

GIANNI RODARI

Monográfico de Gianni Rodari

Hace 25 años moría en Roma, Gianni Rodari, el escritor italiano que sacudió los cimientos de la LIJ no sólo en su Italia natal, sino en todo el mundo. Era un convencido de la capacidad transformadora del lenguaje, de la palabra, especialmente cuando se la libera de sus significados más convencionales. Apostó por el juego como expresión más natural de la infancia, de la creatividad de los niños y los estimuló, con sus libros y también en su relación directa con ellos, en proyectos educativos y artísticos, a expresar mediante el juego y los diferentes lenguajes, sus propios conflictos, sus sueños y su manera de ver el mundo. Él, como niño, vivió la opresión de la dictadura fascista y, de mayor, luchó, desde la política, desde sus escritos, desde su literatura o desde sus actuaciones, para conseguir cambios en el ámbito pedagógico; abogó por una escuela que le devolviera a los niños la confianza en su capacidad para cambiar las cosas, una escuela que no fuera aburrida, donde la risa fuera un motor importante, donde se aprendiera el poder mágico que tiene el lenguaje... Todas estas ideas las plasmó en *Gramática de la fantasía*, un clásico ya de la literatura pedagógica, en el que nos descubre el arte de inventar, la manera de hacer historias, los trucos para poner en marcha imágenes y palabras, para ayudar a los niños a crear sus propias historias.

Le debíamos, pues, un homenaje. Y aquí está este monográfico, estos artículos en los que se habla de su vida, de su obra. José Luis Polanco en, «Gianni Rodari, o la palabra comprometida», nos acerca a la biografía de este hombre que, además de escritor de LIJ, fue maestro, periodista, poeta y activista político. Nos cuenta Polanco que Rodari no sólo derrochó en sus libros para niños imaginación y pasión por las palabras, sino que fue el primero que se atrevió a hablarles de los problemas sociales más importantes de su tiempo; un tema tabú hasta entonces en la LIJ. El mismo au-



tor, analiza también la obra de Rodari en «Viaje al planeta Rodari», haciendo hincapié en que fue el primero en romper las fronteras entre la LIJ y la literatura sin calificativos. Pero en sus libros hay más; hay alusiones a cuestiones artísticas; hay preocupación por hablar de los problemas de la infancia, los amigos y las relaciones en el interior de la familia...

También para este modesto monográfico hemos rescatado un artículo de Enrique Barcia Mendo, que se publicó en *CLIJ* 31, sobre «La herencia surrealista de Gianni Rodari». Porque el germen de buena parte de las ideas del escritor italiano, se halla en las experiencias literarias de los primeros escritores surrealistas franceses. El propio Rodari reconoció este parentesco entre sus propuestas y las de los surrealistas, pero es algo que ha sido poco estudiado y poco divulgado.

Como no podía ser menos, en este número especial, hemos dejado hablar al propio Rodari, a través de uno de los

capítulos de *La escuela de la fantasía*, el titulado «Nueve maneras de enseñar a los niños a odiar la lectura», en el que con mucha ironía, el escritor hace un repaso a las estrategias más utilizadas por los adultos para conseguir que sus hijos, alumnos, etc., realmente se alejen de los libros como de la peste. Es increíble comprobar que, a pesar del tiempo transcurrido desde que se publicó este texto, en 1966, sigue vigente, porque los adultos siguen utilizando los mismos argumentos para convencer a los niños de los enormes beneficios de la lectura, aún cuando ellos no son lectores. Por último, publicamos una entrevista con Emanuele Luzzati, ilustrador, escenógrafo, ceramista, escritor, realizador de películas de animación y muchas cosas más, que trabajó con Rodari en interesantes proyectos y también ilustró algunos de sus libros. De todo ello, y de su trabajo creativo habla con Anne Serrano en su casa de Génova, la ciudad que le vio nacer y donde es un personaje conocido y querido.

COMPLE
TIV
GIANNI RODARI

Gianni Rodari, o la palabra comprometida

Pequeña biografía de un gran escritor

José Luis Polanco*

Gianni Rodari es conocido, sobre todo en España, casi exclusivamente como escritor para niños; y en el mundo de la enseñanza, como autor de Gramática de la fantasía. Pero Rodari, de personalidad rica y compleja, no exenta de contradicciones, fue mucho más. No pudo ser músico, pero a lo largo de su vida realizó un sinfín de actividades: escritor de LIJ, poeta, periodista, ámbito en el que ocupó todos los puestos y, por encima de todo ello, hombre político, comprometido con los problemas de la convulsa Italia que le tocó vivir.



Gianni junto a su hermano Cesare, un año menor que él.

El pasado mes de abril se cumplieron veinticinco años de la muerte de Gianni Rodari. El escritor italiano, autor de *Gramática de la fantasía*, un hito en la historia de la pedagogía, lo fue también de un buen número de libros infantiles en los que derrocha capacidad imaginativa y pasión por las palabras. Algunos de ellos —*Cuentos por teléfono*, *Cuentos escritos a máquina*, *La tarta voladora*, *Cuentos para jugar*, *Érase dos veces el barón Lamberto*— se encuentran entre los preferidos por varias generaciones de lectores infantiles.

Rodari ha sido uno de los grandes escritores para niños del pasado siglo; uno de los primeros que creyó en ellos y que tuvo, además, el atrevimiento de hablarles de los problemas sociales más importantes de su tiempo, tan olvidados entonces por la literatura infantil.

Infancia y juventud

Nace Rodari el 23 de octubre de 1920 en Omegna, a unos cincuenta kilómetros de Novara, en el Piamonte italiano. Su familia era de condición humilde y su infancia estuvo marcada por las estrecheces económicas. El padre, Giuseppe, trabajaba como panadero; y su madre, Maddalena Aricocchi, ayudaba a su esposo en el negocio familiar. El niño Rodari era tímido y solía pasar el tiempo solo, refugiándose con frecuencia en la lectura. Con tan sólo 10 años escribe sus primeros versos. Un año después, ingresa en el seminario de San Pedro Mártir, cerca de Milán, donde estudia hasta los 14 años. De 1934 a 1937 asiste al Instituto Manzoni de Varese. Durante estos años recibe clases de violín y, junto a otros dos compañeros, forma un trío con el que recorre plazas y hosterías; aunque había comenzado un poco antes los estudios de Magisterio, su verdadero interés era la música.

Sus primeras críticas al fascismo son de 1936, con ocasión de la guerra de Abisinia. En 1937 se diploma como maestro y este mismo año da clases a un grupo de niños, hijos de judíos alemanes que habían llegado a Italia huyendo de las persecuciones nazis. En 1939 se matricula en la Universidad Católica de Milán, en la Facultad de Lenguas, pero pronto

abandona estos estudios. En 1939 y 1940 da clases en diferentes escuelas.

El compromiso político

En 1940 Italia entra en guerra. En un primer momento, por razones de salud, Rodari no es reclamado por el ejército. En el 41 aprueba la oposición de maestro y enseña en Uboldo (Saronno).

A través de la revista *Prospettiva*, dirigida por Curzio Malaparte, tiene conocimiento de las vanguardias literarias, especialmente del surrealismo. Durante esta época recoge en una carpeta, a la que dio el nombre de *Cuaderno de Fantástica*, los procedimientos y técnicas de escritura que va descubriendo, y que están en el origen de lo que un día será *Gramática de la fantasía*.

Este mismo año, Rodari es reclamado por el ejército y destinado a una unidad de

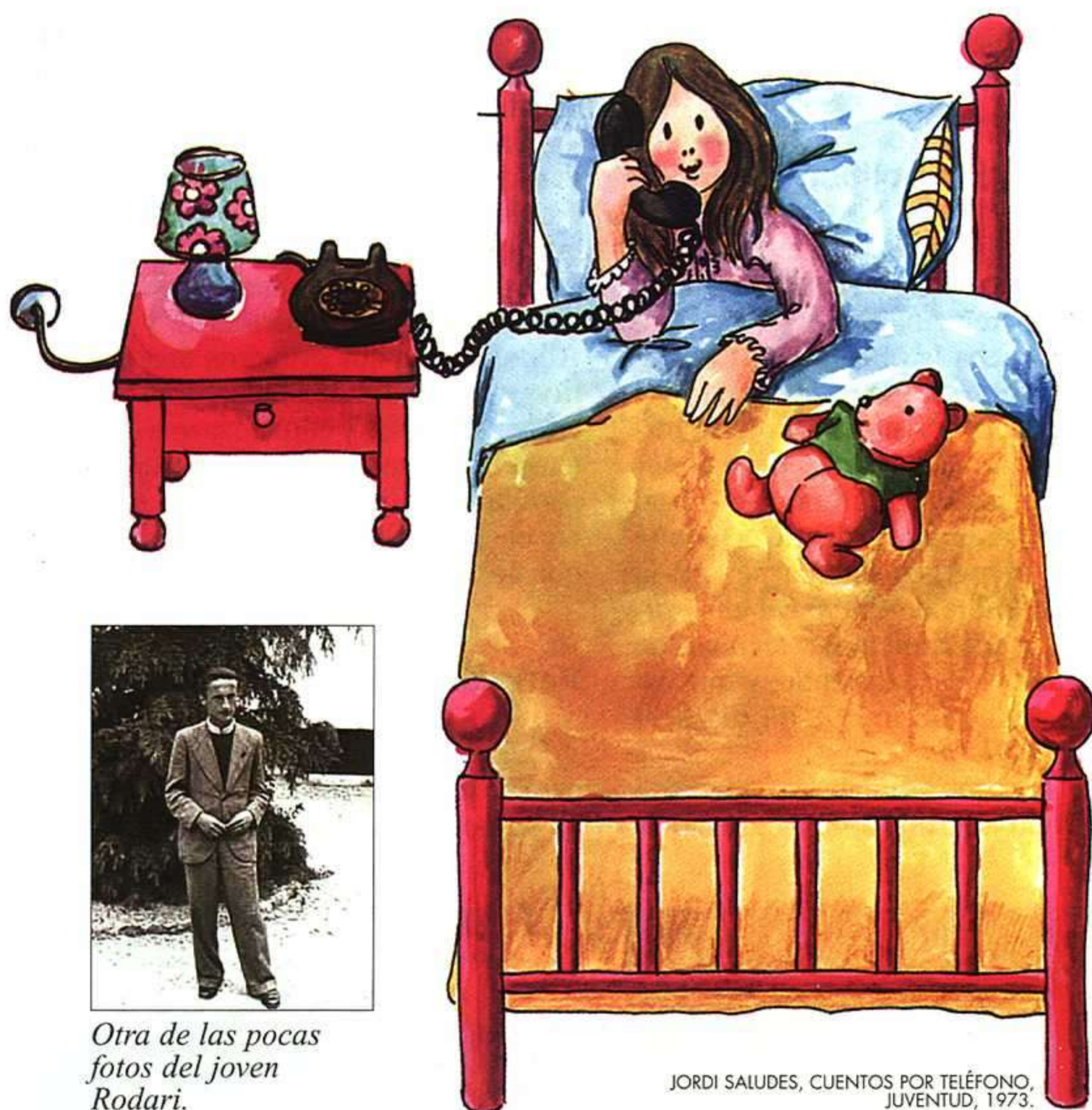
Sanidad en un hospital de Milán. En 1944 deja el uniforme para entrar en la clandestinidad, participa en la Resistencia lombarda y se produce su acercamiento al Partido Comunista Italiano, al que se afilia. Terminada la guerra, en 1946, le es encomendada la dirección del semanal *L'Ordine Nuovo*, de Varese, donde descubre su vocación de periodista y escritor. Allí aparecen sus primeros textos literarios, que firma con el seudónimo de *Francesco Aricocchi*, y comienza una etapa extensa de compromiso político dentro del periodismo. En 1947 lo llaman a colaborar en *L'Unità* de Milán, periódico en el que trabajaba también Italo Calvino.

Periodista y escritor para niños

Durante este periodo empieza a escribir para niños. Los primeros textos, de carácter humorístico, están fechados entre 1947

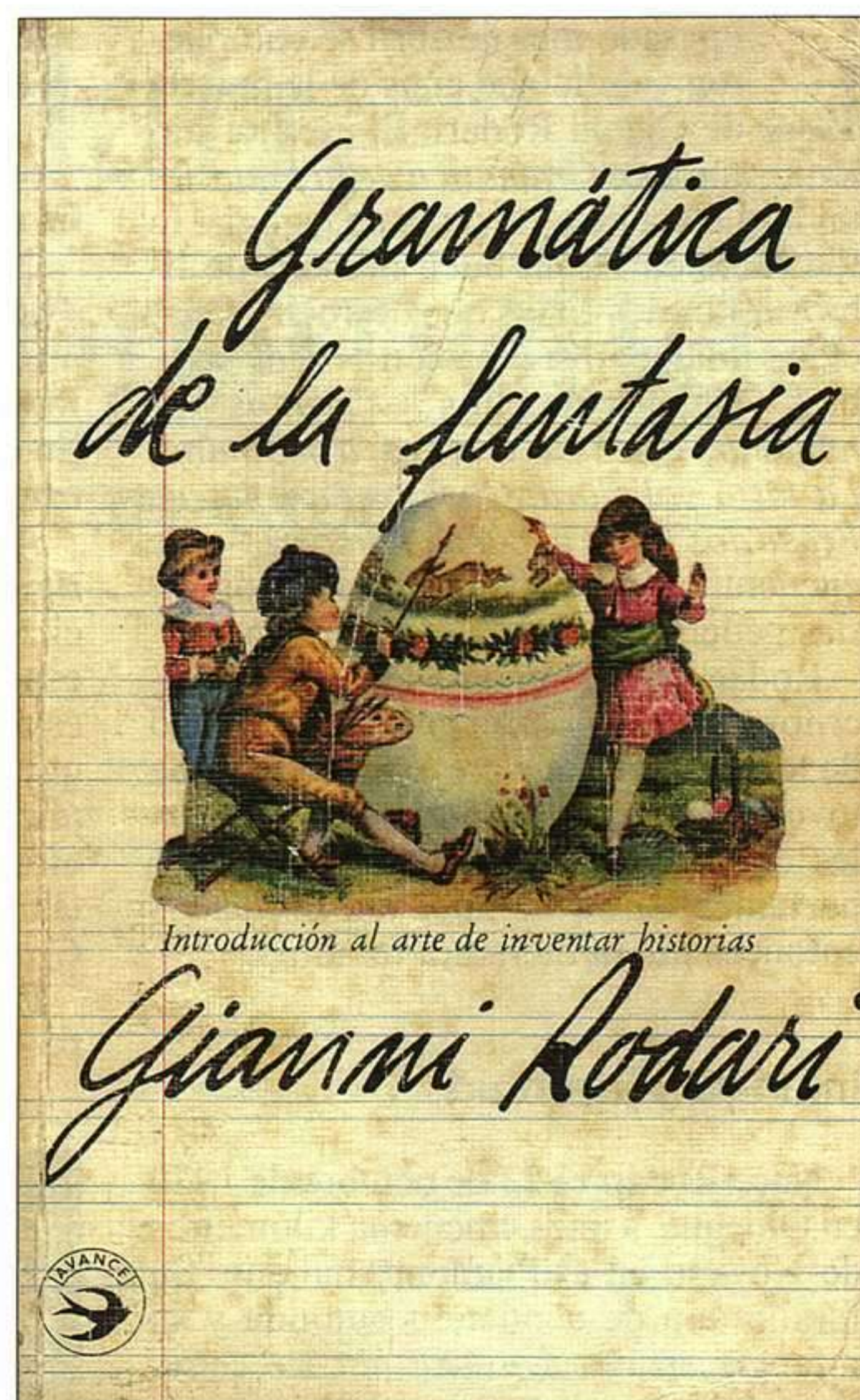


Gianni junto a su hermano mayor. Arriba a la derecha, una foto de colegio. El autor es el tercero a la izquierda de la primera fila. Abajo, una imagen de juventud.



