 Eliade, Mircea, Imágenes etc symboles ( id) 228
- 204 Eliade, Mircea, Images etc symboles ( id) 228
- 205 Eliade, Mircea, Images et symboles ( id) 229
- 206 Eliade, Mircea, Images et symboles ( id) 229
- 207 Eliade, Mircea, Images et symboles ( id) 233
- 208 Eliade, Mircea, Images et symboles ( id) 233  
-----
- 209 Canal-Feijoo, B., Burla. Credo y cultos en la Creación and-nima ( Bs.As. Nova 1951 ) 22  
-----
- 210 Cortazar, Augusto Raúl, El Carnaval en el Folklore Calchaquí ( Bs.As. Editorial Sudamericana 1949) 11
- 211 Imbelloni, J. Concepto y praxis del Folklore como ciencia Bs. As. Nova 1943 ) 31.
- 212 Imbelloni L. Concepto y praxis del Folklore como ciencia (id) 32.
- 213 Sicardi Francisco A., Libro extraño (Barcelona, F. Granada y Cía. Editores, s/ f. ) 33
- 214 Imbelloni J. Concepto y praxis del folklore como ciencia (id) 34.
- 215 Imbelloni J. (id) 34.

- 216 Vivante, Amancio, Muerte, Magia y Religión en el folklore  
(Bs. As. ) La Jauana 1953) 51.
- 217 Vivante, Amancio, Muerte, Magia y Religión en el folklore  
(id) 58.
- 218 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des légendes (id)  
117
- 219 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des légendes ( id) 111
- 220 Eliade, Mircea, Images et symboles ( id) 19
- 221 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des légendes (id)  
115
- 222 Canals Feijóo, B. Burla, Crea y culpa en la creación andr-  
nima ( id) 20
- 223 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des légendes ( id)  
121
- 224 Loeffler-Delachaux M., Le symbolisme des légendes ( id)  
29.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.

ALAIN

Les "Contes de Noël". Le fantastique et le réel d'après les "Contes de Noël" de Dickens. (En: La Nouvelle Rev. Franc. Paris, 1939).

Interesante estudio destinado a destacar la presencia del elemento sobre natural, que, según Alain, en Dickens consiste en el "Espíritu": "Cet être qui emporte l'homme au-dessus du monde".

ALAIN

Propos sur l'éducation (Paris, Presses Universitaires de France, 1948).

Obra donde el autor se refiere a los problemas de la educación del niño, tanto a los escolares como a los familiares.

ALONSO, AMADO

z Estudios Lingüísticos (Madrid, Editorial Gredos, 1951).

Obra especializada de la cual hemos utilizado lo relativo a una teoría del cuento infantil.

AMEROSSETTI, JUAN B.

Supersticiones y Leyendas (Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917).

Importante recopilación de supersticiones y leyendas correspondientes a la Región Misionera, a la de los Valles Calchaquies y Las Pampas.

AREVALO, JUAN JOSE

La Adolescencia como evasión y retorno (Bs.As., Instituto de Didáctica de la Fac. de Filos. y Letras de la Univers. de Bs.As., 1941).

Ensayo relativo a la adolescencia y a los problemas que trae aparejado su despertar, tanto en la mujer como en el varón.

BHAGAVAD-GITA o CANTO DEL BIENAVENTURADO

Trad. del sánscrito, prólogo y notas de José Barrio Gutiérrez. (Bs.As., Aguilar, 1953). Episodio del poema hindú llamado Mahabharata, y al cual hemos hecho especial referencia al tratar la interpretación de Loeffler Delachaux.

BACHELARD, GASTON

El Psicoanálisis del Fuego. Trad. del Francés por F.J.Solero, (Es.As., Editorial Schapire, 1953).

Interesantísima obra donde se estudia el fuego y sus mitos partiendo de Prometeo para llegar al complejo de Hoffmann.

BAQUERO GOYANES, MARIANO

El cuento español en el siglo XIX (Madrid, Revista de Filología Española, 1949).

Obra importantísima, en la cual, después de referirse al término cuento y al género literario en sí, pasa a un estudio exhaustivo de acuerdo a una clasificación temática. Presentado como Tesis Doctoral en la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, este trabajo mereció en 1948 el Premio "Menendez Pelayo" otorgado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BARLETTA, LEONIDAS

Teatro Infantil. (En Nuestra Infancia. Año I.No. 3, Bs.As., 1951).

Interesante artículo donde el autor expone sus ideas respecto a un teatro para niños, y lo hace con la autoridad que su larga práctica en esa literatura le permite.

BASILE, GIAMBATTISTA.

Il Pentamerone Ossia La Fiaba delle Fiabe tradotta dall'antico dialetto napoletano e annotata de Benedetto Croce (Bari, Gius. Laterza & Figli, 1925).

Serie de cuentos en los cuales se encuentra el evidente entronque de los cuentos de Ch.Perrault, según ha quedado analizado en nuestro trabajo. La traducción española de cinco cuentos, corresponde a Rafael Sanchez Mazas y a la edición Cruz y Raya de Madrid, s/a.

BASTIDE, ROGER

Arte y Sociedad. Trad. del francés por Luis Alamínos (México, Fondo de Cultura Económica, 1948).

Interesante obra donde el autor estudia al arte desde un punto de vista sociológico, analizando las influencias recíprocas entre la sociedad y



el artista. Sumamente útil resulta además, la bibliografía de sociología estética que agrega a su ya erudito trabajo.

BATTISTELLI, V.

La moderna letteratura per l'infanzia (Firenze, Vallecchi Editore, 1925).  
Obra en la cual encontramos nuestra misma posición espiritual frente a una literatura dedicada a los niños.

BRAUNSCHVIG, MARCELO

El arte y el niño. Trad. española de la tercera edición francesa por F. Blanco Suares. (Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1914).

Luego de una interesante introducción sobre la "pedagogía artística" en Francia y en el extranjero, el autor desarrolla su ensayo sobre la educación estética del niño. Incluye también nóminas de obras y revistas que pueden ser incluidas en una biblioteca destinada a los niños.

BAUDOUIN, CHARLES

Le Mythe du Moderne (Géneve, Suisse, Mont-Blanc, 1946).

Fundamenta su libro considerando que el mito de lo moderno ha suplantado al mito del progreso, y señala los peligros de no saber moderar y limitar, ese afán de querer aprehenderlo todo, vertiginosamente, característico del hombre moderno.

BAUDOUIN, CHARLES

El Psicoanálisis del arte. Trad. del francés de Marcos Fingerit. (Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1946).

Tal como su título lo expresa, el autor procura sondear el mundo psicológico del artista a través de su obra expresiva. Interesantísimo para nuestro trabajo, especialmente por su estudio de mitos y leyendas a la luz del psicoanálisis.

BAUDOUIN, CHARLES

Les idées nouvelles sur la suggestion. (En la revista Scientia, Milán 1921).

Interesante trabajo donde analiza ese hecho psíquico partiendo de las opiniones de los partidarios de la persuasión, de los psicoanalistas y de aquellos que pertenecen a la escuela de la

mitomanía.

BERDIALES, GERMAN

Del arte de escribir para los niños. (Buenos Aires, Librería Argentina, 1939). El autor expone sus ideas en torno a la literatura infantil y dedica párrafos elogiosos a Horacio Quiroga y Edmundo de Amicis; del mismo modo, se ocupa del ensayo de Ernesto Morales sobre "Los niños y la poesía de América".

BERNARDO, MANE

Teatro de Títeres (Bs.As., Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1945) Agradable conjunto de nueve obras de teatro de títeres, precedido por una introducción donde la autora expresa sus ideas respecto a la necesidad de cultivar este género de indiscutibles resonancias espirituales en chicos y en grandes.

BERNARDO, MANE y BIANCHI SARA.

Títeres para niños (Bs.As., Ediciones T.L.A.T., 1947). Tres obras para títeres escritas en colaboración.

BERRY, ANA M.

Art for Children (London, The Studio Limited, 1947). Hermosa recopilación de obras de arte famosas distribuida en capítulos temáticos, de indudable interés para los niños.

BONILLA Y SAN MARTIN, ADOLFO

El mito de Psyquis (Barcelona, Imprenta de Henrich y Ca. Editores, 1908). Obra exhaustiva, donde, partiendo del cuento infantil escuchado en su infancia, el autor estudia el mito tanto en la literatura española como europea, ahondando en los temas principales que tras él se esconden. Hace luego un estudio del problema del conocimiento antes y después de Kant, aplicándolo al mito de Psyquis. Por último, y para aumentar el interés extraordinario que su trabajo tiene para nuestro estudio, encontramos la fábula de

Apuleyo en texto bilingüe -latín castellano- en la traducción de Diego López de Cortegana.

BOOK, FREDRIK

La vida del poeta Hans Christian Andersen creador de los cuentos de Hadas. (Bs. As., Peuser, 1947). Serio estudio biográfico sobre el inolvidable autor de cuantos infantiles.

BUHLER, K.

Teoría del Lenguaje (Madrid, Rev. de Occidente, 1950). Obra en especial interés en lo referente al lenguaje onomatopéyico.

BURGOS, FAUSTO

Aventuras de Juancho el Zorro. (Bs. As., Editorial Raigal, 1953). Amenos relatos que tienen por personaje principal al zorro, integran esta obra que se suma así al extenso ciclo del Folklore Universal.

BUYTENDIJK, F.J.

El juego y su significado. Trad. del alemán por Eugenio Imaz (Madrid, Rev. de Occidente, 1935). Interesante estudio de la manifestación lúdica y las diversas teorías que su interpretación ha suscitado.

CABALLERO, FERNAN, seud.  
(CECILIA BOHL DE FAHER)

Obras Completas XVII. Apéndice, (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos", 1914). Ofrece el particular interés de una recopilación de Adivinas Infantiles y Adivinas y Acertijos Infantiles, con sus respectivas soluciones.

CAMPE, JOAQUIN ENRIQUE

El nuevo Robinson. Trad. castellana con varias correcciones por Tomás de Iriarte. (París, Garnier, 1877). Obra pasada fundamentalmente en la de Daniel Defoe, carece del valor é interés de la inglesa, ya que ha buscado mediante el empleo del diálogo y de la supresión o cambio de varias partes, transformarla en "libro instructivo y utilísimo el que solo era curioso y entretenido", según palabras del prologuista.

CANAL-FELJOO, B.

Burla, Credo, Culpa en la Creación Anónima. (Bs. As., Editorial Nova, 1951).

Magnífico ensayo sobre el folklore en los distintos planos de su expresión: sociológico, etnográfico y psicológico. Quedan así analizadas con un sentido actual, la fábula popular, la fiesta sacramental americana y la leyenda.

CANSINOS ASSENS, RAFAEL

Simbolismo de los Números. (En La Prensa, Bs.As. 2 de agosto 1953).  
Interesante aporte al estudio de los símbolos.

CARRIZO, JUAN ALFONSO

Historia del Folklore Argentino (Bs. As., Instituto Nacional de la Tradición, 1953).

Obra importante para el conocimiento de nuestro folklore.

CASTAGNINO, RAUL H.

La poesía épica y el alma infantil (Bs.As., J.Lajouane y Cia., 1937).  
Esta obra, donde el autor, luego de breves discriminaciones acerca de la epopeya y la psicología infantil, advierte la posibilidad de acercamiento entre una y otra, ofrece el particular interés de su propio ensayo: el de poner al alcance de los niños el Poema del Cid.

CASTAGNINO, RAUL H.

El Análisis Literario. (Bs.As., Editorial Nova, 1953).

En esta Introducción Metodológica a una Estilística Integral, el autor reúne su seria erudición en la materia a una larga práctica docente, lo cual le ha permitido ofrecer una obra donde la profundidad de los planteos no restan limpidez a las conclusiones.

CHAVES, OTILIA O.DE

El Arte de Narrar. Trad. del portugués por Irma Raffo. (Bs.As., Editorial "La Aurora", 1951).

La autora expone sus ideas al respecto, pero parte de una base para nosotros fundamentalmente equivocada: la de considerar "perfectas narraciones"

a cuentos que en nuestro estudio rechazamos por inconvenientes para los niños.

CLAPAREDE, E.

Psicología del Niño y Pedagogía Experimental. Trad. de la sexta ed. por Domingo Barnes. (Madrid, Francisco Beltrán, 1921).

Obra importante para todo el que se interese por problemas vinculados con la infancia.

COHN, JONAS

Pedagogía Fundamental. Trad. del alemán de F. Carmona Nenciaros. (Bs.As. Editorial Losada, S.A., 1944).

Importante estudio sobre problemas relativos a la educación.

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL

El Carnaval en el Folklore Calchaquí (Bs.As., Editorial Sudamericana, 1949).

Importante estudio sobre farsa costumbre del N. argentino, que el autor vincula con manifestaciones similares en épocas y países diversos, luego de señalar sus remotos orígenes.

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL

Folklore Argentino. El Noroeste. (Bs.As., Biblioteca de Documentación Argentina, 1950).

Interesante datos sobre el folklore obtenidos personalmente por el autor en la zona descripta.