Otra de las pocas fotos del joven Rodari.

JORDI SALUDES, CUENTOS POR TELÉFONO, JUVENTUD, 1973.



y 1950 y aparecen en las páginas de la edición dominical de *L'Unità*, dedicada de manera bastante genérica a la familia. Sus primeros trabajos estaban inspirados en las historias que había contado a sus alumnos de la escuela elemental con el fin de que el tiempo escolar les resultara menos aburrido: «Historias —escribirá más tarde Rodari— que contaba a los niños, un poco por simpatía, un poco por ganas de jugar, historias sin la menor referencia a la realidad ni al buen sentido». Las firma con el seudónimo de *Lino Picco*.

En septiembre de 1950 se traslada a Roma para colaborar en la puesta en marcha de un periódico semanal del PCI para niños: *Il Pioniere*. Más tarde dirige también *Il Giornale dei Genitori*; y colabora con otras publicaciones, como *Vie Nuove* y *Noi Donne*. Sus dos primeros libros —*Il libro delle filastrocche* (1950) e *Il romanzo di Cipollino* (1951)— contienen textos ya aparecidos, al menos en parte, en *Il Pioniere*. A esta primera etapa, caracteri-

zada por el compromiso político, pertenecen también *Pequeños vagabundos*, *La flecha azul* y *Gelsomino en el país de los mentirosos*, libros en los que denuncia la injusticia y la explotación de los débiles.

En 1953 se casa con Maria Teresa Ferretti y a finales de este mismo año lo nombran director del nuevo semanal de la Federación Juvenil Comunista, *Avanguardia*, que dirige hasta 1956. Pero comienza a sentirse incómodo en su trabajo de dirigente político y de periodista en los órganos oficiales del PCI, a los que consideraba demasiado sectarios.

En el campo literario, su actividad creativa, en la que da rienda suelta a su gran capacidad imaginativa, choca en ocasiones con el racionalismo sistemático e intransigente de algunos intelectuales del partido. La dimensión lúdica de su obra, el *nonsense*, los juegos de lenguaje, su admiración por los románticos alemanes, por poner sólo algunos ejemplos, no gozaban de excesivo aprecio en la tradi-

ción cultural y pedagógica de la izquierda italiana del momento. A pesar de ello, en 1956 es reclamado por la redacción romana de *L'Unità*.

En 1958 comienza su trabajo en *Paese Sera*, periódico de izquierdas que presenta para Rodari la ventaja de no ser órgano oficial de ningún partido, y en el que trabaja hasta su muerte. En 1960, comienza a publicar en la editorial Einaudi, momento decisivo en su carrera literaria, pues le permite llegar al gran público. *Filastrocche in cielo e in terra* es el primer libro de esta nueva etapa marcada por el interés por los problemas pedagógicos, y en la que se entremezclan su preocupación por el lenguaje y el peso de la ideología.

Interés por la educación

Durante la década de los 60 consigue los premios literarios de mayor relieve

en Italia. Al tiempo, se acrecienta su interés por los problemas educativos y colabora con el Movimiento de Cooperación Educativa (MCE), rama italiana del movimiento Freinet. A través del MCE, entra en contacto directo con las escuelas, a las que acude para mantener encuentros con los niños, a quienes cuenta historias improvisadas y experimenta sus técnicas de escritura que ha ido recogiendo en su *Cuaderno de fantástica*. Todas estas experiencias, con las que intenta estimular la creatividad de los niños, constituirán la esencia de su futura *Gramática de la fantasía*. Aunando teoría y práctica, desarrolla una intensa actividad en el campo de la pedagogía, hasta el punto de ser conside-

rado figura emblemática de la renovación pedagógica no sólo en su país.

En 1962 aparece su obra quizá más lograda, *Cuentos por teléfono*, en la que hace un alarde de fuerza imaginativa. Publica después *Atalanta* (1963) y *El libro de los errores* (1964). Es ésta una época de gran fertilidad que concluye en 1966 con la publicación de *La tarta voladora*, libro escrito en colaboración con los niños de un colegio de Roma.

Rodari trabajó también en radio y la televisión, animando con su palabra momentos de creación imaginativa destinados a los niños. En la RAI (radiotelevisión italiana) conduce un programa radiofónico titulado *Cuentos para jugar*, emitido en los años 1969-1970, en el que invitaba

a los niños a elegir entre varios finales y a inventarlos a su gusto. Un libro con el mismo título apareció en 1971.

El Premio Andersen y Gramática de la fantasía

En el año 1970 le fue concedido el Premio Andersen, considerado el Nobel de la literatura para niños. En el apartado de ilustradores, es Maurice Sendak quien lo recibe ese mismo año. Aunque en nuestro país ya había sido traducido *Jip en el televisor* (Lumen, 1962), es a partir de la concesión del Andersen cuando sus obras obtienen mayor difusión.

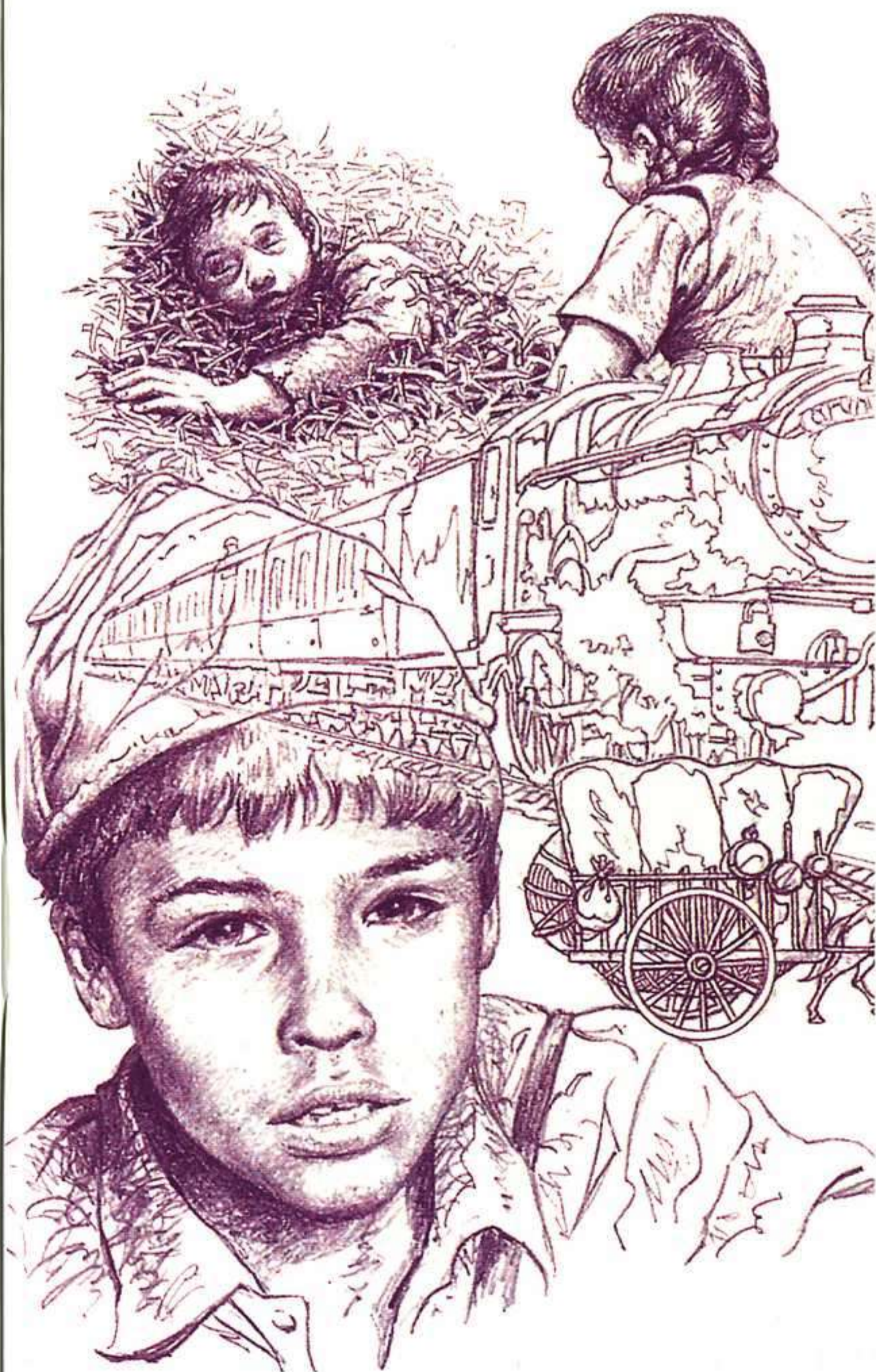
En marzo de 1972, participa en unos encuentros con maestros en Reggio Emilia, en los que presentará sus «herramientas para el oficio», y que más tarde dará lugar a *Gramática de la fantasía* (1973). En él recoge sus principales ideas sobre el papel de la imaginación y presenta una serie de técnicas para estimular la creatividad.

En 1973 publica también *Cuentos escritos a máquina*, obra que marca los límites un tanto difusos con su tercera etapa, caracterizada por una escritura más libre y de mayor complejidad lingüística, en la que crea además atmósferas surreales. Así sucede en *Érase dos veces el barón Lamberto*, novela en la que se deja arrastrar por el mero placer de narrar; y en *El juego de las cuatro esquinas* (1980), que fue una publicación póstuma.

En julio de 1977, Rodari viene a Barcelona para participar en la XII Escola d'Estiu Rosa Sensat, en la que se hace cargo de un curso sobre literatura para niños. El escritor italiano murió en Roma el 14 de abril de 1980.

En Italia, en la década de los 80, sólo la editorial Einaudi llegó a publicar más de dos millones de ejemplares de sus obras. En nuestro país, se suceden las ediciones y reediciones de sus libros; y cada cierto tiempo, ahora a un menor ritmo, algunas editoriales recuperan algunos textos aún inéditos. Los libros de Rodari siguen moviendo las mentes de los niños, agitando con sus ondas el barco de su fantasía. ■

*José Luis Polanco es profesor y miembro de la revista *Quima*.



J. L. FERNÁN, PEQUEÑOS VAGABUNDOS, PLAZA JOVEN, 1988.



Rodari hojeando algunas ediciones de sus obras en una librería.

GIANNI RODARI

Viaje al planeta Rodari

Temática de los libros para niños

José Luis Polanco*



Uno de los principales méritos de Gianni Rodari fue el de haber contribuido a dar relieve a la literatura para niños, a romper las fronteras entre la LIJ y la literatura sin calificativos. El escritor italiano dio cabida en sus libros a temas y personajes excluidos hasta entonces de la literatura infantil, supo encontrar el modo justo de presentar a los niños los grandes asuntos que preocupaban a los ciudadanos de un país que acababa de salir de una guerra mundial y dejaba atrás una dictadura facista.

Reflexionando sobre la literatura infantil y la lectura, Miguel Azaola escribió hace un tiempo unas palabras que en mi opinión conservan plena vigencia. Se preguntaba si, en el intento de animar a los niños a leer, de transmitirles el placer y la pasión por la lectura, «no nos habremos inventado entre unos cuantos un pequeño mundo en gran medida inconsciente, amanerado, que, mientras los incondicionales levitan (¿levitamos?), ha venido a poblarse de pedagogos disfrazados de poetas, de mercaderes disfrazados de misioneros, de papanatas disfrazados de sabios?». Sus dudas son cuando menos razonables si, con cierto distanciamiento y objetividad, analizamos la edición de libros para niños.

Las excepciones existen, por supuesto; y han contribuido a dar relieve a la literatura para niños, a sacarla de la invisibilidad a la que durante tanto tiempo ha estado sometida, a romper las fronteras entre la literatura infantil y la literatura sin calificativos. Rodari fue uno de los precursores. El autor de *Cuentos por*

teléfono figura entre los escritores que destacan por la sinceridad, el rigor y la profundidad de su escritura, por el esfuerzo en dar lo mejor de sí mismos a los lectores infantiles.

Uno de los principales méritos del escritor italiano ha sido el de dar cabida en sus libros a temas y personajes excluidos hasta entonces de la literatura infantil. Las vidas y los problemas, los deseos y las esperanzas, los ideales y las fantasías de unas gentes que nunca habían pintado nada en el mundo de la letra impresa destinada a los niños. Hablo de obreros, campesinos, pescadores, emigrantes, jubilados, maestros, estudiantes. En este aspecto, su obra supone una ruptura con el pasado, aunque la idea no era totalmente nueva pues ya en el siglo XIX Belinski había escrito que la temática para los niños puede ser la misma que la de los adultos, «únicamente deberá adaptarse la exposición al nivel de comprensión infantil».