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL

El folklore y sus expresiones en la literatura argentina.

(Bs.As., 1953).

Tesis Doctoral presentada a la Fac. de Filosofía y Letras, constituye una contribución importantísima a la copiosa bibliografía existente en torno al folklore, y de suma utilidad por cuanto ella es esencialmente esclarecedora.

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL

Qué es el folklore (Bs.As. Lajouane, 1954). Valioso aporte destinado a aclarar conceptos en torno al folklore tiene el mérito de presentar, por primera vez en nuestro país, una ex-

posición clara y breve en torno a asuntos de fundamental interés para nuestra cultura.

COUSINET, ROGER

La vida social de los niños. Trad. del francés por Nelly E. García Álvarez. (Bs.As., Editorial Nova, 1953).

En esta obra, que es en rigor un ensayo de sociología infantil, el autor estudia con espíritu amplio el desenvolvimiento de la vida del niño en relación con familiares y educadores.

CROCE, BENEDETTO

Estética como ciencia de la expresión lingüística en general. Versión castellana corregida por el autor de José Sánchez-Rojas. Prólogo de Miguel de Unamuno. (Madrid, Librería de F. Beltrán, 1912).

Dividida en dos partes esenciales teoría e historia de la estética, esta obra resulta fundamental para quien estudie cualquier aspecto de la cultura vinculado al problema estético.

CROCE, BENEDETTO

Breviario de Estética. Cuarta Edic. Trad. del Italiano por José Sánchez Rojas. (Bs.As. Espasa-Calpe, Colección Austral, 1943).

Fundamental ensayo en torno al arte.

CROCE, BENEDETTO

Storie e leggende Napoletane. (Bari, 1919).

Interesante aporte para quien desee conocer vida, lugares y leyendas napolitanas.

DAVALOS, JUAN CARLOS

Origen del cuento popular. (En: Boletín de la Acad. Arg. de Libros. t. IX No. 34, p. 159. Bs.As., 1941). Hace referencia a su primer libro sobre tema folklórico, Los casos del zorro, para tratar luego los remotos orígenes del cuento popular.

DELACROIX, HENRI

El niño y el lenguaje. Versión española de Ernesto Ramos. (Bs.As., "El Ateneo", 1945).

Con certera erudición el autor va mos-

trando y analizando las distintas etapas de adquisición del lenguaje porque atraviesa el niño.

**DELGADO, JOSE M. y BRIGNOLE ALBERTO J.**

Vida y Obra de Horacio Quiroga, (Montevideo, Claudio García y Cia. Editores, 1939)

Importante estudio biográfico sobre el cuentista de la selva Misionera.

**DE GUZMAN, DOMINGO**

El Teatro para la Gente Menuda. (Bs. As., Teatro Contemplativo, 1951).

Son siete obritas de teatro escritas expresamente para que puedan ser representadas por los niños sin necesidad de una preparación específica, y cuidando que las "exigencias de orden económico y técnico sean las mínimas e indispensables", según nos lo dice el propio autor en el prólogo de su libro.

**DE PEDROSO, MARGARITA**

El Volcán y el Potro de Coipüe. Cuentos Americanos. (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1951).

Sumamente interesante es esta obra donde los trece cuentos que la integran están inspirados en el folklore de los distintos países de América, y cuyas ilustraciones, algunas bellísimas, las realizó Marisol Edwards de catorce años de edad.

**DUPUY, AIME**

Un Personnage Nouveau Du Roman Français. L'Enfant. (Tunis, Librairie Hachette, 1951)

Esta obra, presentada como Tesis Doctoral a la Facultad de Letras de Estrasburgo, es un aporte importantísimo para quien desee conocer el mundo del niño y su vinculación con la literatura.

**ELIADE, MIRCEA**

Images et Symboles. Seg. Edic. (Paris, Gallimard, 1952).

Obra que trata del simbolismo mágico-religioso, ha sido utilizada para fundamentar importantes partes del presente trabajo.

FARINELLI, ARTURO

El Romanticismo en Alemania. Trad. del italiano por V. Piñera y C. Coldaroli. (Bs.As., Argos, 1948). Importante para cualquier estudio sobre el Romanticismo, esta obra nos ofrece un particular interés en su referencia a "La fábula (Märchen)", efusión lírica de los románticos.

FAZIO ALLMAYER, VITO

Comento a Pinocchio. (Firenze, G.C. Sansoni, 1945). Hermoso estudio sobre el inmortal libro de Collodi.

FINGERIT, JULIO

La verdadera historia del Gato con Botas, (Bs.As., J. Samet Editor, s/f) La obra contiene tres cuentos, el primero de los cuales da el nombre al libro. En él, Fingerit continúa el cuento de Perrault, haciendo actuar al Gato como verdadero ministro del Rey. El cuento contiene así una profunda sátira social y crítica de costumbres. Estas características, presentes también en los otros cuentos, los apartan, desde luego, de toda literatura destinada a la infancia.

FORTUN, ELENA

Pues señor... (Bs.As., Elefort, 1941). Obra interesante, donde la autora, excelente escritora de cuentos infantiles, nos da sus opiniones acerca de "cómo debe contarse el cuento". Al mismo tiempo, incluye una serie de "Cuentos para ser contados", elegidos de acuerdo a la edad de los pequeños oyentes.

FORTUN, ELENA

Libros de Niños (En: Almanaque Literario Madrid, Plutarco, 1935). Nota sobre la producción bibliográfica destinada a la infancia, en España. Interesante por cuanto la autora señala la necesidad de un libro que refleje el propio país. "Ya va siendo hora de que el niño vea reflejado su país en las páginas de un libro español".

FORTUN, ELENA

San Martín Niño. La infancia imaginaria del Libertador. (Bs.As., M. Aguilar, 1950). Tal como su título lo



anuncia, la autora narra la infancia de San Martín, pero sin lograr el encanto y sugestión que caracterizan sus famosas creaciones.

FOURNIER, EDOUARD

Histoire des jouets et des jeux d'enfants. (Paris, E. Dentu, Editeur, 1889).  
Interesantísima obra en la que se vincula la aparición, permanencia o cambio de juegos y juguetes, con los distintos momentos históricos.

FRANCE, ANATOLE

El libro de mi amigo. Trad. del francés por Luis Ruiz Contreras. (Madrid, s/f.)

Contiene un capítulo dedicado a los cuentos de Hadás, donde se refiere a los mitos y leyendas que les han dado origen.

FRANCE, ANATOLE

Los cuentos de Mamá. (En: El Monitor de la Educación Común. t. XXXII. S. 2o. No. 65, Bs. As. 1910).

Son dos cuentos para niños: La Escuela y María.

FRAZER, JAMES GEORGE

Mitos sobre el origen del fuego. Trad. del inglés por Gregorio Araóz. 2a. ed. (Bs. As. Emecé, 1942).

En este compendio conocemos los mitos que el misterio del fuego ha originado en los distintos pueblos de América.

FRAZER, JAMES GEORGE

La Rama Dorada. Magia y Religión. Versión directa y notas de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. 2a. ed. (México, Fondo de Cultura Económica, 1951).

Obra exhaustiva destinada a esclarecer el sacerdocio de Diana. Tal empeño lleva a su autor a un minucioso estudio del folklore universal, por lo cual su lectura se hace indispensable a poco que se desee ahondar cualquier manifestación folklórica.

FREUD, SIGMUND,

Obras Completas. Trad. directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. (Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948).

Obra de fundamental importancia para todo trabajo vinculado con el psicoanálisis.

FREUD, ANNA

Le traitement psychanalytique des Enfants. Trad. del alemán y del inglés, por E. Rochat y A. Berman, respect. - (París, Presses Universitaires de France, 1951).

La autora reúne aquí una serie de conferencias y trabajos ofrecidos a distintos públicos en diversas oportunidades. En ellas profundiza las investigaciones psicoanalíticas aplicadas a la infancia.

FROMM, ERICH

Le Langage Oublié. Trad. al francés por Simone Fabre. (París, Payot, 1953).

En esta obra destinada a comprender el lenguaje simbólico que encierran los sueños, cuentos y mitos, encontramos una interesante interpretación en torno al simbolismo del cuento Caiputerica Roja.

GARCIA MERCADAL, J.

Propios y Extraños. (Madrid, Espasa-Calpe, 1929).

Entre los diversos artículos literarios que integran la obra, hay uno de interés para nuestro trabajo; el titulado: "El tercer centenario de Carlos Perrault".

GASTER, THEODORE H.

Les plus anciens contes de l'humanité. Trad. del inglés por S.M. Guillemin. (París, Payot, 1953).

En esta obra, cuyo Prefacio está escrito por Mircea Eliade, el autor se refiere a la existencia de mitos y leyendas recientemente descifradas, cuyo origen se remonta a 3.500 años. Interesa además, su informe sobre cómo fueron leídas y traducidas; sobre la forma y estilo de los cuentos y las dificultades de su interpretación.

GIBELLI, NICOLAS J.

Notas sobre el Libro Infantil. (En: Gaceta del Libro No. 21, Bs.As., 1946).

Interesante artículo en el que el director de la Editorial Codex, analiza, luego de historiar, el problema del libro infantil.

GILBERT-ROBIN

La Guérison des Défauts et des Vices chez l'Enfant. (Paris, Editions Domat-Montchrestien, 1948).

Destinada a ayudar a padres y educadores, esta obra contiene interesantes observaciones sobre los problemas de la infancia. De un particular interés para nuestro estudio, sus referencias al cine y a las revistas.

GOMEZ CARRILLO, E.

El Modernismo. (Madrid, Francisco Beltrán, s/a.)

Entre los varios artículos que integran la obra nos interesa especialmente el titulado La resurrección de las Hadas. Al referirse al tema (teatro, pintura) hace acertadas conjeturas sobre Las Mil y Una Noches en sus dos versiones: la de Galland -adaptación- y la de Marivault -traducción literaria- señalando el valor de la segunda: Las Mil Noches y Una Noches, pues conserva todo el espíritu oriental.

GREFFET, PHILIPPE

El Niño y sus Problemas. (Santa Fé, Librería y Editorial Castellvi, 1951).

Interesante estudio del niño y de algunos aspectos vinculados con su desenvolvimiento: cólera, ternura, miedo, timidez, etc.

GRIFFITH, DUDLEY DAVID

The origin of the Griselda Story. (Washington, University of Washington Press, 1931).

Interesante estudio en torno a ese cuento, al que el autor vincula con el mito de Cupido y Psiquis.

GROETHUYSEN, B.

Mythes et Portraits. 6a.ed. Paris, Gallimard, 1947).

Conjunto de artículos, de los cuales nos interesa especialmente: "L'enfant

et le métaphysicien".

GRUENBERG, S.MATSNER

Our Children. A handbook for parents.  
(New York, 1936).

Contiene artículos de diversos autores, referidos al niño considerado en los distintos medios en que debe actuar. Ofrece interesante bibliografía para cada sección.

GRUNWALD, JORGE

Fundamentos de la Pedagogía del Siglo XX. (La Plata, Universidad Nacional, 1935).

Integran la obra dos monografías: la primera reproduce un informe redactado por el Dr. Otto Boelitz para dar cuenta al parlamento prusiano, de la revolución pedagógica llevada a cabo por el Ministerio de Instrucción Pública; la segunda, del Dr. Jorge Grunwald, describe el panorama intelectual de las corrientes pedagógicas que luchan en Alemania por el predominio filosófico.

HAZARD, PAUL

Les Livres, les Enfants et les Hommes.  
2a. ed. (Paris, Editions Contemporaines Boivin & Cie. 1949).

Hermoso libro donde el autor historia la literatura infantil.

HEINE, ENRIQUE

Los Dioses en el Destierro. Trad. de Pedro Gonzalez Blanco. (Bs.As., Editorial Nova, 1944).

Poético libro donde se narran leyendas y supersticiones, con el convencimiento de que los Dioses no han desaparecido totalmente, sólo están "desterrados".

HEYBERGER, ANNA

Jean Amos Comenius (Komensky). Sa vie et son oeuvre d'éducateur. (Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928).

Estudio biográfico completísimo, constituye la Tesis para el Doctorado presentada a la Facultad de Letras de la Universidad de París.

HUIZINGA, J.