Rodari participaba de esta misma idea y, por tanto, todos los personajes tienen cabida en la literatura infantil, puesto

que todos los temas pueden interesar a los niños. Con una condición que el propio escritor señala: «Escribir para niños significa usar un instrumento concreto y no la totalidad de la orquesta».¹

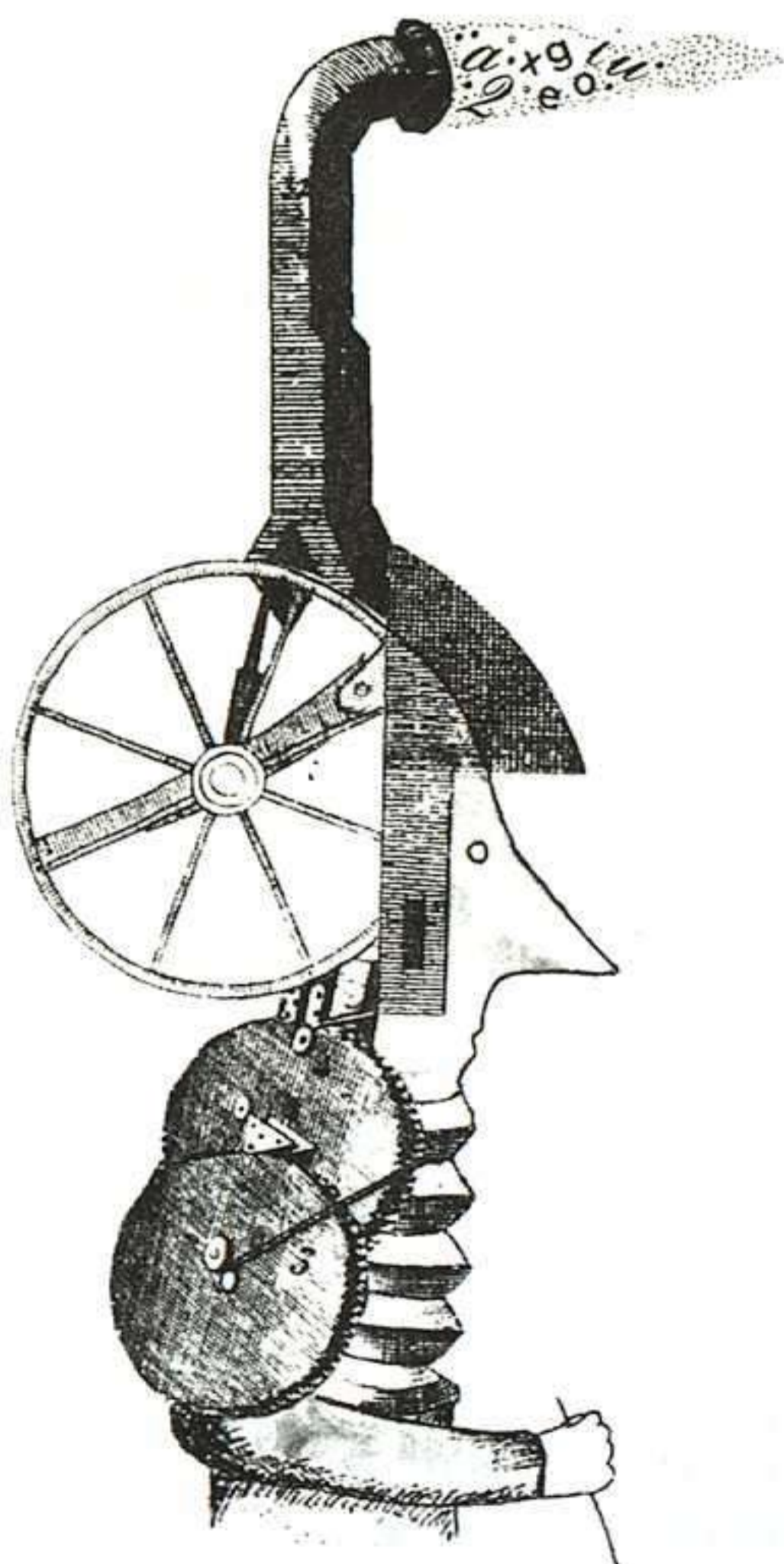
En efecto, el escritor italiano supo encontrar el punto justo para presentar a los niños los grandes temas que preocupaban a los ciudadanos de un país que acababa de salir de la mayor tragedia del siglo XX.

Como escribe Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*, «el hombre, o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado». Pero lo más frecuente es que invente sus historias, como hace Rodari, con elementos tomados de cada uno de esos compartimentos.

La tradición popular y los cuentos infantiles

Vinculados casi siempre desde edades bien tempranas a la lectura y la narra-

JOSE M. CARMONA, EL LIBRO DE LOS ERRORES, ESPASA CALPE, 1989.



JORDI SALUDES, CUENTOS POR TELÉFONO, JUVENTUD, 1973.



GIANNI PEG, CUENTOS PARA JUGAR, ALFAGUARA, 1980.



CECCO MARINIELLO, EL PLANETA HACHE ZETA, EL ARCA DE JUNIOR, 1993.



ción oral, los escritores toman con frecuencia materia para sus textos de los relatos que han tenido ocasión de escuchar y de la literatura que ha ido pasando por sus manos. En el caso de Rodari, esto resulta evidente. Muchas de sus historias son una recuperación, una actualización o una recreación de los cuentos clásicos infantiles que escuchó y leyó en su infancia. Pero también de los cuentos y la tradición popular de su tierra, que conoció durante su juventud, cuando recorría posadas y mesones formando parte de un grupo musical, lo que le reportaba una ayuda económica para hacer frente a los gastos de sus estudios.

La influencia de lo popular la podemos observar muy especialmente en sus *filastrocche* —equivalente de las coplas y retahílas de la tradición popular—; y también, en la estructura misma de muchos de sus cuentos, en los que sigue el esquema de la narrativa clásica, aunque la temática que aborda responde a su preocupación por los acontecimientos de la actualidad.

Así, podemos observar que *Jip en el televisor* tiene mucho que ver con *Pinocho*; que en *El flautista y los automóviles*, actualiza el cuento del flautista de Hamelín variando las claves de espacio

y tiempo, en el que las ratas son sustituidas por automóviles que colapsan la ciudad de Roma. El sonido de la flauta libra a la ciudad del tráfico, y los niños disponen entonces de espacios libres, carruseles, columpios y toboganes con los que poder jugar en una ciudad menos inhóspita.

El paralelismo entre determinados acontecimientos narrados en *La tarta voladora* y algunos cuentos tradicionales —alusiones a Gepetto, el zapato de Cenicienta, o el teléfono con funciones de flauta mágica actualizada— es también claro. Lo mismo sucede con «Delфина en el baile», de *Otras historias en órbita*, donde realiza una adaptación de *Cenicienta* en clave galáctica. Y en tantos otros de su *Cuentos por teléfono*: «Alicia Caerina», «El edificio de helado», «El camino de chocolate», «A enredar cuentos». La relación podríamos ampliarla casi hasta el infinito.

La grandeza de las cosas pequeñas

En ocasiones, las historias de Rodari —como sucede con los cuentos de Andersen— nacen de los objetos y los de-

talles más insignificantes. Al igual que el escritor danés, Rodari convierte en protagonistas de muchas de sus historias a objetos familiares y domésticos: «Puedes encontrar una historia en la madera de que está hecha una mesa, en el cristal, en la rosa...». El punto de partida de muchos de sus cuentos y de buena parte de sus retahílas lo encontramos en las pequeñas cosas y en los acontecimientos de cada día. En ocasiones, lo hace con la intención de hablar a los niños pequeños de aquellos objetos que les son más conocidos y próximos para captar mejor su interés. «La mesa y la silla, que para nosotros son objetos cotidianos y casi invisibles, de los que nos servimos automáticamente, para el niño son materiales de exploración ambigua y pluridimensional, experiencia y simbolización. Mientras aprende a conocer la superficie, el niño no cesa de jugar con los conceptos, de formular hipótesis respecto a ellos. Hace un continuo uso fantástico de los datos positivos que almacena» —escribe en *Gramática de la fantasía*.

«Le cose d'ogni giorno raccontano segreti/ a chi le sa guardare e raccontare.»



ROSAIBA CATAMO, ¿QUIÉN SOY YO? PRIMEROS JUEGOS DE FANTASÍA, ALIORNA, 1989.

Por otra parte, parece evidente que tratar con las cosas, hablar de ellas, manejarlas, jugar con ellas, ayuda a conocerlas mejor.

«Le favole dove stano?
Ce n'è una in ogni cosa:
nel legno del tavolino,
nel bicchiere, nella rosa.
La favola sta lí dentro
da tanto tempo e non parla.
E una bella addormentata
e bisogna svegliarla...»

Pero en muchos otros casos su intención es otra. Trabaja con los objetos cotidianos sometiéndolos a un proceso de extrañamiento para mostrárnoslos desde una perspectiva nueva. Los lectores los vemos entonces de una manera diferente a la que estamos acostumbrados. Este proceso enriquece nuestra mirada sobre el mundo y las cosas.

Según cuál sea su naturaleza, cada objeto lanza sus incitaciones al escritor. Un frigorífico sirve de morada al Príncipe Helado, un televisor se traga a un niño que pasa las horas muertas delante de la pantalla, una moto japonesa se convierte en la novia de un joven. Al fin y al cabo, nos dice Rodari, los niños no se