Homo Ludens. Versión española de Euge-

- genio Imaz. 2a. edic. (México, Fondo de Cultura Económica, 1943).  
Magnífica obra donde se analiza el juego como fenómeno cultural y a su vez se considera que la cultura humana es, a la postre, un juego, en el más profundo sentido del vocablo.
- IBARBOUROU, JUANA DE  
Chico Carlo. 2a. edic. (Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos S.A., s/f.)  
Hermosos recuerdos de infancia, integran la prosa poética de la escritora uruguaya.
- IGLESIAS, LUIS F.,  
Viento de Estrellas. (Bs. As., Editora Experimental, 1950).  
Antología de creaciones infantiles, recogidas en la Esc. Rural No. 11 de Esteban Echeverría, Tristán Suárez, Pcia. de Bs.As.  
Ofrecen el particular encanto de estar ilustradas por los mismos niños.
- IMBELLONI, J.  
Concepto y Praxis del Folklore como ciencia. (Bs.As., Editorial Nova, 1943).  
Conjunto de conferencias pronunciadas en el "Departamento de Folklore" en Bs.As., en 1942, de indudable interés para el conocimiento del folklore en nuestro país y en América.
- JAEGER, WERNER  
Paideia. Los Ideales de la Cultura Griega. Versión española de Joaquín Xirau. 2a. edic. (México, Fondo de Cultura Económica, 1946).  
Obra de investigación histórica importantísima para todo estudio vinculado con el helenismo.
- JEANSON, FRANCIS  
Signification humaine du rire. (Paris, Aux Editions du Seuil, 1950).  
Interesante estudio en torno a ese fenómeno psicológico aporta ideas nuevas a las ya conocidas de Bergson y Freud.
- JESUALDO  
500 Poemas de los niños de la Escuela de Jesualdo. 2a. edic. (Bs.As., Editorial Claridad, 1945).

Hermoso conjunto de creaciones infantiles, recopiladas por el maestro uruguayo en su propia escuela.-

JESUALDO

La Expresión Creadora del Niño. (Bs. As., Editorial Poseidón, 1950).

Esta obra, que es el resultado de sus largos años de maestro en el Uruguay, señala toda la capacidad de expresión que hay en el niño y la forma lenta y fatal con que la escuela, en general, la anula o deforma.

JIMENA SANCHEZ, RAFAEL Y  
JACOVELLA, BRUNO

Las Supersticiones. (Contribución a la metodología de la investigación folklórica). (Bs.As., Ediciones Buenos Aires, 1939).

Estudio destinado a distinguir principalmente la superstición de otras manifestaciones folklóricas. Luego del primer capítulo donde se concretan conceptos generales sobre folklóre, los autores pasan a historiar y estudiar las supersticiones con ejemplos recogidos en el Norte argentino.

JIMENA SANCHEZ, RAFAEL

El perro negro en el folklóre. (Bs.AS., Ediciones Dolmen, 1952).

Contribución al estudio de las supersticiones referidas en este caso principalmente al lobisón y al familiar.

JIMENEZ, JUAN RAMON

Antología para niños y adolescentes. (Bs.As., Editorial Losada S.A., 1951).

Hermosa recopilación de la poesía y prosa del gran poeta español, realizada por Norah Borges y Guillermo de Torre.

JOYCE, JAMES

El artista adolescente. trad. del inglés por Alfonso Donado. (Bs.As., Espasa Calpe, 1938).

Hermosa novela, en parte autobiográfica, de interés especial por sus ideas estéticas.

KEY, ELLEN

Le siècle de l'enfant. (Paris, E.Flam-

- marion, Editeur, s/f.).  
Hermosa obra en la que se analizan distintos aspectos de la vida infantil, y en la que predomina un espíritu profundo y comprensivo que busca dar al niño lo mejor y más puro del alma adulta.
- KOFFKA, K.  
Bases de la Evolución Psíquica. Una Introducción a la psicología infantil. (Bs.As., Espasa-Calpe, 1941).  
Interesante y erudito trabajo, de particular importancia para nosotros especialmente en su capítulo El niño en su mundo.
- LAHY-HOLLEBECQUE, M.  
Les Charmeurs d'enfants. (París, Editions Bauiniere, 1928).  
Interesante contribución a la historia de la literatura infantil. Cierra la obra una lista de cien libros seleccionados para la juventud.
- LANE, MARGARET  
The Tale of Beatrix Potter. A biography. (London, Frederick Warne y Co., 1946).  
Hermoso estudio biográfico sobre la gran escritora de cuentos para niños.
- LASCARIS, P.A.  
L'Education Esthétique de l'Enfant, (París, Librairie Félix-Alcan, 1927).  
Hermoso trabajo donde se trata el tema de manera exhaustiva, constituye la tesis doctoral presentada a la Facultad de Letras de la Universidad de París.
- LEGUIZAMON, MARTINIANO  
Alma Nativa. 2a. edic. (Bs.As., Librería "La Facultad", 1912).  
Conjunto de narraciones basados en el folklóre argentino,
- LEGUIZAMON, MARIA LUISA C.  
de  
De la Literatura Infantil. (En: Cuadernos Americanos. México, 1954).  
Artículo interesante sobre el tema del epígrafe en el que se destaca la importancia que la autora otorga a esa innegable manifestación cultural de los pueblos, que es la literatura infantil.

LEHMANN-NITSCHÉ, ROBERT

Adivinanzas Rioplatenses. (La Plata, Universidad Nacional, 1911).  
Recopilación extraordinaria, por lo exhaustiva y ordenada, de las adivinanzas rioplatenses. Obra a la que necesariamente hay que recurrir si se busca el menor dato sobre el tema.

LEHMANN - NITSCHÉ, ROBERT

Quiere que le cuente el cuento del Gallo pelado? (En: Rev. de Derecho, Historia y Literatura, t. XXX, Bs. As., Peuser, 1908. p. 297).  
Estudio folklórico leído en la junta de Historia y Numismática Americana. En él explica el cuento que ha dado origen a ese curioso refrán y rastrea al mismo tiempo, las posibles remotas fuentes de esa narración.

LEVENE, GUSTAVO G.

Niñez en Catamarca. (Bs.As., Giordia y Rodríguez, 1948).  
Conjunto de relatos donde se evocan recuerdos de la infancia.

LOEFFLER-DELACHAUX, M.

Le symbolisme des contes de fées. (París, L'Arche, 1949).  
Obra de fundamental importancia para nuestro trabajo, en la cual se estudia el simbolismo de los diversos elementos que aparecen en los cuentos de Hadas.

LOEFFLER-DELACHAUX, M.

Le symbolisme des Légendes. (París, L'Arche, 1950).  
En esta obra, que complementa sin duda la anterior, encontramos un estudio interpretativo de la leyenda, como una necesidad del hombre de recurrir a la ficción para sobrellevar su vida.

LOMBROSO, PAOLA

Por qué gustan los cuentos a los niños? (En: El Monitor de la Educación Común, t. XXXII - S.2a., No.65, Bs.As. 1910).  
Sumamente interesante es el punto de vista que la autora sostiene para darnos el por qué de la predilección infantil: según ella no es porque los niños tienen mucha fantasía, sino to-



do lo contrario, porque carecen de ella. Y es entonces que "Este mundo sobrenatural no tiene para ellos nada de mágico é increíble; es para ellos completamente simple y natural".

LOMBROSO, PAOLA

El periódico para niños (En: El Monitor de la Educación común, Año LII, No. 718, p. 65, Bs.As., Octubre de 1932). Artículo donde la autora expone su experiencia personal en torno a la creación de un periódico infantil.

MACHADO Y ALVAREZ, ANTONIO

Juegos Infantiles Españoles. (En: El Folk-Lore Andaluz órgano de la Sociedad de este nombre. Sevilla, Francisco Alvarez y Ca., Editores, 1883). Interesantísimo artículo en el que encontramos sencillas canciones y dichos comunes a nuestra infancia.

MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE

El Mundo Poético Infantil. (Bs.As., "El Ateneo", 1944). Obra profunda y poética que nos acerca al mundo de la infancia para descubrirlo y admirarlo. En el transcurso de sus siete capítulos la autora nos revela su conocimiento del alma infantil a la par que nos ofrece, diluida en sus páginas, una teoría literaria de especial interés para nuestro trabajo.

MANTOVANI, FRYDA SCHULTZ DE

Fábula del niño en el hombre. (Bs.As., Editorial Sudamericana, 1951). Conjunto de seis ensayos sobre diferentes escritores a los cuales une, por encima de nacionalidades, épocas y estéticas, la presencia de su infancia que se aparece fuerte y nítida en su vida de hombre. En esta obra encontramos un hermoso estudio sobre Andersen y otro sobre El Pentamerón de Basile. Este último es el primero, entre nosotros, donde se analiza la obra traducida y anotada por B.Croce.

MANTOVANI, JUAN

La Adolescencia y los Dominios de la

Cultura. (Bs.As., Instituto de Didáctica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univers. de Bs.As., 1941).  
Interesante aporte para el conocimiento y comprensión de los adolescentes.

MANTOVANI, JUAN

La Educación y sus Tres Problemas.  
(Tucumán, Fac.de Filo.s.y Letras de la Univers. Nacional de Tucumán, 1943).  
Obra de especial interés para los educadores y en la cual, al desarrollar sucesivamente los tres problemas de la educación (previo, esencial y derivado: antropología filosófica, teleología educativa y metodología didáctica) el autor da pruebas de su erudición y dominio del tema.

MARASO, ARTURO

La Mirada en el Tiempo. (Bs.As: Biblioteca Nueva, 1946).  
Bellísimo libro integrado por recuerdos de infancia.

MAROUZEAU, J.

Précis de Stylistique Française 3a. Edic. (Paris, Masson et Cie., Editeurs, 1950).  
Obra especializada, de fundamental importancia para todo estudio vinculado con la creación literaria.

MARTI, JOSE

La Edad de Oro. (Bs. As., Editorial Raigal, 1953).  
Conjunto de cuentos destinados a la infancia, que integraron los cuatro únicos números del periódico homónimo editado por Martí en New York en 1889.  
La obra está precedida por un ensayo de la escritora Fryda Schultz de Mantovani, meritoria propulsora de la literatura infantil, cuyos principios teóricos siempre resultan esclarecedores para quien se adentre en este tipo de creación literaria.

MARTINEZ ESTRADA, EZEQUIEL

El mundo maravilloso de G.E.Hudson.- (México, Fondo de Cultura Económica,

1951).

Hermoso estudio sobre la vida y obra del gran escritor argentino.

MATTHEY, H.

Essai sur Le Merveilleux dans la littérature française depuis 1800. (Lauzanne, Librairie Payot et Cie., 1915).

En esta obra, que el propio autor subtitula "Contribución al estudio de los géneros", no sólo trata el acontecimiento maravilloso en sí en los distintos géneros, sino que analiza también las causas y leyes que lo rigen. Además ofrece un cuadro cronológico de todas las obras donde hay elemento maravilloso, lo cual otorga a su trabajo un máximo de interés y utilidad.

MAUCO, GEORGES

De L'Inconscient a l'ame enfantine. (Paris, L'Arche, 1948).

Interesante estudio destinado a vincular la psicología del niño con la psicología del inconsciente. Sumamente útil para nuestro trabajo, en lo que respecta al simbolismo y a la magia.

MENDOZA, VICENTE T.

Lírica Infantil de México. (México, El Colegio de México, 1951).

Hermosa recopilación de canciones y juegos infantiles con su música correspondiente, y la indicación interesante -notas al final del libro- acerca de quiénes han facilitado al autor los diferentes datos.

MERCANIE, VICTOR

La Verbocromía. Contribución al estudio de las facultades expresivas. (Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1910).

Erudito trabajo sobre la audición coloreada, cuyo máximo interés reside en las investigaciones y experiencias realizadas por el autor con alumnos, varones y mujeres, de Colegios Nacionales.

MERCANIE, VICTOR

Charlas Pedagógicas. (Bs.As., M.Gleizer, 1925).

Interesante conjunto de artículos vinculados con la enseñanza, y de un modo

especial con nuestro trabajo en lo que a la lectura y cinematógrafo se refiera.

MIRA Y LOPEZ, EMILIO

Problemas Psicológicos Actuales. 2a. edic. (Bs.As., "El Ateneo", 1941).  
Importante obra sobre temas de psicología de particular interés en sus capítulos sobre Psicopedagogía de la Sociabilidad, Psicopatología de los Estados Pasionales, y Psicohigiene del Estudio.

PARRAL, JACINTO

Freud. (Bs.As., Editorial Nova, 1946).  
Interesante libro destinado a aclarar conceptos del gran psicoanalista.

PASCOLI, GIOVANNI

Teoría del Arte. (El Pequeñuelo). - Trad. del italiano por Gherardo Marone. (Bs.As., Inter-Americana, 1944).  
Importante ensayo destinado a teorizar sobre la poesía.

PETIT DE JULLEVILLE

Les Mysteres. (París, 1880).  
Obra vastísima que hemos consultado para nuestras referencias sobre Barlaam y sobre Griselida.

PETIT DE JULLEVILLE

Histoire de la Langue et de la Littérature Française. (París, A. Colin, 1896).  
Obra exhaustiva en la cual hemos hallado datos interesantes sobre los Lais de Marie de France.

PIAGET, JUAN

La Représentation de l'espace chez l'enfant (París, Presses Universitaires de France, 1948).  
Estudio importante sobre la idea que el niño se va formando del mundo que lo rodea, tanto a través de lo que toca como de lo que ve dibujado. Del mismo modo, cómo percibe lo cercano y lo apartado, etc.  
Reviste especial interés para el escritor que desee elaborar cuentos para niños muy pequeños.

PONCE, ANIBAL

Psicología de la Metáfora. (En: Revista de Filosofía, Bs.As., 1925). Trabajo interesantísimo, da un modo especial por sus referencias al lenguaje concreto y al abstracto y a la influencia de la afectividad para crear el lenguaje literario.

PONCE, ANIBAL

Problemas de Psicología Infantil. - (Bs.As., Librería y Editorial "Mundi", 1939).

Obra importante para todo el que estudie cualquier aspecto vinculado con la infancia; de especial interés para nosotros, por sus ideas respecto al neologismo y el lenguaje, a la fabulación y al ensueño.

;

POSE, RICARDO E.

Un ensayo de Expresión Escrita. (Bs. As. Edic. del Comité XV de la Confederación de maestros, 1942).

Interesante experiencia realizada con alumnos de los grados superiores de la Esc. Prinecaica.

POVINA, ALFREDO

Teoría del Folklore. (Córdoba, Editorial Assandri, 1954).

Valioso estudio sobre el folklore, especialmente por su enfoque sociológico, al que llega luego de un minucioso análisis de vocablos y definiciones usuales.

PREYER

El Alma del Niño. Trad. española de D. Martín Navarro. (Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1908).

Obra completa donde se estudian minuciosamente todos los procesos que comporta el desarrollo psíquico del niño.

PUCHKIN, A.S.

El Zar Saltan y otras obras. Trad. de Alexis Marcov. (Barcelona, Ediciones del Zodiaco, 1942).

Hermoso conjunto de cuentos y poemas, de los cuales, el titulado La Zarevna Muerta es una versión con pocas va-

riantes, de Blancanieve, según hemos anotado en el presente trabajo.

QUEYRAT, FEDERICO

La Imaginación y sus variedades en el niño. Trad. de la 3a. ed. francesa por Magdalena S. Fuentes. (Madrid Librería de los Suc. de Hernando, 1910).

Obra importante desde todo punto de vista, por cuanto es un estudio de psicología experimental aplicado a la educación intelectual. De especial interés, el Cap. dedicado a la Naturaleza de las Imágenes.

RAMBERT, MADELEINE L.

La Vida Afectiva y Moral del Niño. Trad. del francés por Clotilde G. de Rezzano. (Bs.As., Editorial Kapélszky, 1948).

Obra que trata fundamentalmente sobre el psicoanálisis infantil, métodos, técnicas, etc.; y su importancia en la evolución afectiva y moral del niño. Resultado de meritorios estudios, esta obra de la Srta. Rambert es también el corolario de doce años de experiencia frente a su consultorio y en el Policlínico donde actuaba.

RAMON Y CAJAL, S.

Mi Infancia y Juventud. (Bs.As., Espasa-Calpe, 1944).

Ameno libro donde el autor relata recuerdos de su niñez y adolescencia.

RECA, TELMA

Personalidad y Conducta del Niño. - 4a. edic. (Bs.As., "El Ateneo", 1948). Interesante obra donde la autora analiza la vida del niño en relación con el medio que lo circunda, advirtiendo a padres y maestros sobre diversos aspectos de fundamental resonancia en el futuro del niño.

REVON, MICHEL

Anthologie de la Littérature Japonaise des Origines au XXe. siècle. 4a. Ed. (Paris, Librairie Delagrave, 1919). De especial interés para nuestro estudio por la recopilación de Monogatari, es decir, antiguos cuentos, leyendas y cuentos populares del Japón.

RILKE, RAINER MARIA

Cartas a un Joven Poeta. Trad. del alemán y comentadas por Luis Di Iorio y Guillermo Thiele. (Bs.As., Alpe, 1953).

Profundas en su contenido estético, estas cartas ofrecen el interés particular de varias referencias a la infancia.

RIVAS SAINZ, ARTURO

Fenomenología de lo poético. (México, Tezontle, 1950).

Hermosa obra de interés especial para quien aborde todo estudio vinculado con la creación literaria.

ROBLES, ANTONIO

Se comió el lobo a Caperucita? (México, Editorial América, 1942).

Conjunto de seis conferencias pronunciadas por el autor "para mayores con temas de literatura infantil", según él mismo lo anota, de indudable interés para nuestro trabajo.

RODO, JOSE ENRIQUE

Mirando jugar a un niño. (En: Motivos de Proteo. 2a. Ed. Montevideo, Berro y Regules Editores, 1910).

Hermosa parábola donde el ilustre escritor uruguayo pone de manifiesto el hondo sentido que, muchas veces, entraña el juego de un niño.

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR

Objetividad de Horacio Quiroga. (Montevideo, Número 1950).

Interesante contribución al conocimiento de la personalidad del eximio cuentista.

ROJAS, RICARDO

Historia de la Literatura Argentina. (Bs.As., Editorial Losada, 1948).

Meritorio esfuerzo que abarca las letras argentinas desde los Coloniales hasta los Modernos, es esta obra a la que forzosamente hay que recurrir, para cualquier estudio sobre nuestra literatura.

ROJAS, RICARDO

El país de la Selva. (Bs.As., Kraft, 1946).

Recopilación de leyendas argentinas.

ROSEMBERG, TOBIAS

El Sapo en el folklore y en la medicina. (Bs.As., Editorial "Periplo", 1951).  
Eruito trabajo en torno a las supersticiones relacionadas con el sapo, realizado en base a una documentación sistemática.

ROSEMBERG, TOBIAS

El Alma de la Montaña. (Bs.As., Editorial Raigal, 1953).  
Esta obra reúne una selección de dos anteriores, Palo i'chalchal y El alma de la montaña, así como otros trabajos inéditos del autor. Amenos relatos donde de las notas que van a pie de página ilustran al lector sobre diversos aspectos del folklore del Aconquija.

ROSTAND, FRANCOIS

Grammaire et Affectivité. (Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 1951).  
Interesantísima obra donde todos los procesos gramaticales están observados en consonancia con los psicológicos, de un modo especial con la afectividad del niño.

SADOUL, G.

El cine, su historia y su técnica.  
Trad. de Juan José Arreola. (México, Fondo de Cultura Económica, 1950).  
Obra interesante, donde el autor no sólo hace la historia del cine sino que también se refiere a los aspectos técnicos, sociales y económicos relacionados con el séptimo arte. De especial interés para nuestro trabajos el capítulo titulado "Los géneros cinematográficos".

SAFORCADA, HEMILCE, M.

Niños y Juegos. Litografías originales.  
(Bs.As., Municipalidad. Secretaría de Cultura, 1948).  
Este conjunto de doce litografías que reproducen escenas infantiles, es una hermosa manifestación de arte cuya raíz inspiradora la constituye la infancia.

SAGLIO, NELLY

Silabario del Mito. (Bs.As., Ateneo Liberal Argentino, 1954).  
Meritoria labor de síntesis la de esta autora, que en el transcurso de cuarenta páginas ha logrado señalar



la trayectoria histórica del Mito, hasta nuestros días, considerado como una constante social.

SAINTYVES, P., seud.  
(EMILE NOURRY)

Les Contes de Perrault et Les Récits Paralleles. (Paris, Librairie Critique, 1923).

Magnífico estudio sobre el origen de los cuentos de Perrault; de fundamental importancia para nuestro trabajo.

SAINTYVES, P., seud.  
(EMILE NOURRY)

Introducción al Folklore. Trad. de Santo S. Faré. (Bs.As., Asociación Folklórica Argentina, 1942).

Es una conferencia pronunciada en Bruselas en 1927 y que figura como introducción a su Manual de Folklore. Se refiere en ella a la ciencia en sí, y a los folklóricos, quienes, además de coleccionistas deberán ser psicólogos.

SARMIENTO, DOMINGO F.

Ideas Pedagógicas. (Bs.As., Consejo N. de Educación, 1938).

Al cumplirse el 50o. aniversario de la muerte de Sarmiento el Consejo N. de E. decidió reunir y publicar, a manera de homenaje, las ideas que sobre problemas educacionales, el ilustre maestro había expresado en diversas ocasiones. De un interés especial para nosotros, son las vinculadas con la lectura y los niños.

SCHILLER, F.G.

La Educación Estética del Hombre. Traducción española de Manuel García Morante. (Bs.As., Espasa-Calpe, 1941). La idea kantiana de considerar al arte como un juego aparece en algunas de estas cartas principalmente en la XIII, XIV y XV, basándose en la distinción hecha en la no. XII, entre impulso sensible y formal.

SCHNEERSOHN, F.

La Neurosis Infantil. Su tratamiento psicopedagógico. Versión castellana

de Ernesto Dank. 2a. ed. (Bs.As., Edic. Imán, 1950).

Interesante obra en la cual encontramos útiles consideraciones relacionadas con la infancia.

SILVA, JOSE ASUNCION

Los maderos de San Juan. (En: Poesías, Bs.As., Espasa-Calpe, 1948).  
Hermosa canción para niños, que ha alcanzado fama en todos los países de habla española.

SUCHE, AIME

Nouvelle Pédagogie Pratique. (Paris, Librairie Fernand Nathan, 1948).

Obra sumamente interesante para maestros y profesores, trata de las diversas asignaturas y de los problemas que su enseñanza comporta. Aunque, lógicamente, ella está referida a su propio país, no deja de ser útil para nosotros por sus múltiples sugerencias y por el amplio criterio que ha guiado a su autor.

SPENCER, HERBERT

Principes de Psychologie. Trad. par. Th. Ribot y H. Espinas. (Paris, Alcan, 1903).

Obra de fundamental importancia para adentrarse en el estudio de la psicología, reviste un interés especial para nosotros sus consideraciones sobre literatura y juego.

STANLEY HALL, G.

La Psicología y la Paidología. (Madrid, Ediciones de La Lectura, s/f).

Es, en rigor, un capítulo, traducido y extractado, de la autobiografía de Stanley Hall (Life and Confession of a Psychologist), en el cual el ilustre presidente de la Universidad de Clark expone sus ideas y experiencias en torno a las dos ciencias, psicología y paidología.

STEKEL, WILHELM

Cartas a una Madre. Versión castellana de D.A. de Santillán. 5a. ed. (Bs. As., Imán, 1950).

En forma epistolar, tal como lo anuncia su título, el autor da consejos a una madre, sobre todos los proble-

mas físicos y psíquicos del niño, en su primera infancia, edad escolar, pubertad y adolescencia.

STORNI, ALFONSINA

Teatro Infantil. (Bs.As., Ramón J. Roggero y Cia. editores, 1950).  
Conjunto de obras de teatro destinadas a los niños.

SZEKELY, BELA

El Niño Neurótico, Introducción a su reeducación y psicoterapia. (Bs.As., El Ateneo, 1943).

Interesantísimo estudio sobre la neurosis infantil y sus tratamientos. De especial utilidad, el capítulo referente a los métodos del psicoanálisis infantil.

TALLON, JOSE SEBASTIAN

Las Torres de Nuremberg. (Bs.As., Edt. Monigote, 1927). y 2a. edic. corregida y nuevamente aumentada: (Bs. As., Kapelusz, 1937).

Hermoso libro de poesías para niños, de las cuales la más famosa es el Elogio de la muñeca de trapo.

TRIGON, JEAN DE

Histoire de la Littérature Enfantine. (Paris, Librairie Hachette, 1950).

Importante contribución al conocimiento de la literatura infantil.

UNAMUNO, MIGUEL DE

Visiones y Comentarios. 2a. ed. (Bs. As., Espasa-Calpe S.A., 1949).

En este conjunto de artículos, tienen especial interés para nuestro trabajo, los titulados: El día de la infancia, Demitología entomológica, La niñez de Don Quijote y Día de reyes: día de magos.

VAN ERCKHOUT, MARIA TERESA

El Respeto de la Persona en la Educación. Versión castellana del doctor Santiago Cunchillos Manterola. (Bs. As., Ediciones Desclée, de Brouwer, 1953).

Hermoso libro por los altos principios que guían a su autora, pero que difiere de algunos nuestros fundamentales en la concepción de una literatura infantil. Nos referimos a su opinión de que "el alma del niño no debe alimentarse de leyendas y de mitos. La vida es bastante bella para

VELASCO Y ARIAS, MARIA

que sea necesario añadir cuentos a ella".

Lecturas para niños. (En: Nuestra Infancia. Bs.As., Sept. 1952).

Interesante artículo destinado a censurar las numerosas revistas que llegan a manos de nuestros niños, tanto en su fondo como en su presentación estética.

VILLAFANE, JAVIER

Títeres de La Andariega. (Luján, Asociación Cultural Ameghino, 1936).

Conjunto de obras para títeres que el propio autor ha representado en su teatro, llamado "La Andariega".

VIVANTE, ARMANDO

Pueblos Primitivos de Sudamérica. 2a. edic. (Bs.As., Emecé, 1948).

Interesante contribución a la etnología americana.

VIVANTE, ARMANDO

Muerte, Magia y Religión en el folklore. (Bs.As. Lajouane, 1953).

En el breve espacio de 70 páginas el autor ofrece interesantes datos sobre distintos aspectos de nuestro folklore y su vinculación con remotas culturas. Es digna de ser señalada la presentación poética de cada uno de esos aspectos, antes de entrar a la explicación o desmenuzamiento erudito.

VOSSLER, KARL

Filosofía del Lenguaje. Trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida. 2a. edic. (Bs.As., Editorial Losada, S.A. 1947).