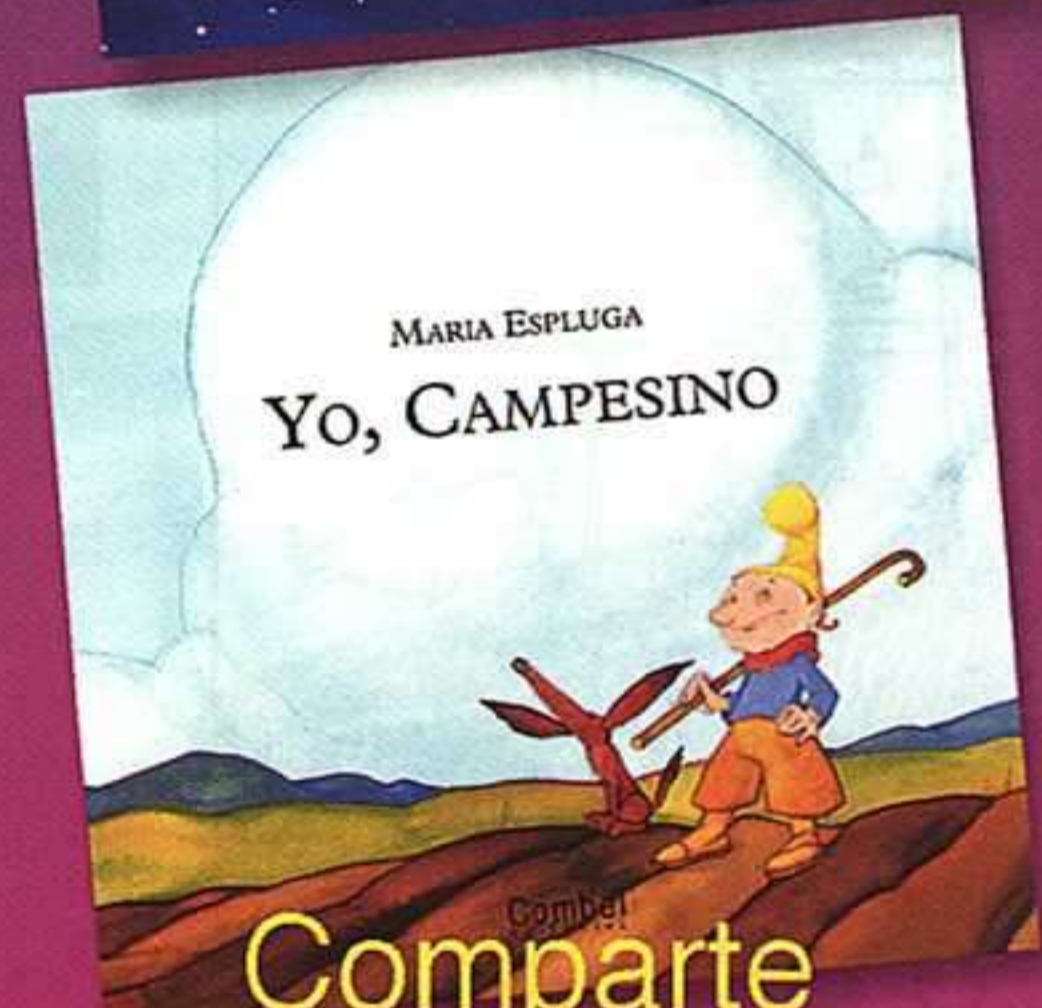
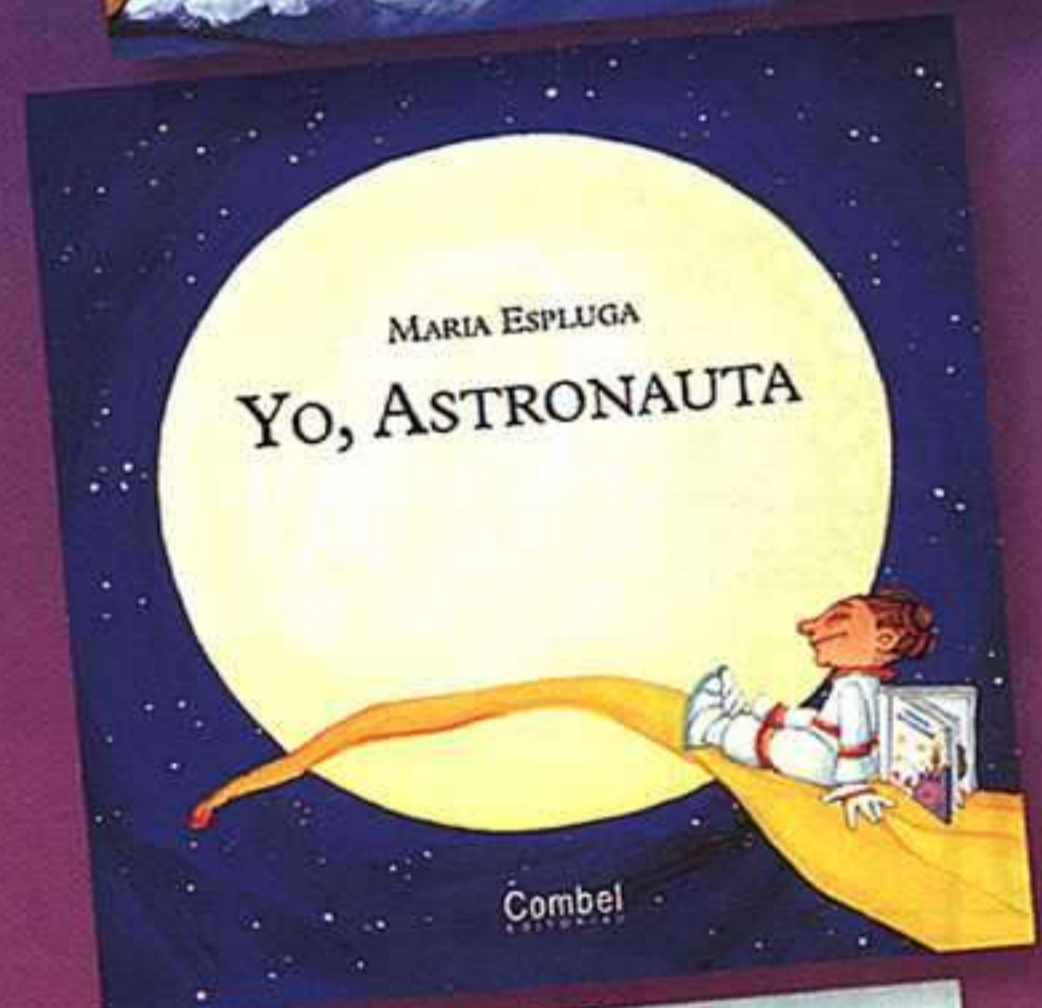
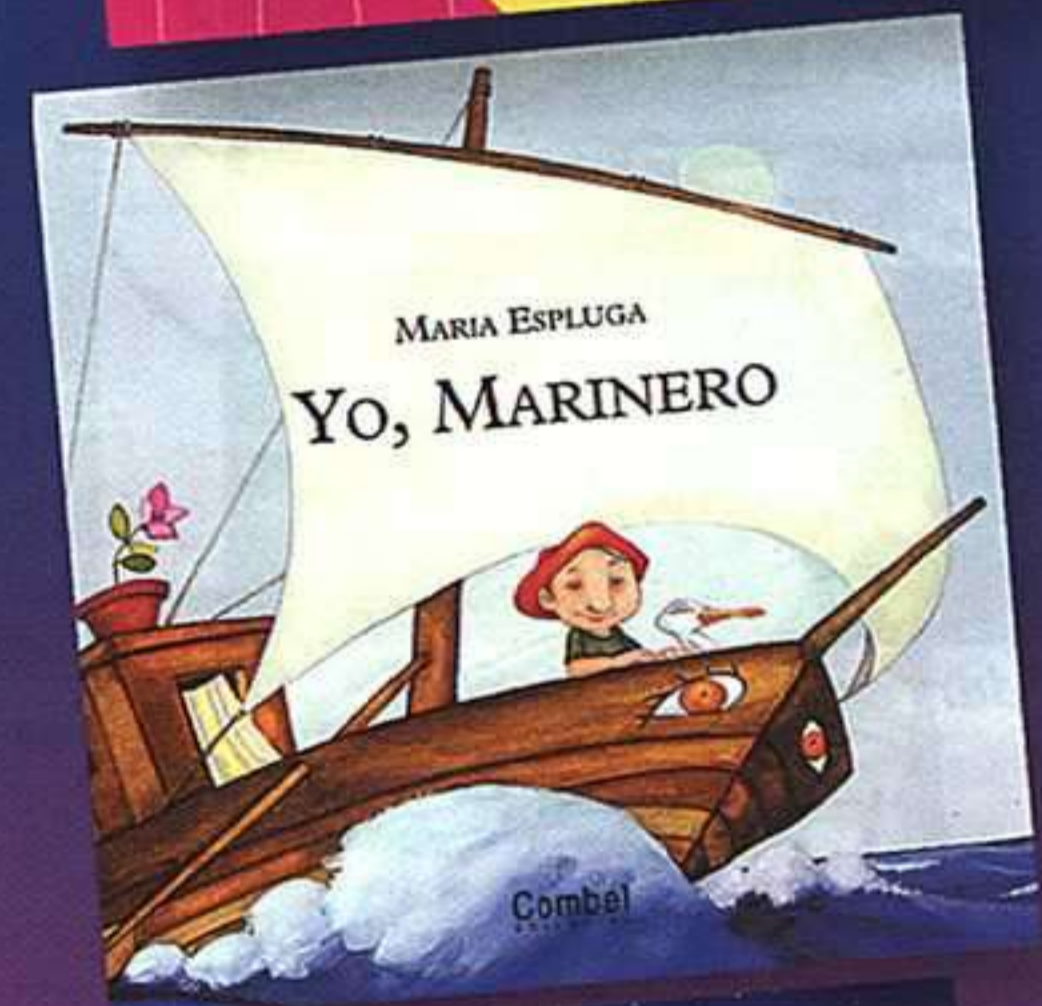
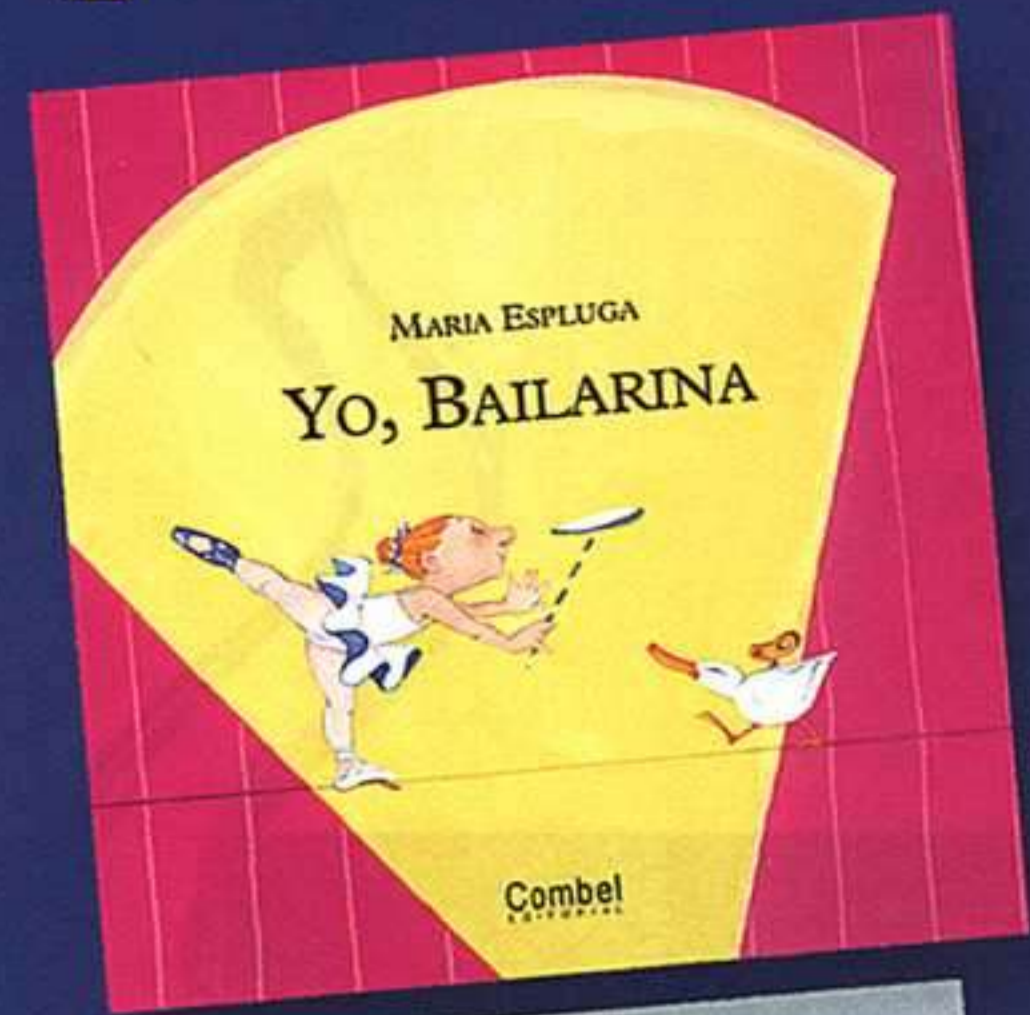
comportan de forma muy distinta durante sus juegos, cuando asignan a los objetos de la casa —una cuchara, un lápiz, una silla, una escoba, un botón— papeles que difícilmente habríamos imaginado los adultos.

La realidad social: los niños se asoman al mundo

Durante mucho tiempo, los libros destinados a los niños ignoraron la realidad social, y los sucesos más destacados del entorno del niño estaban ausentes de los libros escritos para ellos. Generalmente, el mundo que se les presentaba era un mundo artificial, falsamente feliz, que apenas tenía que ver con la realidad. En su mayoría, eran libros carentes de vida, triviales, edificantes y simples; escritos en un tono aséptico y neutro cuyas aristas eran limadas hasta la exageración.

La obra de Rodari supuso un giro radical, pues incluso los temas más polémicos tuvieron cabida en sus libros: el mundo del trabajo y los enfrentamientos sociales, la paz y la guerra, la lucha contra la injusticia y los abusos del poder; y, en general, los problemas del hombre y de la sociedad de su tiempo.

Yo quiero ser



Comparte
los sueños
de los más
pequeños

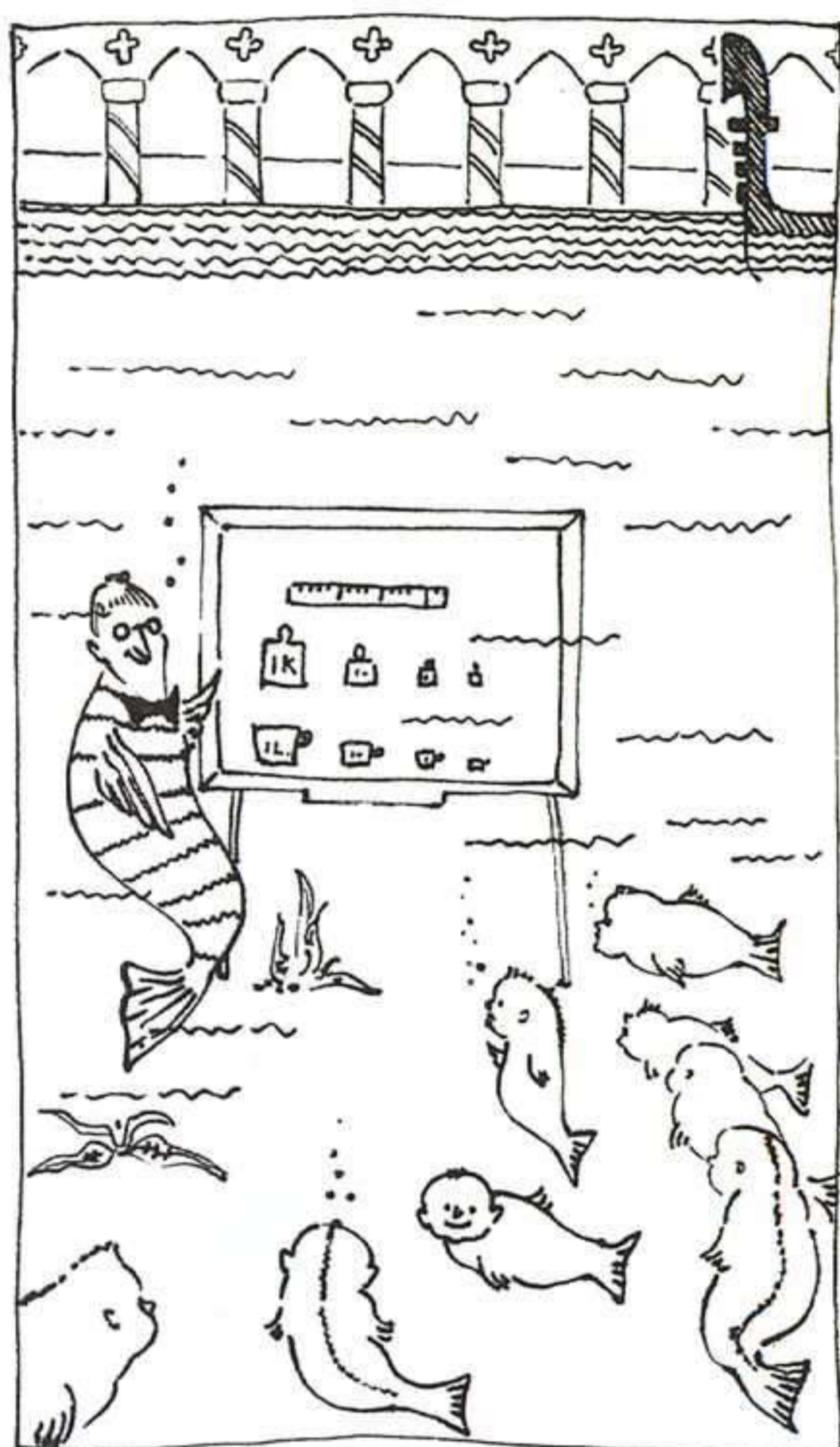
Combel
EDITORIAL

902 107 007

GIANNI RODARI



Rodari en el salón de casa.



FUENCISLA DEL AMO, CUENTOS ESCRITOS A MÁQUINA, ALFAGUARA, 1978.

Esta amplitud temática encuentra una primera explicación en la sensibilidad social del escritor, en sus preocupaciones vitales y en el compromiso político de su actividad como periodista, escritor y pedagogo. Pero hay que observarla, además, a la luz del concepto que Rodari tenía de la infancia. Para él, ésta es una



edad eminentemente activa, curiosa y creativa. Consideraba que el niño debía ser crítico, constructivo y transformador y participar activamente en la vida de la familia, en el barrio o en la escuela, en lugar de permanecer en un mundo aislado, ajeno al acontecer social.

De ahí que la división entre temas para niños y temas para mayores careciera para él de sentido. Además, Rodari consideraba, con acierto, porque siempre ha sucedido así, que «la experiencia de los niños de hoy es más extensa que la del niño de ayer». Otra cosa es si esta experiencia es más intensa o no, pero esa es otra cuestión, como él mismo señala.

De la realidad, pues, están tomadas tantas historias de *Cuentos por teléfono*. Por ejemplo, «El espantapájaros». La historia de Gonario está basada en un hecho real. Gonario no es un espantapájaros como los demás, construido con palos, ropas viejas y sombrero de paja,

sino un niño de carne y hueso cuyo trabajo consiste en ahuyentar a los pájaros que se acercan a la factoría agrícola en la que trabaja. Para ello, los dueños le proveen de cartuchos de pólvora, que el niño hace explotar con el fin de espantar a los pájaros. Hasta que, un día, una de las cargas le estalla entre las manos. La noticia, ocurrida en Cerdeña, había aparecido en las páginas de sucesos de los periódicos italianos, y Rodari se basó en ella para denunciar la vida de este niño, obligado a trabajar porque sus padres no tenían dinero suficiente para alimentar a los siete hijos de la familia. Al tiempo, el escritor hace una llamada de atención sobre el trabajo de los menores y la explotación de que son objeto.

Otro tanto sucede en muchos de los cuentos de *Lino Picco*.² Escritos en rápidas pinceladas, estos cuentos breves tratan sobre el valor del esfuerzo personal, la lucha contra la rutina y el conformismo, el pacifismo, la solidaridad y la utopía. Nos hacen reír, y pensar. En ellos, la fantasía del autor trabaja sobre acontecimientos cotidianos a los que su magia de prestidigitador transforma, sacando de su chistera algo absolutamente distinto a lo que los lectores estábamos esperando.

Todos los grandes problemas de la actualidad tienen un hueco en sus libros. La tiranía y la lucha de los débiles contra la opresión de los poderosos (*Cebollita*); el mundo del trabajo, con referencias al trabajo de los niños y los malos tratos que éstos sufren (*El bandido*); la lucha por la libertad (*Los enanos de Mantua*, *Gelsomino*); las secuelas de la guerra y la injusticia social (*Pequeños vagabundos*); el mundo de la ciencia y los avances de la tecnología, los gastos en investigaciones superfluas, la rebelión de las máquinas, el armamentismo, el pacifismo (*La tarta voladora*, y muchos cuentos cortos); la igualdad entre los sexos (*Atalanta*); el problema de la censura y la libertad de expresión (*Gelsomino*); el racismo y los problemas de la emigración; y, en general, la marginación de los diferentes (*Cuentos para jugar*), olvido de los ancianos (*Cuentos por teléfono*).