Obra de fundamental importancia para todo estudio relacionado con el lenguaje

WALLON, GERMAINE H.

Les notions morales chez l'enfant. (Paris, Presses Universitaires de France, 1949).

Sumamente interesante es esta obra por cuanto el estudio de las nociones morales está realizado de acuerdo a un sistema diferencial: niñas y varones.

YUNG, C.G.

El Yo y el Inconsciente. Trad. del alemán por S. Montserrat Esteve. 2a. ed. (Barcelona, Luis Miracle Editor, 1950).

Importantísima obra para quien se interese en conocer la evolución de las ideas psicoanalíticas freudianas.

YUNQUE, Alvaro

Barcos de Papel. (Bs.As., Editorial Hemisferio, 1949).

Colección de cuentos de niños y no para los niños. La distinción hecha por el propio autor, nos parece acertada, pues, aunque generalmente los protagonistas son niños, los cuentos no siempre son adecuados para la infancia.

YUNQUE, ALVARO

Jauja. Otros barcos de papel. (Bs. As., Librería Hispano-Argentina, 1929).

Conjunto de cuentos de niños.

YUNQUE, ALVARO

10 Obras de Teatro para niños. (Bs. As., Editorial Hemisferio, 1950).

Conjunto de obras para teatro infantil, cuyo lenguaje no siempre resulta el más indicado: "esto es yámbico", "hambre obelística", "hambre kilométrica", resultan suficientes ejemplos.

YUNQUE, ALVARO

La O es redonda. (Bs.As., Editorial Tor, 1933).

Conjunto de poesías sobre aspectos de la vida infantil.

-----

A P E N D I C E

---

8

SANTOS VEGA

En una de esas pequeñas poblaciones llamadas "puestos" que existen en los potreros de las estancias de la pampa argentina vivía un chico de nombre Florencio, al que solían decirle simplemente, Floro.

Sus padres, Zeilo y Laureana, eran los "puesteros" de la estancia "La Esperanza" y como tales, encargados de vigilar el potrero, cuidar los animales, arreglar los alambrados, y también esquilarse a su debido tiempo, es decir en primavera, la majada de blancas ovejitas.

Los padres de Floro no eran ricos, todo lo contrario, pero tenían - además de su hijo - cosas suficientes para ser felices: un rancho chiquito con techo de paja y paredes de adobe, un lindo patio de tierra bien barrida donde pisoteaban las gallinas y algunos gorriones atrevidos, y donde la paciente Laureana procuraba cuidar unas plantas de dalias y margaritas, siempre pisoteadas por los animales...y también por Floro. Al costado del patio, bajo el alero del rancho, había una bomba para sacar agua y a su lado una batea para lavar la ropa. Era una delicia, en las siestas calurosas del verano, bombear un rato hasta formar un charco, y chapotear allí como un pato "marrueco", a Floro eso le encantaba, pero más aún le agradaba prolongar sus paseos detrás del montecito de acacias y paraísos que protegía a su casa. Entonces, una sensación de libertad le corría por sus venas como un mandato imperioso de movimiento, mientras el viento de la pampa le golpeaba su cara tostada, intentando despeinarle los mechones de pelo ren-

grido y rebelde que Floro ocultaba trabajosamente bajo una boina ladeada. Los perfumes mezclados de la flor del trébol y de la diminuta y dorada manzanilla, le producían un inexplicable regocijo. Floro aspiraba ese aire a pleno pulmón, pensando que le "convenía" más, si dirigir sus pasos hacia la laguna, llegar hasta el arroyo, o merodear simplemente por el lado de los gallineros y saborear en tanto una "ponchada" de higos. - En estas andanzas siempre lo acompañaba su perro, el Paisano, un animal más bien feo, de pelo ralo y oscuro, pero que tenía toda la belleza en sus ojos. Efectivamente, los ojos de Paisano eran más lindos que los de muchas personas. En realidad, se parecían a los ojos de los niños buenos. Miraban con dulzura, y al mismo tiempo, eran inquietos y vivaces, siempre húmedos se llenaban de lucecitas cuando oía la voz de su amo. Entonces, un ladrido distinto y un golpear persistente de su colita contra el suelo, eran la señal inequívoca de que Paisano era un perro feliz.

Claro que esa felicidad se ensombrecía cuando Floro salía en su petiso. Lo llamaba Regalón, porque era muy afecto a las caricias y porque se lo habían regalado don Luis Vergara, padrón de la estancia, y doña Esperanza, su esposa. Como no tenían hijos, veían en Florencio, ese chiquelo de diez años, de ojos oscuros y dientes blanquíssimos, un motivo donde volcar su ternura. Así fue que, cuando Florencio terminó el 3er. grado en la escuelita de la zona, adonde llegaba siempre de a pie o en caballo prestado, quisieron demostrarle su alegría regalándole ese petiso zaino, o sea de color castaño, que en lo inquieto y travieso se parecía bastante a su feo padrón trencito.



-Regalón lindo !... , solía decirle Floro, dándole una palmadita en el anca, a la par que, marcando severamente sus palabras con el dedo índice, se dirigía a su perro que desde cierta distancia lo contemplaba :

-Vá. se queda !... Vá. no se mueve de ahí ! nada de andarme siguiendo como un conejo !...

Y entonces, lleno de gran importancia, montaba ágilmente y se alejaba trotando hacia el potrero que debía recorrer para comprobar según lo ordenara su padre - si había algún animal caído o algún alambre roto.

Raisano dando un gran suspiro, se tendía resignado con la cabeza entre las patas y los negros ojos fijos en la tranquera, que como una barrera, acababa de separarlo -por un rato- de su pequeño amo.

---

Todas las semanas, don Zollo debía llegar hasta la estancia para informar al patrón sobre las novedades principales : así, por ejemplo : que en la última tormenta casi mueren dos corderitos que asustados por los truenos, se alejaron de la madre, y sólo pudieron ser hallados al aclarar, que esa misma noche el viento huracanado rompió el molino grande y era necesario llamar a un mecánico para arreglarlo, ya que í era demasiado viejo y además tenía reuma, y Floro era muy chico para esos peligrosos menesteres. Eso sí. Lo que más lo preocupaba y no tenía explicación, era el asunto de la oveja que desde ayer faltaba. Nadie había visto a nadie, y sin embargo, seguro que la habían robado... Prestaría en lo sucesivo más atención, las encerraría en el corral cercano al rancho

buscaría perros más guardianos...Y al hablar, puestos los ojos en la tierra, don Zoilo movía nerviosamente su viejo chambergo negro haciéndolo girar entre sus manos toscas y encallecidas.

Don Luis Vergara lo escuchaba atentamente, y como tenía mucha confianza en "el bueno de Zoilo" aprobada sin demora - cuanto éste le decía, terminando, al verlo tan afligido, por quitarle toda importancia al desagradable episodio de la ovejía.

Muchas veces, Floro acompañaba a su padre. El acontecimiento adquiría para él contornos de verdadera fiesta. Ese día se ponía sus mejores pilchas : las alpargatas recién lavadas, la bombacha a cuadros blanquinegros y la blusa corralera que le trajera don Luis de Buenos Aires, un pañuelo al cuello y su boina, no tan limpia, por cierto, como el resto de la vestimenta. Pero antes con más esmero que nunca, ensillaba a Regalón. Inquieto, alborotado por la salida, iba colocando sobre el lomo del animal todas las prendas que constituían su recadito : primero, la bajera trozo de bolsa o impermeable que impide el paso del sudor, y que por eso mismo también se llama sudadera; luego los mandiles, piezas de fieltro grueso, uno colorado y otro azul; después, la carpa, cubierta de suela que recubre el mandil; y los bastos dos cilindros rellenos de corda o junco, que van unidos entre sí por dos pequeñas correas; a todo esto, Floro lo apretaba fuertemente con la cincha, que se compone de dos partes, la capina que es de cuero crudo y se coloca en la parte superior y de la que penden los estribos; y la cincha propiamente dicha generalmente de lana, a veces de cuero, otras de hilo tejido, y que es la que cibe el vientre del animal y que va unida a -

la encimera mediante los correones . Cuando Regalón tenía bien ajustada la cincha, cosa que no le agradaba mucho, Floro ponía el cañilla que está hecho con un pellón de oveja, luego, el sobrepuesto, de piel de carpincho, sujetando a ambas prendas con una larga tira de cuero llamada cinchón. Con la colocación del freno y sus correspondientes riendas y cabezada, Floro daba por terminada la tarea de ensillar el animal, que desde antes tenía colocados el hazal con su cabestro. Y cuando montaba, no olvidaba llevar en su mano derecha y ostentosamente apoyado sobre el recado, el rebenquite con cabo de plata, recuerdo de su padre en ocasión de su primer galope.

Partían a la mañana y no volvían hasta bien entrado el sol. Por consecuencia, debían almorzar en la estancia, lo cual tenía para Floro un encanto especial : "Allá, - le cantaba a su madre- habían muchos peones, un capataz que los mandaba y una cocinera que hacía unos pasteles riquísimos ".

En ocasiones, terminado el almuerzo, no faltaba algún cantor que acompañándose con la guitarra dejaba oír sus "estilos", "milongas" o "vidalitas", mientras el mate pasaba de mano en mano entre la atenta peonada.

A menudo, solían cantar de a dos. Era una especie de juego: primero comenzaba uno, y en cuanto se detenía, debía responderle el otro y así sucesivamente, pero siempre cantando, los versos los inventaban ellos mismos y en eso residía justamente la dificultad. A este juego, que según la habilidad de los cantores podía ser interminable, se lo conoce con el nombre de "contrapunto", y a los que intervienen en él, se los llama "payadores".

De todos los payadores que pasaron por la estancia "la

Esperanza", ninguno tan famoso como Patricio Martínez. Su nombre era conocido en varias leguas a la redonda y se decía que además de ser un excelente cantor, en ese juego del "contrapunto" nadie lo había vencido.

En la tarde de este cuento, y para dicha de Bloro, Patricio Martínez estaba entre la peonada, y aunque hasta ese momento otros habían sido los cantores, se esperaba a cada instante oír su templada voz.

Tan absortos se encontraban en esa espera, que no advirtieron que cerca del eucalipto y apoyado contra una rueda del viejo sulky, contemplaba la escena el propio don Luis Vergara. El patrón de la estancia era muy afecto a esas reuniones de la gente de campo, y más aún, si había buenas guitarras. Así pues, quedaron todos muy sorprendidos cuando oyeron a sus espaldas la voz de don Luis que decía :

- A ver, ese Santos Vega...si se deja oír...- Y sonriendo, miraba a Patricio Martínez.

Obediente al pedido, que para él sabía a mandato, Patricio Martínez se acercó de buen grado, saludó con un leve toque en el ala de su sombrero, y se acomodó a lo gaucho en un tronco caído. Por unos instantes, sólo rasgó las cuerdas con su mano vigorosa y oscura. Luego comenzó a cantar. Y mientras todos escuchaban inmóviles -pensativos los hombres, soñadoras las muchachas -la voz profunda y melancólica de Patricio Martínez iba aumentando, lentamente, la sensible nostalgia de aquel atardecer pampeano.-

Hacia rato que se había ocultado el sol cuando Zoilo y su hijo Floro recorrían al tranco la larga avenida de eucaliptos, camino obligado para llegar a la estancia, y por el que ahora marchaban callados, hacia el rancho donde los esperaba Laureana.

El recuerdo de la música unido a la emoción de la hora, los mantenía silenciosos, ensimismados. Sin embargo, Floro, que desde hacía rato se mostraba preocupado, no pudo más y preguntó :

-Tata : puede saberse por qué el patrón le dijo Santos Vega a patricio Martínez, el cantor ? ; es que acaso tiene algo de un "santo" ? ; o es que el patrón lo ha confundido ?

Sonrió don Zoilo, y sin volver la cabeza, pero achicando los ojos como si viera en la lejanía lo que iba a cantar, le respondió:

No m'hijo, no. Vd. está errado. El patrón lo llamó Santos Vega, sencillamente porque Patricio Martínez se parece a Santos Vega, que fue un cantor muy famoso, como nunca hubo otro, ni lo habrá ... ni lo habrá.- Y continuó:

-Vd. ya va siendo grande, m'hijo, y si ha de conocer la triste historia mejor es que la sepa por boca de su tata.

Y así, mientras las primeras sombras de la noche envolvían el campo, Floro escuchó de labios de su padre, la historia de Santos Vega.

Supo entonces, que hace muchos , muchos años, existió un payador llamado Santos Vega. Era de regular estatura, hermoso rostro pálido, barba y cabellos retintos. Nadie sabía a ciencia cierta de dónde había venido, aunque algunos aseguraban que de los pagos del Tuyú, al Sur de la Provincia de Buenos Aires.

Lo que no admitía discusión, era que el mozo había logrado extender su fama en toda la pampa argentina, nada más que cantando. Ah !.. pero cómo cantaba ! No sólo eran dulces versos dedicados a las chinas de los ranchos que le cebaban mate o le obsequiaban cintas blancas y azules para su guitarra. No también lo inspiraba la Patria, y cuando ésta necesitó a sus hijos para poder ser libre, Santos Vega recorrió estancias, ranchos y pulperías, y en cada lugar, en vez de hablar, cantaba. Cantaba abrazando su guitarra, como si ella fuera parte de su querido suelo, cantaba, y en sus versos decía que era necesario unirse, que era necesario ser muchos para vencer, que era necesario ir hacia Buenos Aires. Y entonces, al oírlo, las gentes lo seguían como imantadas por el prodigio de su voz, dispuestas a dar su vida por la libertad.

Por esto, todos lo querían y respetaban.

Decían también que cantando de "contrapunto" nadie pudo vencerlo. Muchos lo habían intentado, pero la inspiración de Santos Vega era tan honda, tan distinta a todas, que, a poco de empezar, los mejores payadores abandonaban el juego.

Hasta que un día - triste día - cuando Santos Vega estaba descansando bajo ala sombra de un viejo ombú, llegó al pago un hombre desconocido, moreno, alto, delgado, con algo de siniestro en la figura y en sus brillantes ojos. Sólo habló

para decir que se llamaba Juan Sin Ropa y que venía para peyar con Santos Vega. Y eso diciendo, tomó su guitarra y se puso a templarla.

Érente a ese evidente desafío, Santos Vega no tuvo más remedio que aceptar. Y bajo la misma sombra que un rato antes cogijera su sueño, -sentados en las gruesas raíces del ombú -Santos Vega y Juan Sin Ropa comenzaron la payada.

Durante horas y horas estuvieron cantando, antes el renovado asombro de los paisanos que venían a escucharlos, y que sin saber por qué, presentían que algo malo, tremendamente malo, iba a ocurrir. Y no se equivocaban. Porque en determinado momento, deslumbrado por la rara perfección del canto de Juan Sin Ropa, Santos Vega, - que si sabía ganar, también sabía perder - hubo de declararse vencido.

Una tremenda carcajada fué toda la respuesta de su adversario. Y como Juan Sin Ropa era el diablo disfrazado de payador, bastó que tocara una rama del ombú, para que en pocos instantes todo el árbol se transformara en crepitante hoguera. Y dejando a los presentes mudos de estupor, desapareció entre las llamas.

Dicen que Santos Vega murió de tristeza y que desde entonces, su alma solitaria vaga por la pampa. A veces, en las noches de luna, puede verse reflejada en las aguas tranquilas de la laguna; otras, "en noche rubiada", hace sonar las cuerdas de una guitarra apoyada en el brocal del pozo, y en las siestas del verano, entre falsos reverberos de espejismos, suele cruzar la llanura un caballo y una sombra "con la guitarra a la espalda".

Al terminar el relato, don Zoilo comenzó a amarrar un cigarrillo. Floro, pensativo y emocionado, nada dijo. Cerca de ellos, sólo se oía el ruido de las patas de sus caballos; a lo lejos, como un murmullo, el balido de las ovejas y terneros desparremaba su tristeza sobre un fondo de sombras y de estrellas.

-Parece que Santos Vega nos ha ido demorando....-comentó don Zoilo. Y como si sus palabras encerraran una tácita orden, ambos talonearon al mismo tiempo sus cabalgaduras para acordar en tendido galope, la distancia que los separaba del rancho, adonde todos, jinetes y animales, estaban ansiosos por llegar.

---o---

Aquella noche, cuando Floro calculó que sus padres estaban bien dormidos, salió sigilosamente de su pieza. No sabía todavía lo que haría, no había tenido mucho tiempo para pensar lo, pero de lo que estaba bien seguro, era de que esa misma noche, sin esperar ni una más, habría de "ver" la sombra de Santos Vega.

Una sensación rara, mezcla de temor y coraje, ponía frío en sus manos. Apoyado en el marco de la puerta, esperó que sus ojos se acostumbraran a la oscuridad que, afortunadamente no era plena, pues la luna mostrándose y ocultándose alternativamente entre algunos nubarrones, matizaba al campo con un mágico juego de luces y de sombras.

De tal manera, que a los pocos instantes, Floro comenzó a caminar lentamente hacia el potrero, donde como una mancha ondulante y brillante, se extendía la laguna.



Pero apenas había dado unos pasos, un ruido extraño proveniente del corral de las ovejas, lo hizo detener. Y atónito, con la boca abierta y los ojos más abiertos aún, vio acercarse confundido entre las sombras, a un jinete que, montado en brioso caballo, parecía ocultar entre los pliegues de su poncho, algo así como la caja de una guitarra.

-Santos Vega !... murmuró extasiado. Pero enseguida, iluminado por el recuerdo del relato de su padre sintió que un miedo atroz paralizaba todo su cuerpo, y sin más fuerzas que para persignarse y gritar :

-Tata ! , Mama ! , es Santos Vega !...- cayó desmayado sobre la tierra humedecida por el rocío de la noche, mientras un galope acompasado y firme se perdía en la lejanía.

---o---

Infútiles resultaron todos los razonamientos de sus padres para convencerlo de <sup>que</sup> esa figura ~~que~~ no era el alma de Santos Vega, sino, en persona, el "mesmito" ladrón de las ovejas.

Floro seguiría jurando "hasta morirse", que había visto el alma del payador, y cuando le discutían se enojaba y quedaba malhumorado, como si quisieran quitarle algo que le pertenecía solamente a él y que lo llenaba de legítimo orgullo.

Y su propio padre, aunque decía y repetía que gracias a su hijo, a su "valiente Floro", habíase salvado de la vergüenza de comunicar otro robo de ovejas al patrón de la estancia, allá en el fondo, muy en el fondo de su corazón, dejaba acrecentar la dulce duda de que tal vez esa sombra, fuera, en verdad, el alma de Santos Vega.

---o---

## LA NIÑA PAJARO

Esto que voy a contarles, ocurrió hace muchos años....  
! Tantos ! ...con decirles que en aquella época todavía no existía la República Argentina tal como ustedes la conocen, con todas sus provincias y territorios...

Pero para que puedan darse una idea del lugar del acontecimiento, les diré que fue, más o menos, donde hoy está la provincia de Santiago del Estero.

Fues bien, en medio de esa selva nortea, vivían dos hermanos. Ella se llamaba Pana, él, Turay. Según parece, las hadas que concurren al bautismo de estos niños, fueron muy benévolas, pues a ambos los hicieron sumamente hermosos, aunque muy distinto uno de otro. Para lo cual, adornaron a ella con los rayos de la luna, y a él, con los rayos de sol.

Por eso, Pana tenía la piel blanca, el paso leve, la mirada triste. Cuando salía de su choza casi siempre lo hacía de noche. Nunca tuvo miedo a la oscuridad, de tal manera que podía internarse en la maraña de árboles y lianas, dejando que el reposo y el silencio penetraran en su alma de niña solitaria. Si se cansaba, se recostaba sobre las blandas y perfumadas buenas noches segura de que ningún animal nocturno se atrevería a dañarla, porque más que un ser humano, parecía un delicado rayo de luna flotando entre las flores. Hasta que la dorada luz del alba la obligaba al regreso.

Turay, en cambio, era pujante, luminoso y alegre como el sol. Amaba la luz del día y todo lo que ella le demostraba, desde el verde y encrespado helecho apretujado en hamedas

alfombras donde ágiles como saetas corrían las lagartijas, hasta las azuladas flores de los jacarandáes, que allá arriba, en un tupido manto, semejaban un cielo más bajo que el de siempre.

Amaba la luz del día que le enseñaba a ver las maravillosas plumas de las aves: encarnadas en el copete del pimpante cardenal, azules y amarillas en la gritona urraca, verdes brillantes en el lorito charlatán. Gracias a ella descubría el peligro de la víbora yarará, que por tener la piel parduzca -aunque con manchas blancas- solía confundirse con los troncos o ramas de los árboles, y avistaba a tiempo la presencia del temido jaguar, aún sabiendo perfectamente que rara vez atacaba al hombre si no era molestado.

Turay gozaba en la contemplación de todo. Todo lo escudriñaba. De todo aprendía algo.

Una de las cosas que más lo asombraba, era observar justamente, la peculiar manera que tenía el jaguar para cazar los peces con que acostumbraba a alimentarse. Para ello, buscaba la parte más serena del río que cruzaba la selva, y agazapado en la orilla, quedábase largos ratos inmóvil con sus patas delanteras colgando sobre el agua. Mientras tanto, despeña por su boca una saliva abundante y espesa, que dejaba caer sobre el río en brillantes y numerosas burbujitas, los peces, atraídos por la novedad, se acercaban creyendo encontrar quién sabe qué exquisita lombriz, y entonces, con un rápido golpe de sus aterciopeladas garras, el jaguar los cazaba arrojándolos a tierra.

Cuando Turay regresaba a su choza, contaba a Pana todo lo que había visto, pues no se sentía feliz si no le parti-

cipaba sus maravillosos descubrimientos. Por eso, durante un rato, no hacía otra cosa que hablar y hablar. Además, si se refería a algún pájaro, corría por la habitación moviendo sus brazos como si volara; si al jaguar, sus rugidos estremecían a Pana como si fueran de verdad. Y así siempre. Su bulliciosa alegría llenaba todo de luz y calor. Y era tan grande el cariño que sentía por su hermana que casi siempre traía algo con que obsequiarla; a veces, un sazonado fruto de algarrobo; otras, la delicada forma de una orquídea salvaje.

Pero Pana apenas si miraba los obsequios. Y a poco de llegar su hermano, callada y solitaria salía nuevamente a recorrer la selva. De allí que muy rara vez se los veía juntos. Y esto afligía a Turay.

Sin embargo, él sabía que había algo que su hermana codiciaba con vehemencia: era la dulce miel de morcormoras, cuyas temibles abejas construyen la colmena en las copas de los árboles más altos.

A Turay le resultaba sumamente difícil encontrarla, y aún en el caso de hallarla, cómo bajarla solo, sin la ayuda de nadie. Pero con tal de proporcionar una alegría a su hermana, Turay era capaz de realizar cualquier hazaña.

Un día volvió a su casa más temprano que de costumbre. Era la hora de la siesta, y aunque el cielo se había nublado totalmente, al aire pesado y húmedo parecía cargado de fuego.

-Pana, Pana, hermana mía !... gritó Turay entusiasmado. Y agregó:

-Allí, en un gran árbol que crece en lo alto de la coli-

na, he encontrado la miel que a tí te gusta !...No he podido subir pues hace falta una cuerda, pero estoy seguro de no equivocarme, porque cerca del tronco he visto volar a las abejas que libaban el néctar de la flor de isiri ! Vamos ! acompáñame Pana !

Turey, diciendo esto, rogaba a su hermana con los ojos llameantes de alegría. Pana accedió a acompañarlo. Nunca se la había visto tan animosa, y es que en verdad, la tentación de la miel era muy grande. Y tomados de la mano, los dos hermanos partieron encantados hacia el gran árbol de la alta colina .

---o---

El camino era largo. Y la tarea que los esperaba, ardua y peligrosa. Pero la dulzura del premio final, justificaba cualquier esfuerzo. Ellos, por lo menos, pensaban así.

Después de andar un rato, resolvieron descansar y alimentarse. No les faltaban riquísimos frutos, tantos, que hasta podían elegir: entre los rosados y pequeños de la zarzaparrilla, la baya viscosa y anaranjada del camambi, los higos de la tuna o los azucarados y rojizos frutos del mistol. Turey, que conocía los lugares a fuerza de recorrerlos diariamente, trajo varios de aquellos, que juntos saborearon hasta quedar saciados y con las energías renovadas, pudiendo guardar algunos para más adelante. Mientras descansaban, Turey le mostraba a su hermana un hermoso ejemplar de quebracho blanco. Ellos lo llamaban "el árbol que los había curado" pues en cierta oportunidad en que Pana se enfermó con alta fiebre y continuos temblores, Turey la sanó dándole a beber

Una infusión elaborada con la corteza del tronco y con sus frutas. Y en otra ocasión en que él mismo se dobló un pie, también se mejoró colocándose capilasmos de frutas machacadas.

Aquel otro, en cambio, más alto y corpulento, era un quebracho colorado, su madera roja - que daba el nombre al árbol - era sumamente resistente y además, podía ser expuesta a la intemperie sin temor de que se pudriera. Pana y Turay la habían utilizado para construir el puentecito del río y también los cuatro postes sobre los que después levantaron su choza.

Recordando, recordando, se les fué el tiempo, y al percatare de ello, se dispusieron a seguir.

Poco les restaba para llegar, cuando de pronto, vieron aparecer no lejos de ellos, una cantidad extraordinaria de víboras de todos tamaños y colores que cruzaban rápidamente el camino, o quedaban revolcándose en la tierra.

-! Mira, mira !...gritó Turay señalando el espectáculo. Eso significa que se avecina un temporal, apurémonos Pana ! Y decidido obligó a su hermana a acelerar el paso.

-Quién sabe ! -le respondió Pana. - Las serpientes deben haber salido así porque hace mucho calor, nada más.