Aborda también otros asuntos menos importantes, como los problemas del tráfico en las grandes ciudades, la adic-

ción a los programas de la televisión, los concursos de belleza, el fútbol y la competitividad en el deporte; o cuestiones tan concretas como la posibilidad de existencia de seres extraterrestres o el futuro de la ciudad de Venecia.

La cultura

La obra de Rodari refleja también la gran preocupación que el escritor italiano sentía por la cultura, y de manera muy especial, su pasión por la música. Las alusiones a cuestiones artísticas y musicales son frecuentísimas. Baste recordar el ambiente en que discurre el relato de *Gelsomino*, en el que el protagonista, con ayuda de la gente y de su potente voz, destruye el palacio del tirano. El libro cuenta además con un apéndice que recoge las canciones que interpreta Gelsomino.

O algunos de los cuentos incluidos en *El juego de las cuatro esquinas*, muy elaborados, en los que usa la ironía y el humor para poner en evidencia algunos de nuestros convencionalismos. También en *Un amor en Verona*, *La canción de la verja*, *La serenata de Pacchetto*.

En *Cuentos escritos a máquina*, encontramos «Pianno Bill y el misterio de los espantapájaros», una deliciosa parodia de las historietas y telefilms del Oeste americano, en la que, entre alusiones a tumbas etruscas, citas constantes de sus músicos favoritos —desde Bartók, Chopin y Prokófiev, hasta Scarlatti o Schubert—, y críticas a la ineficacia de la Dirección General de Bellas Artes, nos cuenta las aventuras de un entrañable vaquero apasionado de la música. La singularidad de Pianno Bill —un *cowboy* curtido por la intemperie y nómada por exigencia del guión— reside en que, como su nombre anuncia, no lleva consigo precisamente un banjo, una armónica o una guitarra.

Hay también en su obra frecuentes alusiones a la comedia del arte, a muchos de cuyos personajes lleva a sus libros. Así sucede en *La góndola fantasma*, por ejemplo, donde encontramos a Arlequín y Polichinela convertidos en protagonistas.

Encontramos también muchas referencias a las fábulas y a la mitología clásica.



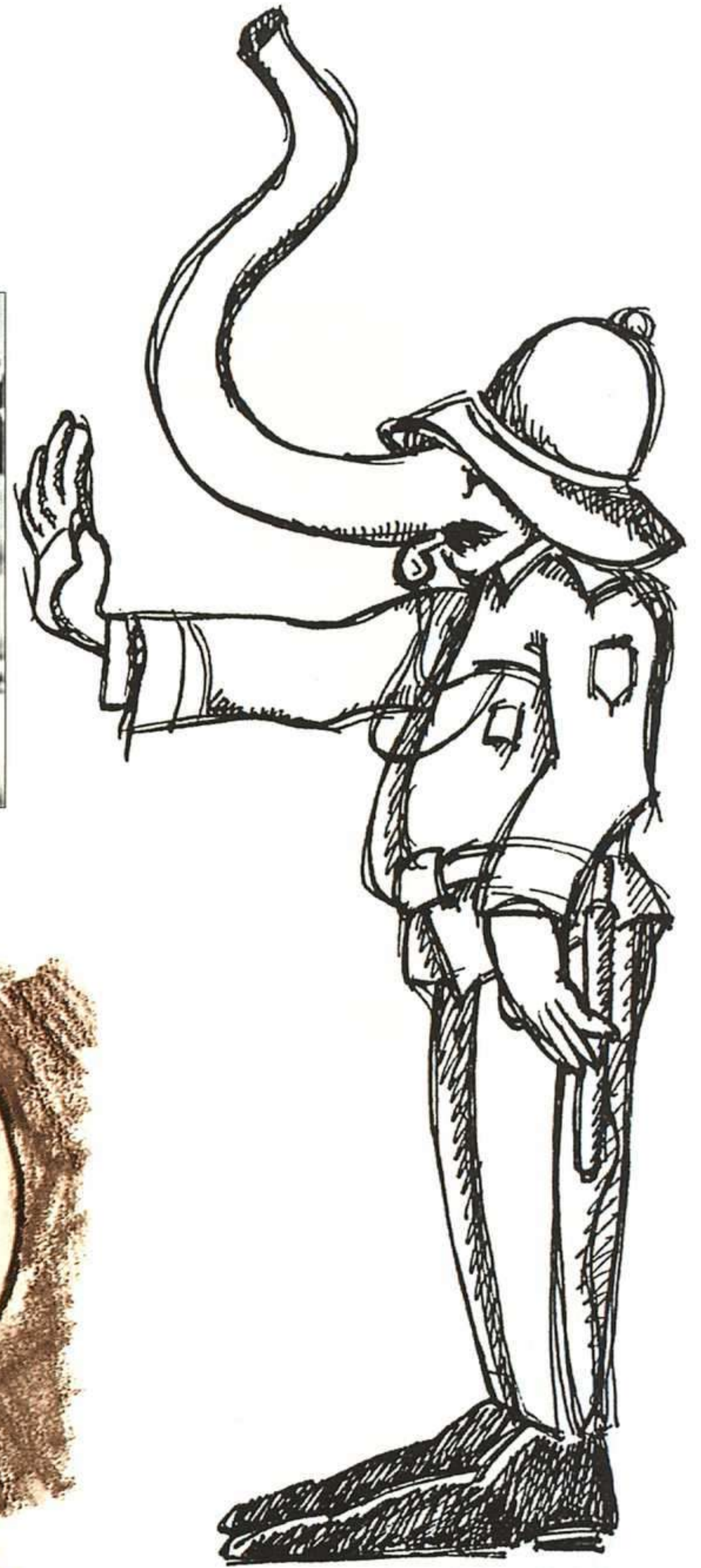
Rodari firmando autógrafos.



EMANUELE LUZZATI, LUNA DE CARNAVAL, CELESTE, 1994.

Baste citar *Atalanta*, en la que se sirve del universo de los dioses y los héroes griegos para tratar el tema de la igualdad entre los sexos y de la emancipación de la mujer. O bien su obra de teatro titulada *La verdadera historia del rey Midas*.

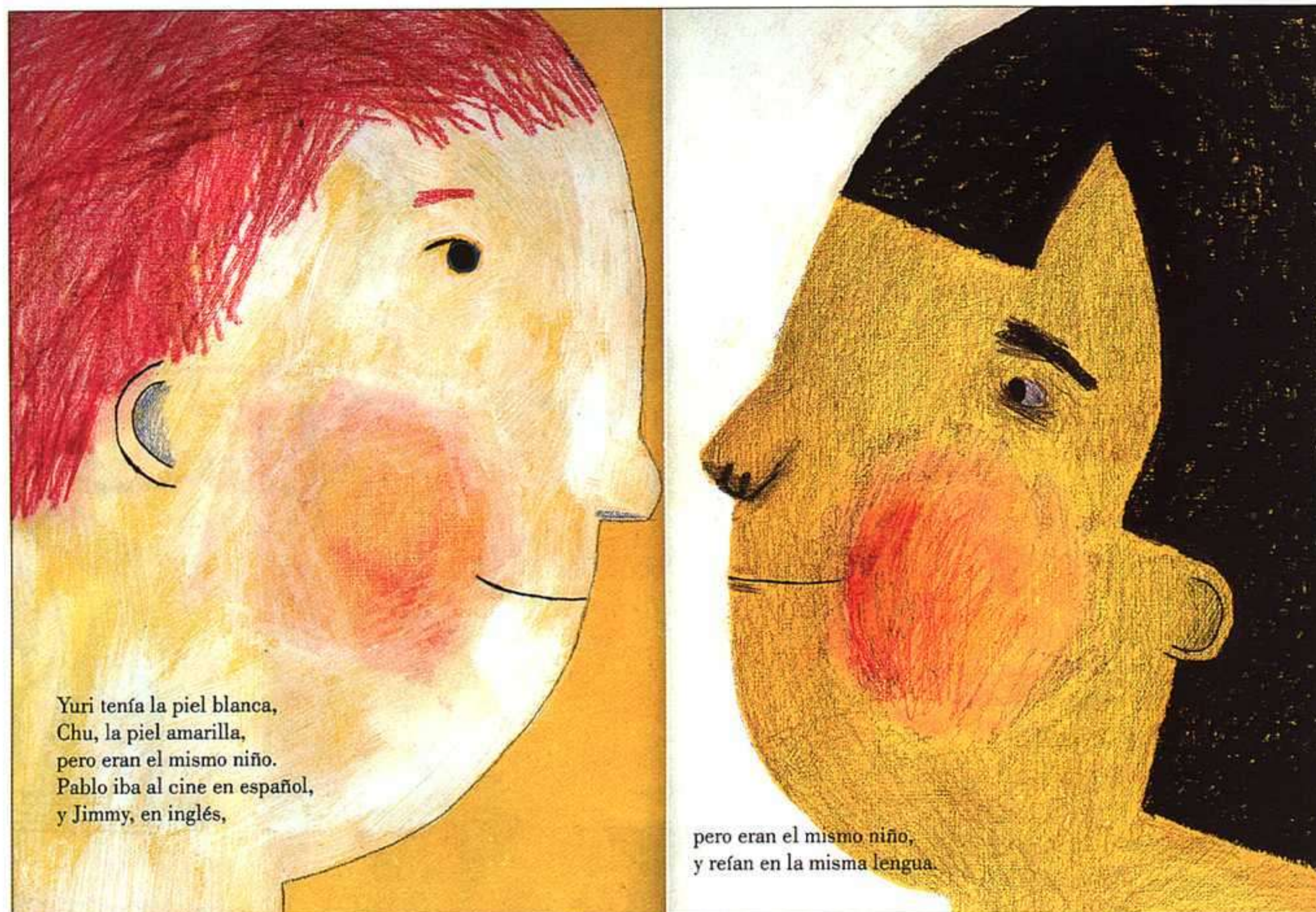
En muchos de estos relatos, especialmente los recogidos en *El juego de las cuatro esquinas*, encontramos referencias muy cultas y quizá excesivamente alejadas de los intereses y del nivel de conocimientos de los lectores a quienes parecen destinadas.



TERESA DURAN, EL LLIBRE DELS PERQUÉ, LA GALERA, 1985.

Infancia, familia y escuela

Hay numerosos cuentos, coplas y re-tahílas que giran en torno a los problemas de la infancia, los amigos y las relaciones en el interior de la familia. El descubrimiento de la propia identidad, los juegos infantiles, la soledad, la fuerza de la amistad, el trabajo colectivo y la unión, la necesidad del diálogo y el entendimiento entre las personas son temas que toca con gran frecuencia en sus libros, buena parte de ellos protagonizados por niños.



Yuri tenía la piel blanca,
Chu, la piel amarilla,
pero eran el mismo niño.
Pablo iba al cine en español,
y Jimmy, en inglés,

pero eran el mismo niño,
y refan en la misma lengua.

BEATRICE ALEMAGNA, UNO Y SIETE, SM, 2001.

En estos textos encontramos el mayor empeño del escritor en conseguir una gran proximidad respecto del lector y sus preocupaciones e intereses más inmediatos. También en la elección de sus temas sabe ponerse de parte del niño para plantear los problemas personales y las preocupaciones de éstos. En ellos acierta a darles la palabra para que expresen sus inquietudes y propuestas. Un buen ejemplo lo encontramos en «El correo de Pedro Pluma» (*El planeta Hache Zeta*). Aquí, el protagonista dirige una serie de cartas a sus maestros, al director del colegio, a los arquitectos y al alcalde de su ciudad, y también al ministro de educación, en las que pide una enseñanza más cercana a sus intereses, lugares donde poder jugar o escuelas abiertas para los niños que no pueden veranear.

Para muestra de su sensibilidad, valga un botón. En una retahíla de 1973 —no recuerdo si ha sido traducida a nuestro idioma—, Rodari plantea el problema de la soledad de un niño de ciudad que no tiene amigos. Llama la atención el recurso que utiliza: el niño comunica su problema y su deseo de encontrar ami-

gos como si de un anuncio en la prensa se tratara. De esta manera, Rodari acentúa el sentimiento de soledad.

«*Avviso*

Bambino di città
cerca amici perché non ne ha.
Si prega di guardare
sul quinto balcone:
tiene in mano un aquilone
che volare non sa.»³

En *El libro de los porqués*, responde a las más variadas preguntas que pueden ocurrírsele a un niño. ¿Por qué los mayores siempre tienen razón? ¿Por qué sueño cuando duermo? ¿Por qué se nace? ¿Por qué yo soy yo? ¿Por qué mi papá no acierta nunca las quinielas? ¿Por qué no hay piratas como antes? ¿Por qué en algunos países se maltrata a la gente de color? ¿Por qué la gente no se pone de acuerdo? Me gustaría saber en qué consiste la felicidad.

En un tono que en ocasiones puede parecer excesivamente didáctico, pero casi siempre sorprendente y humorístico, todas estas preguntas encuentran su contestación, que es lógica y científica,

en unos casos y en otros ingeniosa, satírica, poética, etc.

Por último, están los libros, cuentos y retahílas que hacen referencia bien a las grandes cuestiones de la educación o a los acontecimientos escolares en apariencia más insignificantes. Encontramos historias que hablan del escaso relieve de los presupuestos destinados a la educación, de la desigualdad de las personas en el acceso a la cultura, de las prácticas repetitivas y rutinarias que empobrecen la vida escolar. O de los errores gramaticales y ortográficos que cometen los niños en sus trabajos escolares; y de aquellos otros, de mayor trascendencia, provocados por las estructuras sociales, cuya responsabilidad apunta directamente a los adultos.