Pero Turay insistió :

- No, no, vuelvo a repetirte que es señal de tormenta. Y para que te convenzas vamos a observar a las hormigas shishi-puca; yo sé dónde tienen los hormigueros, y si vemos que ahora trasladan su nido a un lugar más alto, puedes estar seguro

ra que la lluvia se aproxima.

Y así lo hicieron. Buscaron un hormiguero de shishi-pua y constataron lo que Turay había dicho: pacientemente, las hormigas iban llevando uno por uno los pequeños huevecillos que estaban al pie de un árbol, hasta la concavidad que a bastante altura del suelo formaban dos ramas en horqueta.

-Has vistos ! - exclamó Turay. - No perdamos el tiempo. Corramos, ya estamos cerca. Allá está el árbol !

Si, ya estaban cerca, por suerte para ellos. Porque la lluvia que los animales de la selva habían presentido, empezó a caer en gruesas gotas primero, hasta formar al poco rato, un cortinaje cristalino, fresco e impenetrable. Continuos relámpagos iluminaban la oscuridad del cielo. Y tras las líneas amarillas y quebradas, anunciadoras del rayo, los truenos se sucedían unos a otros, como las rocas de un despeñadero.

Y llovió, llovió, como si nunca hubiera llovido. Durante días y días, sin parar ni un minuto. A veces, enfurecidos vientos arrastraban y sacudían el agua pulverizándola en irrisadas y espumosas crestas, otras, una calma imponente se extendía sobre todas las cosas, y la lluvia caía uniforme, persistente, monótona, sobre el asombro y la resignación de la tierra.

Era el Diluvio.

---o---

Llegados al gran árbol, y gracias a la resistente cuerda que habían tenido la precaución de llevar. Turay pudo poner

a salvo a su compañero. Para ello, hábilmente tiró la cuerda haciéndola pasar por la horqueta más alta, luego formó en un extremo una especie de hamaque donde hizo sentar a Fana y a los demás, y tirando entonces del otro extremo, la elevó hasta alcanzar la altura de la copa. Después, subió él.

Y así, encaramados en lo alto del gran árbol, pudieron contemplar el imponente espectáculo de la selva inundada. Ya no quedaba nada de lo que antes fuera parte de ella, ni plantas, ni árboles, ni animales. Todo lo había cubierto el mar de agua. Solo veíanse, flotando a la deriva, las lianas cortadas de las flores y algunos pájaros con las alas abiertas, ahogados tal vez, en el postrer intento de querer volar. Y muchos troncos y ramas, y en ellos, todavía vivos, multitud de animales, pájaros que chillaban asustados y se daban picotazos por quitarse el lugar, pecaríes que clavaban sus resacas en desesperados esfuerzos por no resbalarse, y algún jaguar también, que en actitud de ataque, contemplaba solenemente las aguas como disponiéndose a dar el salto para caer su presa. Pero todo era inútil. Allí estaban. Formados el poco espacio de los troncos. Librados a lo que la suerte quisiera depositarles.

Fana y Turay, sobrecogidos de miedo, miraban crecer las aguas como un castigo a su atrevida empresa. Los pocos troncos que habían llevado consigo, y especialmente, la dulce miel que encontraron en el árbol, les servirían para alimentarse durante cierto tiempo. Pero hasta cuando? ...



Al fin, dejó de llover. Lentamente, día tras día, como si una fuerza invisible y poderosa las succionara desde el fondo de la tierra, las aguas comenzaron a bajar.

Entonces, un panorama completamente distinto al conocido, surgió ante los ojos de los dos hermanos. Parecía que todo había cambiado de lugar. Profundas hondonadas surcaban las laderas de la colina; troncos inmensos de árboles caídos, servían de improvisados puentes; y montañas de rocas prominentes, formaban nuevos pios.

-Voy a bajar para ver - dijo Turay. -Tal vez me sea posible construir otra choza, pues aquí no resistiremos mucho más. -No vayas ahora, espera a mañana; pronto será de noche...

Le suplico Fana.

-Pero si nunca le has temido a la noche -respondió Turay; - y además, he de volver enseñada.

Dicho lo cual, y después de recomendarle que no se moviera de allí, Turay comenzó a descender. Difícil le resultó, pues a su paso las ramas se quebraban y caían, una tras otra, deslizadas por el largo temporal.

Cuando llegó a tierra, miró hacia arriba tratando de ubicar a Fana. Inútilmente, porque era tan extraordinaria la altura del árbol que los había cobijado durante el diluvio, que no se veía nada, más que la muelle verdura de su fronda. Sin poder cuparase, Turay se dispuso a buscar alimentos y refugio más seguro. En procura de ellos, desapareció entre la confusa profusión de plantas y ramazones, sin darse cuenta, que en su afán no se quedaba, se iba alejando demasiado del árbol donde que-  
daba Fana.

En esos momentos, el sol, como un disco de oro, se hundía en el horizonte. Reflejos rosados y amarillos traspasaban el aire de luminosa nostalgia. Y mientras las aves sobrevivientes renovaban sus cantos y sus nidos, los profundos murmullos de la selva daban la sensación de que la vida comenzaba otra vez.

-----

Poco a poco, llegó la noche.

Allí, en lo alto del gran árbol, Pana sentía la soledad como nunca la había sentido. Sus fuerzas, debilitadas durante tantos días de privaciones, no alcanzaban a sostenerla, y por momentos, la idea de precipitarse al vacío la aterrorizaba.

Inmóvil, fijos los ojos en el lado del cielo por donde hacía unos instantes había desaparecido el sol, Pana semejaba a una estatua.

De tanto en tanto, su voz desfalleciente caía sobre la selva adormecida:

! Turay !...Turay !...

Y los ecos de la selva repetían: "Turay !..Turay!..."

Que sería de esa niña solitaria, que en lo alto de un gran árbol <sup>l</sup>improbarla inútilmente la presencia de su hermano ?

Imposible que intentara bajar, sin contar ni siquiera con el auxilio de las ramas que Turay, al descender, había ido rompiendo. Y si el sueño o el cansancio la vencían, qué otra cosa podía esperarle sino la muerte ?

Pero no.

Una fuerza más grande que la fuerza de todos los seres vino en su ayuda. Y en el instante en que la luna redonda y blanca desbordaba su claridad en el azul del cielo, Pena sintió que suave y lentamente se iba volviendo pájaro. A medida que se achicaba, su frágil cuerpo se cubría de plumas grises y aterciopeladas. Sus pies, antes aferrados con desesperación a la rama para no caerse, quedaron transformados en las patitas de un ave. Desde ese momento, no habló más: su boca pequeña se hizo un pequeño pico, y al abrirlo, sólo pudo decir: "turay, turay"... Pero en cambio, sus delgados brazos convertidos en dos hermosas alas, le permitieron volar de un lado al otro y recorrer de noche, igual que antes, la silenciosa umbría de la selva; en tanto que sus ojos, redondos y oscuros, conservaron intacto el humano asombro, ante el prodigio de su transformación.

---p---

Y ahora, todos lo saben.

Ese canto melancólico que en los rojizos atardeceres de la selva nortea desgrana su monótono " ! turay, turay! ", es el canto de un ave que las gentes conocen con el nombre de Kahuy.

Pero es también la voz de una niña llamada Pena, a quien hace muchos, muchos años, el Todopoderoso convirtió en pájaro, para salvarla de una muerte innecesaria.

-----

BONIFACIO, EL GATO QUE QUISO SER PALOMA

Todo era silencio y quietud en aquel hermoso jardín abandonado. Desde que los habitantes de la antigua casaca tuvieron que irse, puertas y ventanas permanecían cerradas, y sólo de tanto en tanto, una vieja sirvienta llegaba para hacer limpieza, precedida por un metálico tintineo de llaves.

Entonces abría la casa y sacudía todo con un gran plumero mientras rezongaba porque las puertas chirriaban, porque había olor a humedad, y también, oh desgracia!, porque ese "¡inútil de gato" no servía para nada. Ahí lo habían dejado para que comiera cuanto ratón cazara y, en cambio, resultaba que cada vez que ella venía, encontraba más ratones que en la propia ciudad de los ratones.

"Gato inútil!..." Habráse oído injusticia más grande? Decir eso del pobre Bonifacio!... Acurrucado en el alféizar de una ventana abierta, hecho un negro ovillito de pelo sedoso y suave, acababa de oír acorrajado la protesta de la vieja sirvienta: "¡Gato inútil!..." Pero qué podía hacer él, si no había nacido para matar ratones?... Si sólo el tocar esa piel agrisada y escurridiza lo hacía estremecer hasta lo más hondo de su corazón?

---o---

Recordaba ahora la última vez que había atrapado un ratoncito.

Fue en el dormitorio de los niños, esas dos criaturas pequeñas y rubias que siempre lo acariciaban. Aunque ellos ya no estaban, habían quedado en la habitación "olvidados quizá-

una muñeca de trapo, un trencito con cuatro vagones y una pelota colorada. Era ese el lugar preferido por Bonifacia para hacer su siesta y aquel día estaba ahí ronroneando, con un ojo abierto y otro cerrado como todos los gatos, cuando de pronto sintió un ruidito muy sospechoso: gric...gric... y a los pocos instantes, otra vez : gric ....gric..... Bien despierto ya, se dijo:

-Ese ruidito debe ser un ratón, y yo estoy aquí para cazar ratones. Veamos pues. Y cautelosamente, pasito a paso, se fue acercando al rincón de donde provenía el ruido. Y ahí estaba, muy confiado y distraído, un pequeño ratoncito, tan pequeño, como nunca había visto otro. No fue difícil cazarlo: un salto, Zas !... y sus dos patas delanteras oprimían, pero sin dañarlo, al minúsculo y asustado ratoncito.

-Qué haces aquí !, le dijo enérgicamente. - No sabes que tienes prohibida la entrada y que yo tengo la orden de matar a cuanto ratón encuentre ?.

-Matarme !- dijo el ratoncito, con una voz tan temblorosa y finita que parecía un hilo de agua .- Oh, no ! Ten piedad de mí, ten piedad de mí!...Sólo quería ver si habían regresado los niños....Ah !, ellos sí que eran buenos y me querían !... Ves ese agujerito en aquel rincón ?; bueno, pues allí, muchas noches antes de acostarse, me colocaban un pedacito de queso, yo venía, corría un rato por el piso para hacerlos reír, y luego me iba llevando el queso para mi mamá.

Fue suficiente que Bonifacia se acordara de los niños para que todo su corazón rebosara dulzura. Y mientras dos

gruesas lágrimas asomaban a sus ojos color caramelo, las patitas que aprisionaban al ratoncito, le devolvían su libertad.

Nunca le gustó esa tarea de cazar y matar ratones... Pero ahora que sabía que los niños jugaban con ellos... y hasta les daban de comer...

-----p-----

Y mientras recordaba, acurrucado en el alféizar de la ventana abierta, la voz gruñona de la sirvienta llegaba hasta él:

-Gato inútil, siempre trepado en las ventanas, siempre mirando hacia afuera, en lugar de olfatear el piso, revisar rincones...! chuuu!...y de un plumazo quiso bajarlo.

Pero Bonifacio, cansado de tantos "insultos", dió un salto muy grande, y agilmente, fué a caer entre las plantas de aquel hermoso jardín abandonado. Nunca más entraría a la casa, aunque le dejara como siempre el platito con leche y lo llamara una y mil veces.

-----p-----

Ahora sí podría darse sus gustos: aspirar el perfume de las flores, conversar con ellas, internarse en la penumbra del follaje, ah! y sobre todo, mirar el cielo. Porque, necesario es decirlo desde ya, Bonifacio era un gato que tenía corazón de poeta, y como a todos los poetas, le gustaba mirar el cielo. Tanto lo había mirado por las ventanas de la casa, que conocía todos sus colores. Sabía que a veces era suavemente azul, otras gris oscuro, casi negro, y que de no-

cho, millones de estrellitas lo embellecían. Pero cuando más disfrutaba Bonifacio era a la hora de ponerse el sol. Por unos instantes, un rojo púrpura cubría todo el cielo, luego, se diluía en tonos azilados, en tanto que algunas nubecitas blancas iban apareciendo como menudos copos de algodón.

Pero Bonifacio era un gato muy exigente. El no se conformaba con mirar las nubes y verlas correr, alocadas, de un lado al otro. El quería llegar a tocarlas, hundir sus patitas en esa marejada de leves colores, y si fuera posible.... ah ! si fuera posible, caminar entre ellas.

! Acaso no lo hacían siempre en el crepúsculo las palomas que anidaban sobre las cornisas de la casa, y que venían a picotear semillitas y gusanos bajo las plantas del jardín ? . Bonifacio las veía levantar vuelo en marmurantes bandadas. Iban alto, muy alto, hasta perderse en el cielo de la tarde. Era eso tan hermoso, que no se podía distinguir cuáles eran las nubes, y cuáles las palomas. Porque todo el cielo, hasta donde llegaban los tristes ojos de Bonifacio, parecía un inmenso y movidizo mar de plumas, apenas doradas por los últimos rayos del sol.

Y fue entonces, cuando el gato Bonifacio quiso ser una paloma.