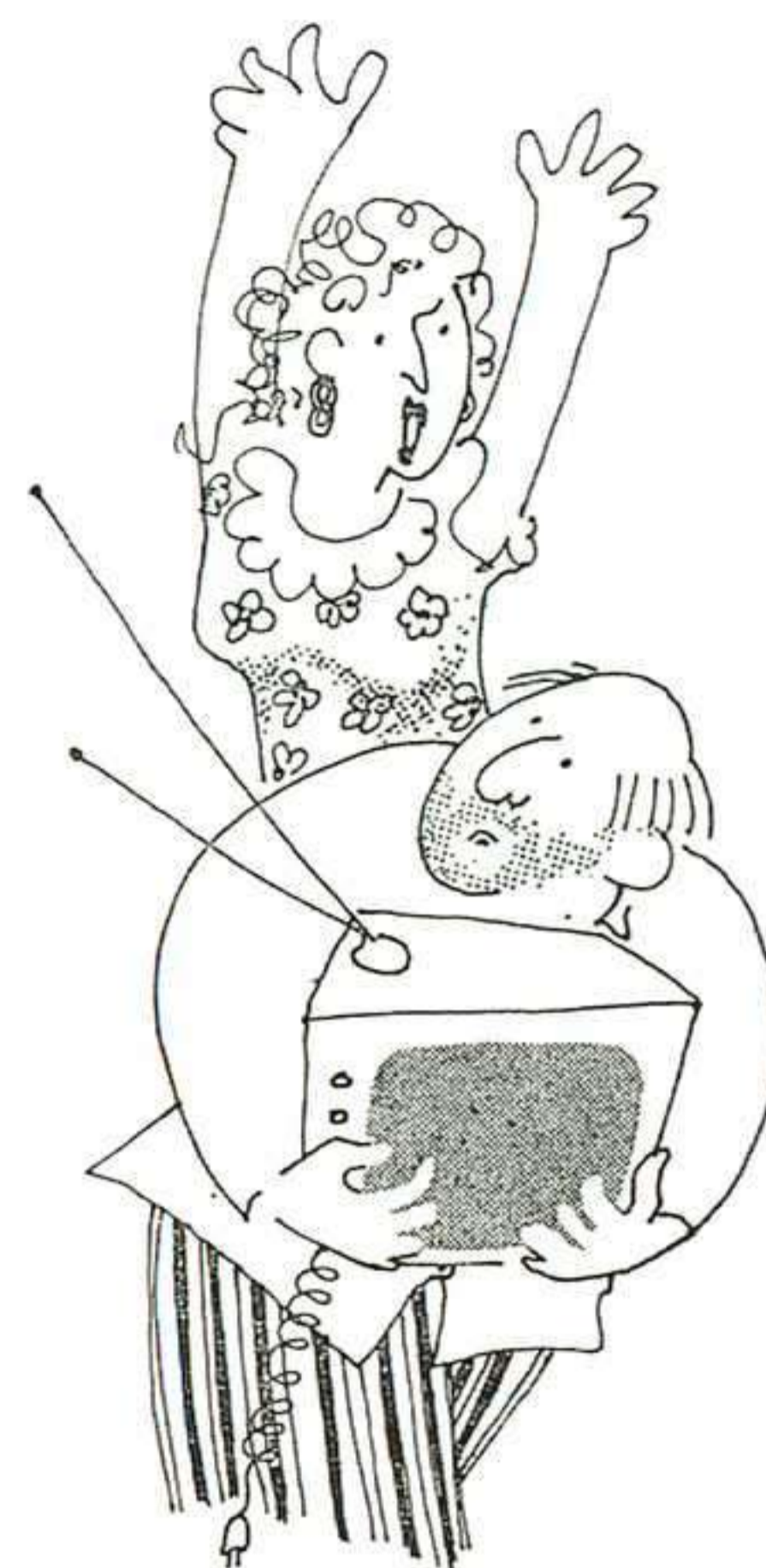
Casi todos los problemas de la escuela han encontrado un hueco en su obra: la burocracia administrativa; el comienzo de curso, y los problemas económicos y preocupaciones que acarrea a las familias; los deberes y los exámenes escolares; los programas educativos y los métodos pedagógicos; la organización de los centros de enseñanza, por citar sólo algunos.



MONTSE GINESTA, LOS NEGOCIOS DEL SEÑOR GATO, ANAYA, 1999.



RAUL VERDINI, LAS AVENTURAS DE CEBOLLETA, LA GALERA, 1986.



MONTSE TORRES, JIP EN EL TELEVISOR, LUMEN, 1973.

En *El libro de los errores*,⁴ Rodari nos presenta su concepto utópico de escuela al que hace mención, sobre todo, en el capítulo «Una escuela grande como el mundo». El libro es, en realidad, una defensa de una escuela más democrática, abierta y participativa, que Rodari presenta como alternativa a la escuela fascista que conoció. En el mismo, y junto a otras propuestas creativas susceptibles de ser utilizadas en la clase de lengua, aporta sugerencias para trabajar de manera amena con los errores ortográficos. Aparece el profesor Grammaticus, una especie de don Quijote de la gramática que intenta corregir los errores gramaticales que comete la gente con la que se va encontrando en sus viajes. Este caballero andante, defensor de la norma, acaba comprendiendo que los errores más graves están en las cosas de nuestro vivir cotidiano, en el mundo injusto y violento en que vivimos. «El mundo sería maravilloso si sólo se equivocasen los niños. Entre nosotros, los padres, podemos decirlo, aunque no está mal que también nuestros hijos lo sepan.» Al lado de los defectos de la sociedad que hemos construido los mayores —dice Rodari—, los

errores gramaticales que cometen los niños apenas revisten importancia.

En *Cuentos largos como una sonrisa*, Rodari presenta una máquina pensada para hacer los deberes escolares, con el fin de que los niños puedan disponer de tiempo para jugar. Nos encontramos también con una cartera parlante que se queja a un padre por el mal trato que el hijo de éste le da al material escolar que lleva cada día al colegio.

La labor de los profesores no se salva de la crítica. Sin embargo, la figura del profesor goza en sus páginas de una imagen muy positiva, y maestros y profesores suelen aparecer descritos como personas bondadosas, con una gran preocupación por sus alumnos y entregados con pasión a su labor de educadores. En *Pequeños vagabundos*, historia con el trasfondo de la segunda guerra mundial en la que dos hermanos, que quedan en la más absoluta miseria al fallecer su padre, se enrolan como saltimbanquis en una *troupe* ambulante, la maestra con la que éstos se encuentran es una de las pocas personas que se preocupa por ellos y les ayuda. En *Cuentos por teléfono*, aparece la maestra de un país utópico que

inventa remedios fantásticos para los niños que padecen problemas escolares. En otro cuento corto, en el que Rodari critica abiertamente la escasa dotación de las escuelas y el abandono en que se encuentra sumida la institución escolar, el maestro Garrone —alusión al personaje de Edmundo D'Amicis, en *Corazón*— se queja de que los avances tecnológicos hayan llegado a todas partes menos a la escuela.

En *El juego de las cuatro esquinas*, Rodari hace un canto de alabanza a quienes luchan contra el inmovilismo, como la maestra Santoni, «partidaria del orden espontáneo de la imaginación»; y critica el conservadurismo de ministros, pedagogos y directores. En el caso de esta maestra, la fantasía acaba provocando una auténtica revolución, tanto en su forma de pensar como en su forma de actuar.

Quiero terminar estas palabras, escritas con motivo del 25 aniversario de la muerte de Rodari, con otras suyas tomadas de *Gramática de la fantasía*. «Si una sociedad basada en el mito de la productividad (y en la realidad del beneficio) tiene necesidad de hombres a me-



MONTSE GINESTA, CUENTOS LARGOS COMO UNA SONRISA, 1990.

días —fieles ejecutores, diligentes reproductores, dóciles instrumentos sin voluntad—, quiere decir que está mal hecha y que hace falta cambiarla. Para cambiarla, se requieren hombres creativos, que sepan usar su imaginación.»

Seguiremos leyendo a Rodari. ■

*José Luis Polanco es profesor y miembro de la revista *Quima*.

Notas

1. Rodari, G. *Gramática de la fantasía*.
2. Publicados en *La domenica dei piccoli*, de *L'Unità*, de Milán. Algunos de ellos han sido publicados aquí en *Cuentos largos como una sonrisa*. Il. M. Ginesta. Traducción: A. Gatell. La Galera: Barcelona, 1990.
3. *Anuncio*
Niño de ciudad
como no tiene amigos
busca uno de verdad.
Al balcón del quinto
se ruega mirar:
tiene en la mano una cometa
que no sabe volar.
Rodari, Gianni, *Sette filastrocche*, en *Il Giornale dei Genitori*, nº 58-59. Julio/Agosto de 1980. Pág. 41.
4. Hay que destacar, en este —*El libro de los*

errores (Espasa Calpe, 1989)—y en algunos otros libros de Rodari, la labor de los traductores de la obra rodariana. Mención especial merece, en mi opinión, el trabajo de Mario Merlino, que no se ha limitado a la traducción del texto, sino que ha efectuado un complicado trabajo de recreación hasta conseguir una nueva versión, respetuosa sin embargo de los propósitos del autor.

Bibliografía

- Argilli, Marcello, *Gianni Rodari. Una biografía*, Turín: Einaudi, 1990.
- Cambi, Franco, *Rodari pedagogo*, Roma: Editori Riuniti, 1990.
- De Luca, Carmine, *Gianni Rodari. La gaia scienza della fantasia*. Catanzaro: Abramo editore, 1991.
- Rodari, Gianni, *Filastrocche in cielo e in terra*, Turín: Einaudi, 1972.
- Rossi, Patrizia, *Paesaggi del desiderio*, Pescara: Tracce, 1991.

Frases de Rodari

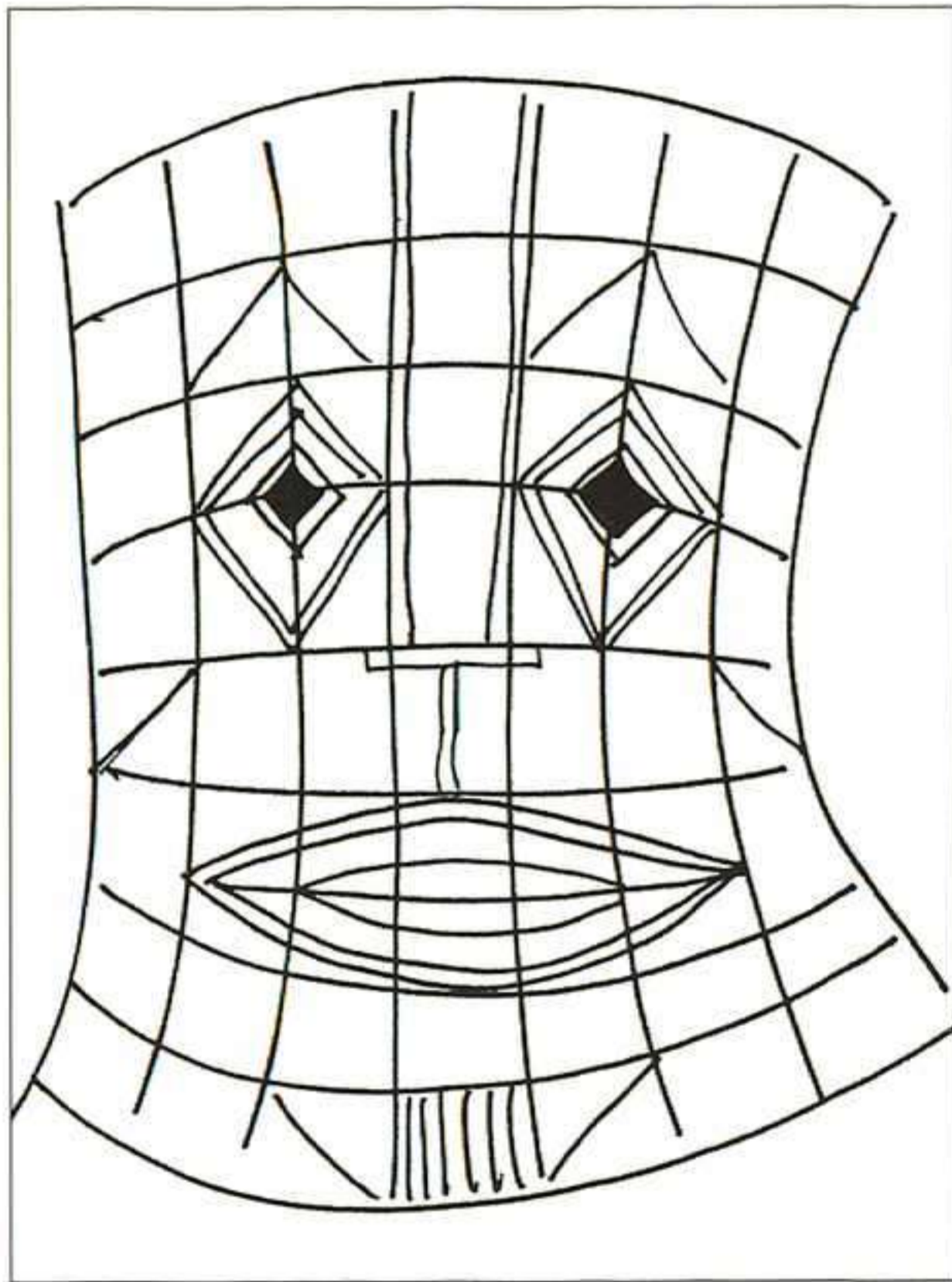
- «Sé perfectamente que el futuro casi nunca será tan bonito como una fábula. Pero no es esto lo que cuenta. De momento, es necesario que el niño acumule optimismo y confianza para desafiar a la vida. Y, además, no olvidemos el valor educativo de la utopía.»
- «“El uso total de la palabra para todos” me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo.»
- «Creatividad es sinónimo de pensamiento divergente, o sea, capaz de romper continuamente los esquemas de la experiencia. Es creativa una mente que trabaja siempre, siempre dispuesta a hacer preguntas, a descubrir problemas donde los demás encuentran respuestas satisfactorias, que se encuentran a sus anchas en las situaciones fluidas donde otros sólo husmean peligro; capaz de juicios autónomos e independientes, que rechaza lo codificado, que maneja objetos y conceptos sin dejarse inhibir por los conformistas.»

- «Al juzgar los textos infantiles, desgraciadamente, la escuela dirige especialmente su atención al nivel ortográfico-gramatical-sintáctico, que no llega ni siquiera al nivel propiamente lingüístico, además de olvidar completamente el complejo mundo de los contenidos. La cuestión es que en la escuela se leen textos para juzgarlos y clasificarlos, no para comprenderlos. La criba de la corrección retiene y revaloriza los guijarros, dejando pasar el oro...» *Gramática de la fantasía*

GIANNI RODARI

La herencia surrealista de Gianni Rodari

Enrique Barcia Mendo*

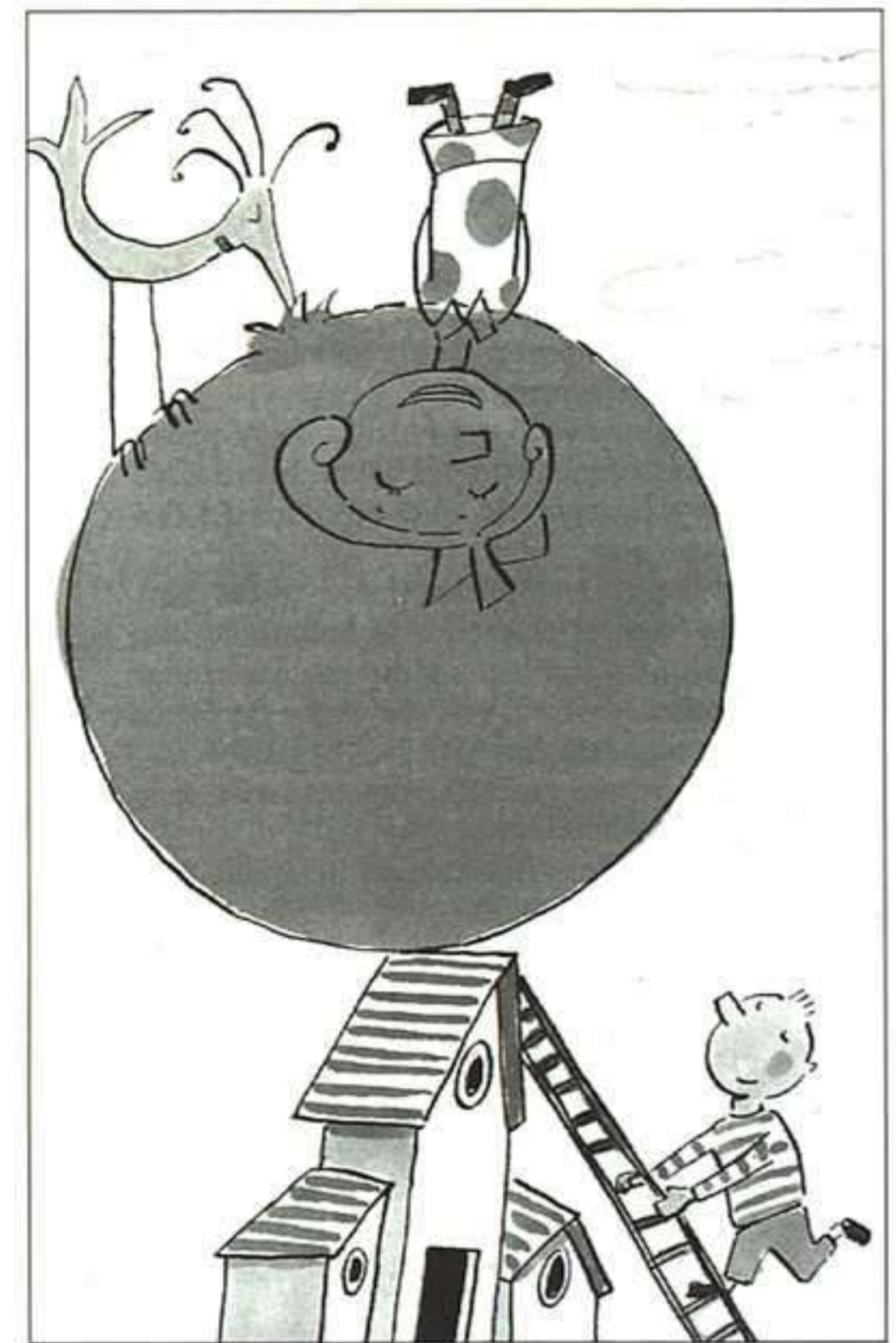


BRUNO MUNARI, LA TARTA VOLADORA, LA GALERA, 1987.



PROTEGEPARAGUAS. Se coloca en un instante encima de cualquier paraguas, evitando así que se moje.

CARELMAN, CATÁLOGO DE OBJETOS IMPOSIBLES, AURA COMUNICACIÓN, 1990.



MONTSE GINESTA, LOS TRASPIÉS DE ALICIA PAF, ANAYA, 1997.

El germen de una buena parte de los trabajos que Gianni Rodari formuló en sus escritos se halla, más o menos explícitamente, en las experiencias literarias de los primeros escritores surrealistas. Les unía, además, un proyecto común: todos querían ser un revulsivo y se rebelaron contra los valores establecidos de sus respectivas sociedades. En este artículo (ya publicado en CLIJ 31), se analizan algunos ejemplos que corroboran dicha relación de parentesco entre los surrealistas y Rodari.

Los espléndidos trabajos de Gianni Rodari, a quien tanto debemos los que nos dedicamos al mundo de la literatura infantil, constituyen un universo fantástico de posibilidades para el desarrollo de la imaginación de los más jóvenes alumnos de nuestro sistema educativo.

El gran mérito de Gianni Rodari ha sido el de agrupar un conjunto de materiales dispersos y organizarlos sabiamente con el fin primordial de crear un conjunto de propuestas cuya aplicación práctica en la institución escolar sirva para potenciar el muchas veces ignorado dominio de la fantasía y de la plena autonomía crítica de los alumnos, partiendo siempre de las posibilidades de la creatividad lingüística.

No es por eso extraño que Rodari se inspire en los *Fragmentos* del gran pensador alemán Novalis, quien ya señalaba la necesidad de elaborar una fantasía, o en la utilización didáctica de la obra de Vladimir Propp o de Franco Passatore y sus compañeros del Teatro-Gioco-Vita. Pero a estas referencias de indiscutible valor en la formación de la «estética» rodariana debemos añadir, si queremos ser precisos y entender en todo su alcance el significado de su propuesta, la siguiente consideración: el origen de gran parte de las actividades que Gianni Rodari nos ha

dejado en la gramática de la fantasía lo encontramos ya sugerido, cuando no formulado explícitamente, en los trabajos de los escritores surrealistas franceses de principios de siglo.

Que Rodari se inspire en las producciones surrealistas no debería ser una novedad para quienes han estudiado su obra (aunque tengo la impresión de que la obra de Rodari ha sido más aplicada por los maestros que estudiada por los investigadores). El propio autor reconoce francamente su deuda con los surrealistas en el prólogo de su libro *Gramática de la fantasía* cuando nos dice que «contaba a los niños [...] historias sin la menor referencia a la realidad ni al buen sentido que inventaba sirviéndome de las técnicas creadas y a la vez despreciadas por Breton».

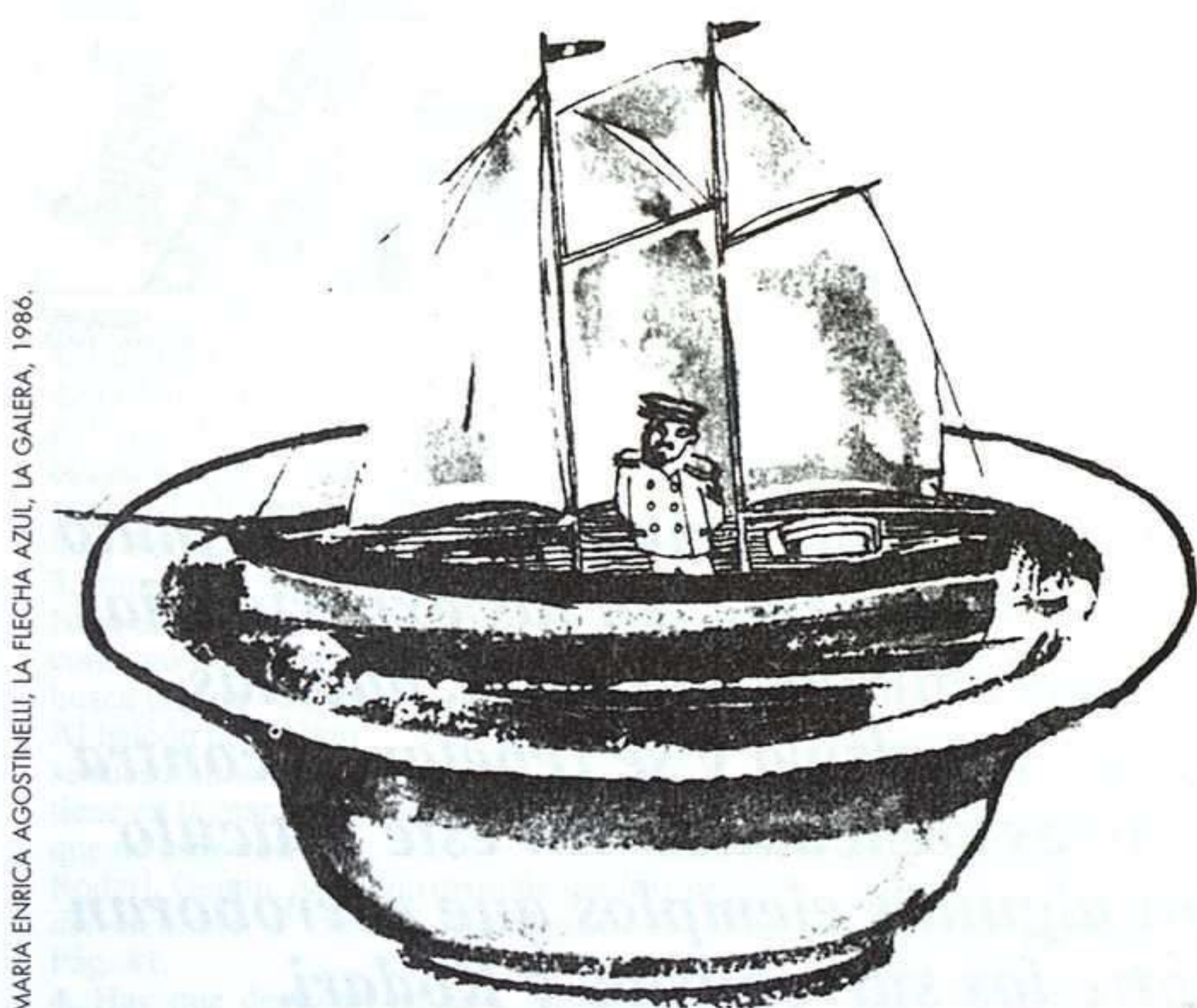
Sin embargo, resulta curioso constatar que este parentesco entre las propuestas de Rodari y las de los surrealistas apenas haya sido estudiado en profundidad y que, si se ha hecho, no ha sido divulgado suficientemente. Y lo que me ha animado a escribir estas líneas es el deseo de hacer notoria la relación existente entre ambas proposiciones.

El surrealismo, como la obra de Rodari, está profundamente unido al problema de lo fantástico en la literatura. Aunque aquél sea un movimiento mu-

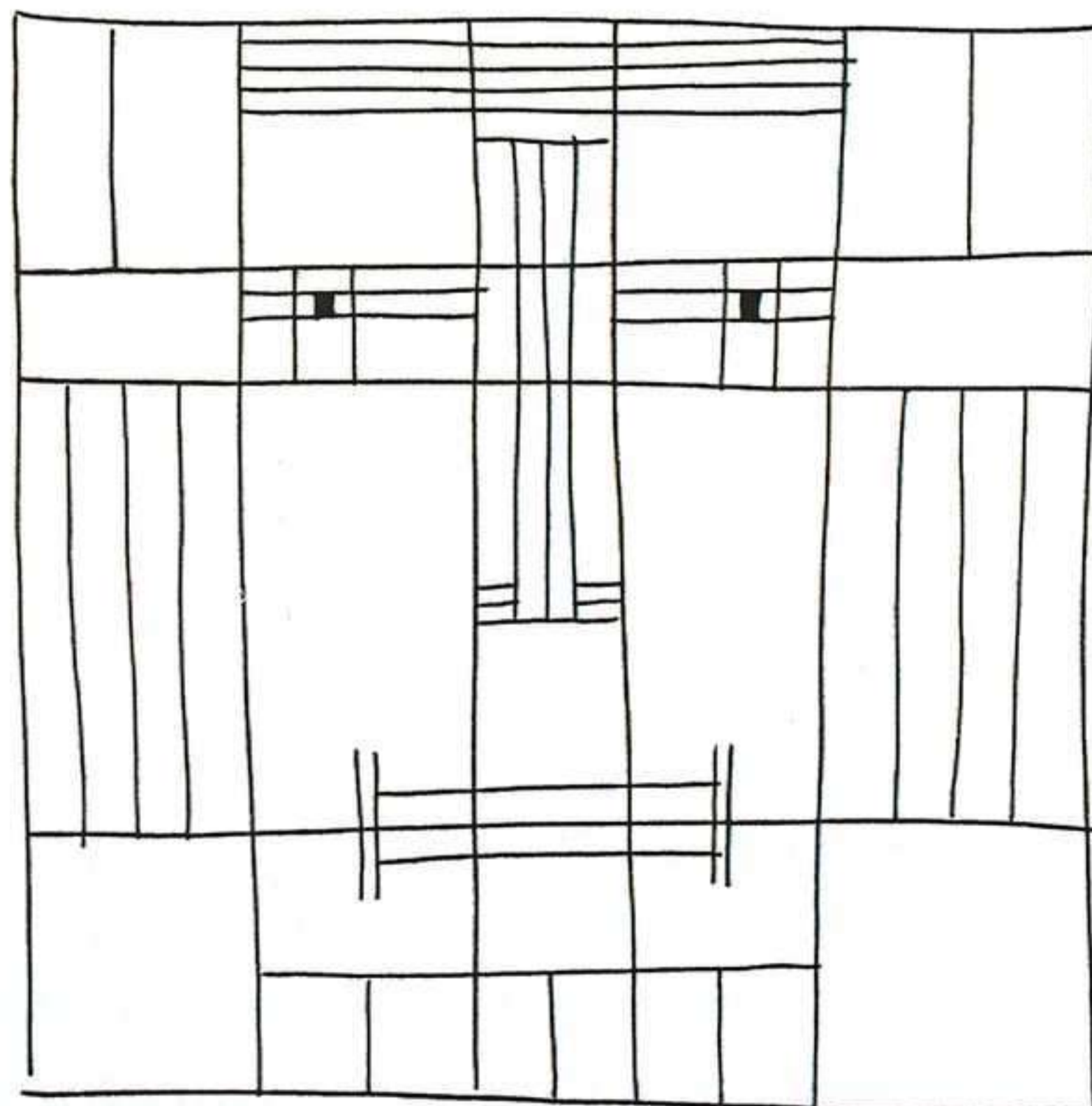
cho más complejo y aunque la estética del movimiento surrealista tenga un carácter totalizador y pretenda alcanzar objetivos tan ambiciosos como la transformación del mundo, la liberación del hombre o el conocimiento de los mecanismos del inconsciente y de sus posibilidades creativas, no es, sin embargo, menos cierto que todo el movimiento liderado por André Breton pretende abolir, según sus mismas palabras, el *règne de la logique*, guiados por la fuerza de la imaginación, de lo maravilloso, de lo fantástico. Precisamente en este último sentido hay que entender el esfuerzo de Rodari, que ha manifestado reiteradamente el deseo de que la imaginación ocupe un lugar en la escuela así como la necesidad de que constituya un instrumento para la educación lingüística de los niños.