Con un largo y entristecido ! miau ... ! se lo dijo una mañana a las despreocupadas y airoas amapolas. Pero era en primavera, y estaban tan felices movidas por el aire que jugaba con ellas como si fueran pequeñas mariposas, que no comprendieron al pobre Bonifacio:

- Ser paloma ? , tocar las nubes ? , qué locura !...exclamaron. Y siguieron danzando y danzando, con las mejillas infladas por la dicha.

Bonifacio no se desanimó.

Después de un tiempo, trepóse a un muro y protegido por la sombra de las enredaderas, confió su deseo a las dulces madreselvas y a los racimos alillados de las glicinas. Pero era en verano. Y el aire caliente doblegaba a las flores obligándolas a dormir, embriagadas por su propio perfume. Y tampoco comprendieron a Bonifacio.

Pero Bonifacio no se desanimó.

Firme en su anhelo, pasaba largos ratos mirando las nubes: "¿Quién pudiera tocarlas, caminar entre ellas !...! Oh, Dios mío !...Sería posible?". Y con un leve maullido lo imploraba, mientras paso a paso, llegó hasta el viejo Sauce.

Era en otoño.

Poco a poco, el color verde de las hojas había desaparecido: rojizas primero, amarillas después, caían de las ramas formando crujientes montoncitos. Ya no se oía el canto de los pájaros, y el sol, apenas tibio, estaba pocas horas y se volvía a ir.

Las ramas del Sauce se inclinaban como cortinas de sedosos flecos, y era tan honda la tristeza de su postura que parecía que todo el árbol estuviera llorando. No era raro, pues, que lo llamaran el Sauce "llorón", y no era raro, tampoco, que junto a él, Bonifacio se sintiera por primera vez, comprendido y alentado.

Así, mientras las ramas más bajas lo acariciaban suavemente el Sauce le dijo:

-Se lo que quieres desde hace mucho tiempo, me lo contó el aire, aquel que jugaba con las amapolas y que vino después



a dormir en mis ramas. Escúchame : tocar las nubes, caminar entre ellas, no es del todo imposible. Pero lo que resulta más difícil, es que dejes de ser un gato y te conviertas en paloma.

-Pero es que sólo las palomas llegan hasta el cielo y tocan las nubes !... gimió Bonifacio.

-Lo sé; las palomas y los pájaros - respondió el Sauce. Pero no importa. Yo te diré quiénes pueden ayudarte a conseguir lo que deseas, sin dejar de ser un gato.

-Quiénes ? , cómo ? - preguntó Bonifacio, inquieto y esperanzado ante la idea de seguir siendo un gatito, y al mismo tiempo ver cumplido su deseo.

-Oye - le dijo el Sauce.- No muy lejos de aquí, donde el sendero principal del jardín hace una curva y desaparece entre el follaje, se encuentra el estanque de los Cisnes.- Recuerdas cuando los trajeron para los niños de esta casa ?

-Sí - contestó Bonifacio. -Me acuerdo perfectamente que fueron hasta el estanque con sus padres, y que mientras arrojaban los cisnes al agua, les ponían un nombre: Alfredo... Carlos ... Narciso .... Esteban .... Ricardo!.... Jorge .... y Rubén.

-Exacto- dijo el Sauce, y continuó : Una noche, cuando el jardín esté en silencio, y la luz plateada de la luna se confunda con la blancura de los cisnes, irás a verlos. Preguntarás por Rubén, el más hermoso, y al que los otros respetan como si fuera el rey, entonces le contarás lo que te pasa. Y como todos ellos son poetas, estoy seguro que habrán de prestarte ayuda.

Y el viejo Sauce agitó sus ramas como diciendo que había terminado y que nada más podía hacer.

Bonifacio comprendió. Y agradecido por tan buenos consejos, se internó entre las plantas de aquel hermoso jardín abandonado.

---g---

Pasó algún tiempo. Bonifacio no sabía que hacer. Seguiría el consejo del Sauce ? y si los cisnes se burlaban como las amapolas ? y si no lo escuchaban como las madreselvas y glicinas ? No, tal vez , no. El Sauce había dicho que los cisnes eran poetas. Entonces, tenían que comprender su deseo. A ellos mismos, sin duda, también les gustaría mirar el cielo, contemplar las nubes, y hasta tocarlas. Claro !...por qué, no ?

Y así , pensando y dudando, llegó hasta el estanque.

Era en invierno.

Un viento frío sacudía las ramas de los altos y perfumados eucaliptos, que como un verde muraldón separaban al estanque del resto del jardín.

Cuando Bonifacio llegó, el sol acababa de ponerse. Era pues, su hora preferida para mirar el cielo. Pero en ese instante, sus ojos preocupados observaban que a pocos pasos, despermeados en el agua, estaban los siete cisnes como blancas nubecitas flotantes.

Aquél que nadaba era Alfredo; tenía una franja alrededor del cuello, y cuando el ave se movía, parecía una negra serpiente enroscada. A su lado, con las blancas alas manchadas de oscuro, como salpicadas de barro, estaba Carlos, el que en ese

momento se peinaba las plumas con el pico, orgulloso y seguro de su belleza, era Narciso ! más allá veía a Esteban , al que le gustaba nadar cuando el agua estaba muy fría. Bonifacio recordaba que una vez, Esteban no se dio cuenta que el agua se iba helando, y cuando quiso salir había quedado aprisionado por un bloque de hielo, pero los rayos del sol derritieron el agua, y Esteban se salvó. Aquel más pequeñito era Jorge cuando lo trajeron, la mamá de los niños les recomendó vigilarlo, pues ese cisne acostumbraba a nadar por los canales que entra cruzaban las casas de su lejano pueblo, y claro, casi siempre se perdía. También veía a Ricardo , el más gentil de todos: fino y esbelto como un príncipe. Era el que transportaba a los seres pequeños que necesitaban cruzar el estanque: una vez era un insecto, otra, una piedrita pero ninguno tan hermoso como Rubén ; allí estaba, espléndido, imponente; con sus alas abiertas como dos abanicos, diríase un rey con su manto de armiño.

Bonifacio los miraba. Y su tierno corazón se estremecía pensando que si el Sauce no se equivocaba, habrían de ayudarlo. Y en esa contemplación lo sorprendió la noche.

Cuando todo estuvo en silencio, Bonifacio salió de entre las plantas y se acercó al estanque. Rodeabanlo una hilera de lirios y azucenas en flor, que, al ver al gatito, le cerraron el paso en perfumada barrera preguntándole:

-¿Quién eres ?

-Soy Bonifacio.

-¿Qué quieres ?

-Hablar con Rubén .

-Con Rubén ? Oh !...dijeron a un tiempo los lirios y azucenas. Pero enseguida, la que estaba más cerca del estanque llamó al cisne Ricardo y apoyándose apenas sobre su cuello le pidió:

-Dile a Rubén que venga.- Y Ricardo cruzó todo el estanque y rápidamente estuvo de vuelta seguido por el imperioso Rubén.

A Bonifacio le latía el corazón con violencia, y cuando las flores se doblaron para dejarle paso, casi no tenía fuerzas para acercarse. La blancura de Rubén era tanta, que lo cegaba como una luz muy fuerte obligándolo a entomar sus tristes ojos color caramelo.

Por al fin habló. Y fue tan tierno su maullido, tan honda y plena la verdad de sus palabras, que el cisne al oírlo, comprendió que ese gatito merecía ser ayudado, porque no era un gatito como todos, porque era, en suma, un gatito que tenía corazón de poeta. Por eso le dijo:

-Espérame aquí. Hablaré con mis hermanos y volveré inmediatamente. Y nadó hasta el medio del estanque, todos los demás lo imitaron, colocándose uno al lado del otro con las cabezas hacia el centro, hasta formar un apretado círculo

-Celebren consejo !...dijeron los lirios

-Celebren consejo !...repetieron las azucenas

---o---

Y en aquella hermosa noche de luna, el gato Bonifacio contempló desde la orilla del estanque, a los siete cisnes

que como los pétalos de una enorme y blanca flor suspendida en el agua, pensaban y discutían sobre la mejor manera de hacerlo feliz.

---o---

Pasado un rato, las quietas aguas del estanque se agitaron y Bonifacio vio venir hacia él a todos los cisnes precedidos por Ruben. Cuando llegaron, éste le dijo:

- Bonifacio / estamos dispuestos a ayudarte. Y desde ya te aseguramos que vas a ver cumplidos tus deseos: tocarás las nubes, caminarás entre ellas. Pero, tendrás que someterte a una prueba.

-Oh !...exclamó Bonifacio casi llorando de alegría, ¿Cómo?

-Haciendo lo que enseguida te diré - le respondió Ruben. Y continuó:

-Durante cuatro noches consecutivas vendrás a esta hora y a este mismo lugar, y teniendo por únicos testigos a los lirios y a las azucenas que nos escuchan, pondrás en el agua del estanque cada una de tus patitas; la dejarás sumergida un rato y luego la sacarás.

-En el agua ? - gimió Bonifacio, estremecido de miedo y de frío ante la idea de mojarse un solo pelo de sus patas. (Pues en esto, Bonifacio era igual a todos los gansos, le tenía horror al agua).

-Si- le respondió Ruben. -La primera noche mojarás tu pata derecha; la segunda, la izquierda. Y las dos últimas, tus dos patas de atrás. Es la única condición que te exigimos para ayudarte; y si como dices, tu deseo de tocar las

mbes es tan grande, tan grande, que hasta aceptabas dejar de ser un gato y transformarte en paloma.... bueno, pues creemos mucho más sencillo que te resignes a mojarle las patas.

-Si, sí....-baluceó Bonifacio - Lo haré, lo haré ....-pero a la vez, su hermoso pelo negro se le ponía "de punta", dándole el aspecto de un reluciente cepillito.

-----

Sin embargo, a la noche siguiente volvió junto al estanque.

Mientras los lirios y azucenas inclinaban sus corolas sobre el agua para mirarlo, él recordaba las palabras de Rubén: "La primera noche mojarás tu pata derecha."

Y Bonifacio levantó la patita derecha. Y despacito, despacito, la fue acercando, y cuando ya estaba por tocar el agua, la retiró erizado hasta la cola. Así varias veces, hasta que pudo más su voluntad, y la metió!..

-Chúy !.... qué fría, qué fría !....dijo en un quejoso maullido, y rápidamente la sacó sacudiéndola con fuerza.

-No la has dejado ni mucho ni poco - lo observó severamente una azucena.

Pero Bonifacio puso una cara tan compungida, que la flor lo perdonó.

- Bueno. Puedes irte. Mañana lo harás mejor - le dijo.

Y así fue. Cada noche el agua le pareció menos fría. Y a medida que se acercaba la última, se notaba más valeroso y reconfortado, como si después de cada inmersión resurgiera

un gatito nuevo.

Pero, ¡ pobre Bonifacio !...Estaba visto que su hermoso deseo de tocar las nubes habría de costarle muchos sacrificios. Porque cuando faltaba poco para el término de su prueba, un viento frío levantó en remolinos la tierra del jardín, negros nubarrones ocultaron la luna, y los truenos en continuo rodar, anunciaron la inminente tormenta. Y en el preciso instante en que Bonifacio sumergía su cuarta patita, una lluvia torrencial se descolgó del cielo dándole apenas el tiempo necesario para refugiarse bajo las plantas más cercanas. Y mientras todo mojado, maullaba su desventura, iba recordando al viejo Sauce, a los cisnes, y a las nubes.

Y pensando en ellas, se quedó dormido.

-----o-----

A la mañana siguiente Bonifacio salió de su refugio.

Al ver que no llovía - muy al contrario, por momentos el sol brillaba esplendoroso - empezó a caminar lentamente, estirando sus patas y arqueando su lomo, en matinal desmerezo.

De pronto, quedó como electrizado.

¿ Qué había visto ? Pues... ! nada menos que un trozo de cielo caído sobre la tierra con sus blancas nubes algodonadas ! Ahí, a pocos pasos de él !

Y allá otro, y otro !

Era posible ? Qué había ocurrido ?

Bonifacio no se detuvo a pensarlo. Porque feliz, radiante como el mismo sol de la mañana, se abalanzó sobre las ni-

nubes, y caminó, saltó, corrió sobre ellas.

Parecía un gatito enloquecido.

Oh alegría ! Oh gozo indescriptible !

Qué le importaba ahora mojarse sus patitas, llenárselas de barro, si gracias a los cisnes había aprendido a no temerle al agua. !

Ah ! qué paz tan dulce iba envolviendo su tierno corazón ! Después de tanta espera y tanta lucha, al fin se realizaban sus deseos: tocar el cielo, caminar entre nubes !

---p---

Y fue tan grande la dicha de Bonifacio, que nunca llegó a darse cuenta que había estado caminando sobre los múltiples charcos que la lluvia de la noche formara en el jardín, y en los cuales, como si fueran temblorosos espejos, se reflejaban nítidamente, "el cielo azul, la nube blanca !

---p---

Nunca llegó a darse cuenta, porque su dicha era muy grande, y también, porque era un gato que tenía corazón de poeta.

--