La escritura automática/ La piedra en el estanque

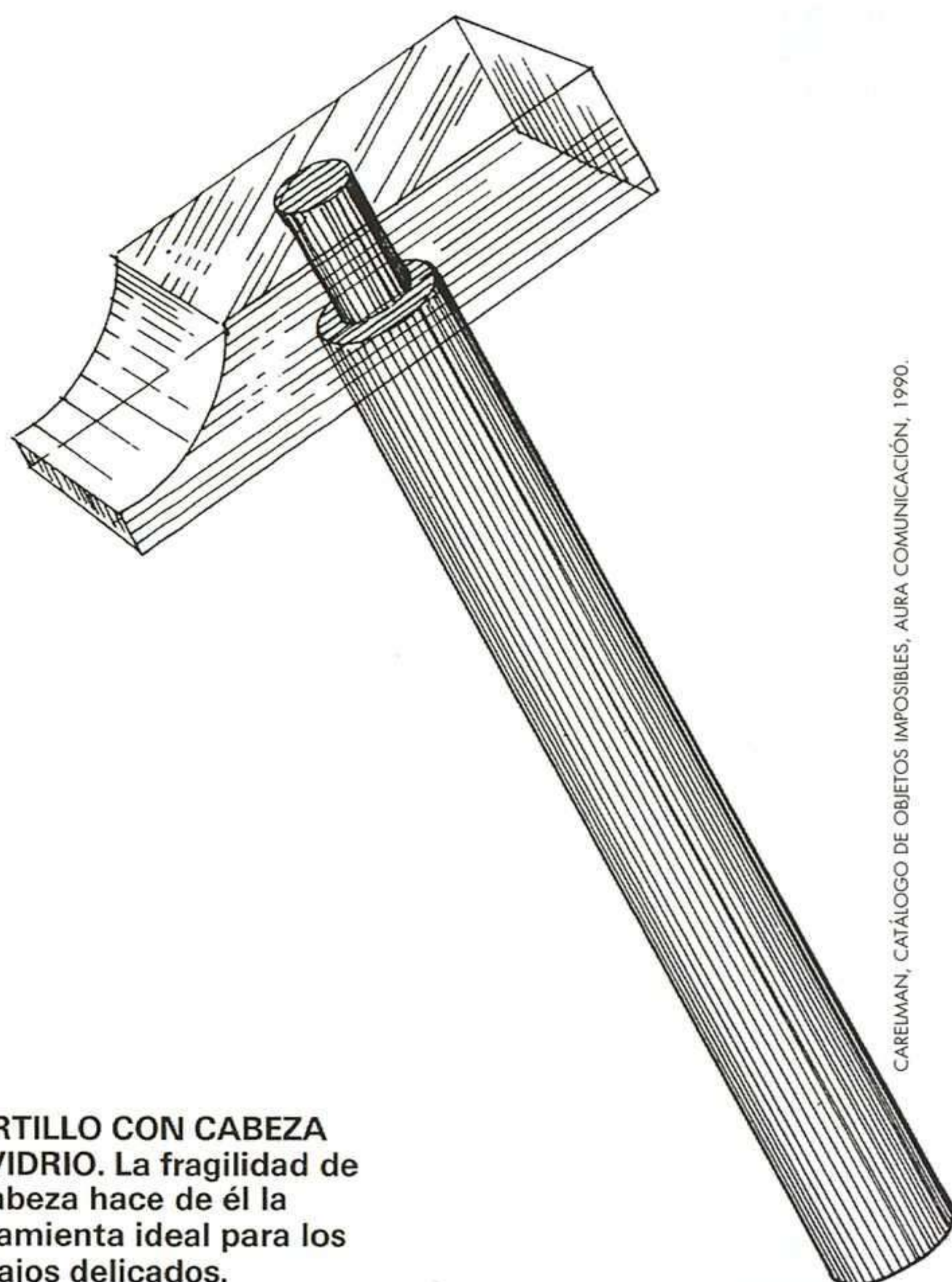
Sabemos que la intención de Rodari, anunciada en el primer capítulo de la *Gramática...*, consiste en la exploración de las asociaciones fantásticas provocadas por la elección de una palabra escogida al azar que origina «una serie infinita de reacciones en cadena». Cuando



MARIA ENRICA AGOSTINELLI, LA FLECHA AZUL, LA GALERA, 1986.



BRUNO MUNARI, LA TARTA VOLADORA, LA GALERA, 1987.



MARTILLO CON CABEZA DE VIDRIO. La fragilidad de la cabeza hace de él la herramienta ideal para los trabajos delicados.

leemos el símil de la piedra en el estanque que utiliza Rodari para evocar los «complejos movimientos de las imágenes» derivados de este «proceso aparentemente mecánico» por el que una palabra se convierte para cada individuo en una fuente inagotable de sugerencias, es evidente que lo que se nos está proponiendo es usar uno de los descubrimientos básicos de los surrealistas. Me refiero a la técnica de la escritura automática, cuya finalidad no es otra, como afirma Breton en el *Manifiesto del surrealismo* de 1924, que hacer surgir una «réalité supérieure de certaines formes d'associations negligées».¹

Es tal la coincidencia entre los surrealistas y Rodari, que algunas declaraciones que figuran en el *Manifiesto* se pueden superponer a los textos de la *Gramática*

de la fantasía. Es enormemente significativo el texto de Pierre Reverdy que sirve de punto de arranque a las reflexiones de Breton y de su colega Philippe Soupault acerca de las posibilidades de construcción de la *pensée parlée* y que reproduzco en su totalidad porque, como podremos ver cuando lo comparemos con los textos de Rodari, constituye también el punto de partida del famoso binomio fantástico de este último.

Dice Reverdy que «L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte-plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique».²

Es evidente la semejanza que hay entre estas frases de Reverdy y las que se reproducen a continuación sacadas del capítulo cuarto de la *Gramática de la fantasía*.

Sabemos que para inventar historias a la manera de Rodari no se necesita más que un pequeño punto de arranque. De la combinación de dos palabras pueden surgir las historias más fantásticas e imprevisibles pero, como en el caso de Reverdy, y para que un binomio fantástico sea productivo, «es necesario que haya una cierta distancia entre las palabras, que una sea lo suficientemente diferente de la otra y que su aproximación resulte insólita para que la imaginación se vea obligada a ponerse en marcha».

Y ya conocemos el fecundo resultado, los maravillosos relatos que se pueden

inventar cuando los niños trabajan desinhibidos, a partir únicamente de la aproximación de dos palabras tan alejadas entre sí como puedan ser las que

constituyen los ya clásicos binomios fantásticos perro/armario o zorras/luminosas. Las historias, cuentos o creaciones obtenidos a partir de este último binomio

figuran en la obra póstuma de Gianni Rodari, los *Ejercicios de fantasía*.

Dice Rodari que el procedimiento más simple para establecer una relación entre las palabras es unir las mediante una preposición. Así obtenemos diversas imágenes: el perro con el armario, el perro del armario, el perro bajo el armario, etc. a partir de las cuales podemos iniciarnos en la aventura de la composición de cuentos fantásticos.

Estamos nuevamente ante una técnica de creación de historias utilizada por los surrealistas. Jean Roger analiza en su espléndido libro *El surrealismo francés* los métodos de trabajo de los que éstos se sirvieron y nos facilita la clave, el germen de lo que más tarde constituirá el sistema de enlace entre las palabras de un binomio fantástico de Rodari, cuando al referirnos los procedimientos que utilizaba Roussel en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* nos dice que «Escogía una palabra y después la enlazaba a otra por la preposición a».

Rodari tiene con los surrealistas un proyecto común: ambos quieren ser un revulsivo y se rebelan contra los valores establecidos de sus respectivas sociedades. Los primeros pretenden liberar al hombre de las servidumbres derivadas del excesivo sometimiento a la «impéieuse nécessité pratique». ³ Para ello Breton enarbola «Le drapeau de l'imagination» ⁴ porque piensa que es la única vía posible para lograr la libertad del hombre. Rodari circunscribe su intento liberador al terreno de la infancia, y más concretamente al de la literatura infantil. De ahí podemos considerarlo, junto a Andersen, los hermanos Grimm o Carlo Collodi, uno de los grandes liberadores que han eliminado de la literatura infantil los aspectos edificantes que, desde sus orígenes, tenía asignados.

Los «poemas» de Breton/ Las «noticias» de Rodari

Empresa común y revolucionaria y utilización de las mismas técnicas de producción de imágenes, aunque como veremos a continuación y a pesar de que los resultados sean idénticos, cada uno de ellos propondrá la utilización de dis-

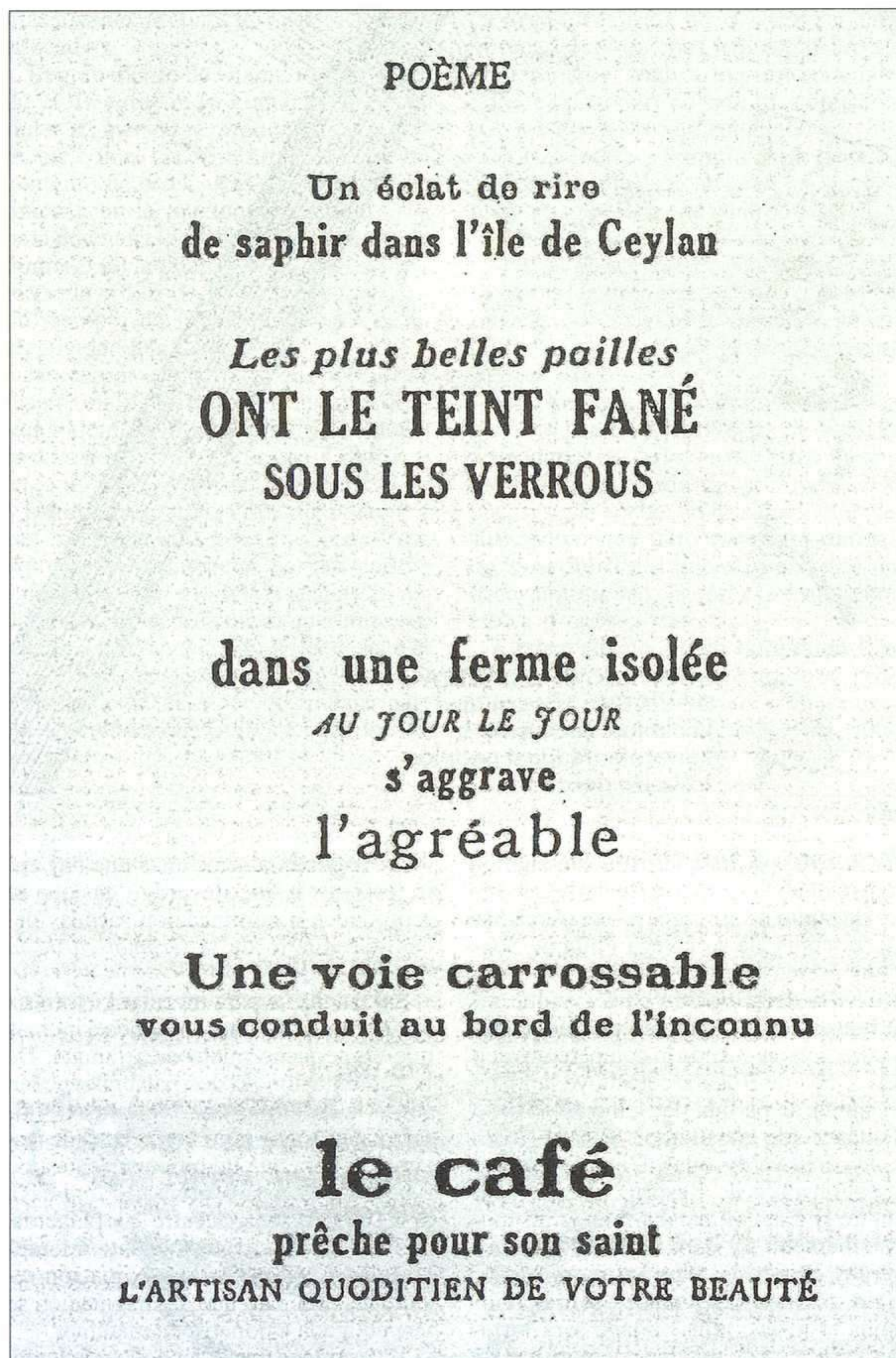


Figura 1.

tinta nomenclatura para el acabado final de sus trabajos. Así, Breton llamará «poemas» a las imágenes obtenidas, mientras que Rodari las bautiza con el nombre de «noticias».

Cuando André Breton nos informa sobre las técnicas utilizadas por los surrealistas en la composición poética, es decir, sobre lo que él llama «les secrets de l'art magique surréaliste»,⁵ facilita una serie de procedimientos de los que retengo solamente aquel que será utilizado por Gianni Rodari en su capítulo 10, «Viejos juegos», de la *Gramática de la fantasía*. Según André Breton «Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable... Ils este même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons si vous voulez la syntaxe) des titres découpés dans les journaux».⁶

Gracias a este sistema de recortar titulares de periódicos y mezclarlos al azar Breton compuso, entre otros muchos, poemas como el que reproducimos en la página anterior (figura 1).

Rodari utiliza la misma técnica, pero una vez más su intención es más concreta y precisa que la de los surrealistas. Rodari es un hombre eminentemente didáctico, por eso limita la potencialidad creadora del procedimiento inventado por Breton a su utilización pedagógica. En consecuencia nos propone la mezcla azarosa de los recortes de periódicos sencillamente como un juego que podemos realizar con los alumnos: «Se puede buscar —escribe Rodari— el tema fantástico por medio de juegos [...] Uno de estos juegos consiste en recortar los titulares de los periódicos y mezclarlos entre sí, para obtener noticias de acontecimientos absurdos, sensacionales o simplemente divertidos».

Éstas son algunas de las noticias obtenidas por Gianni Rodari, que perfectamente podrían figurar entre los poemas de Breton:

«La cúpula de San Pedro
herida por arma blanca
huye a Suiza con el dinero.»

«Accidente grave en la A-2
entre un tango y otro
en honor de Alejandro Manzoni.»



Gianni Rodari
GRAMÀTICA DE LA FANTASIA
Introducció a l'art d'inventar històries

COLUMNNA
IDEEES

005

Rodari y los surrealistas no sólo tienen en común la utilización de éstas y otras técnicas de sorpresa basadas en la separación de palabras, en la desarticulación de frases hechas de antemano, tomadas de fuentes anodinas, como por ejemplo antiguas canciones infantiles, adivinanzas populares, etc. Un buen número de juegos y actividades didácticas propuestas en la *Gramática de la fanta-*

sía derivan del viejo juego surrealista de *Cadavre esquís*, recogido por J. M. Caré y F. Debyser en el libro publicado por Hachette/Larousse, *Jeu, langage et créativité*.

Lo transcribo a continuación por considerarlo el más importante de todos los que se basan en lo que Rodari llamará más tarde la «sintaxis del azar». Son juegos en los que se utiliza la técnica de los

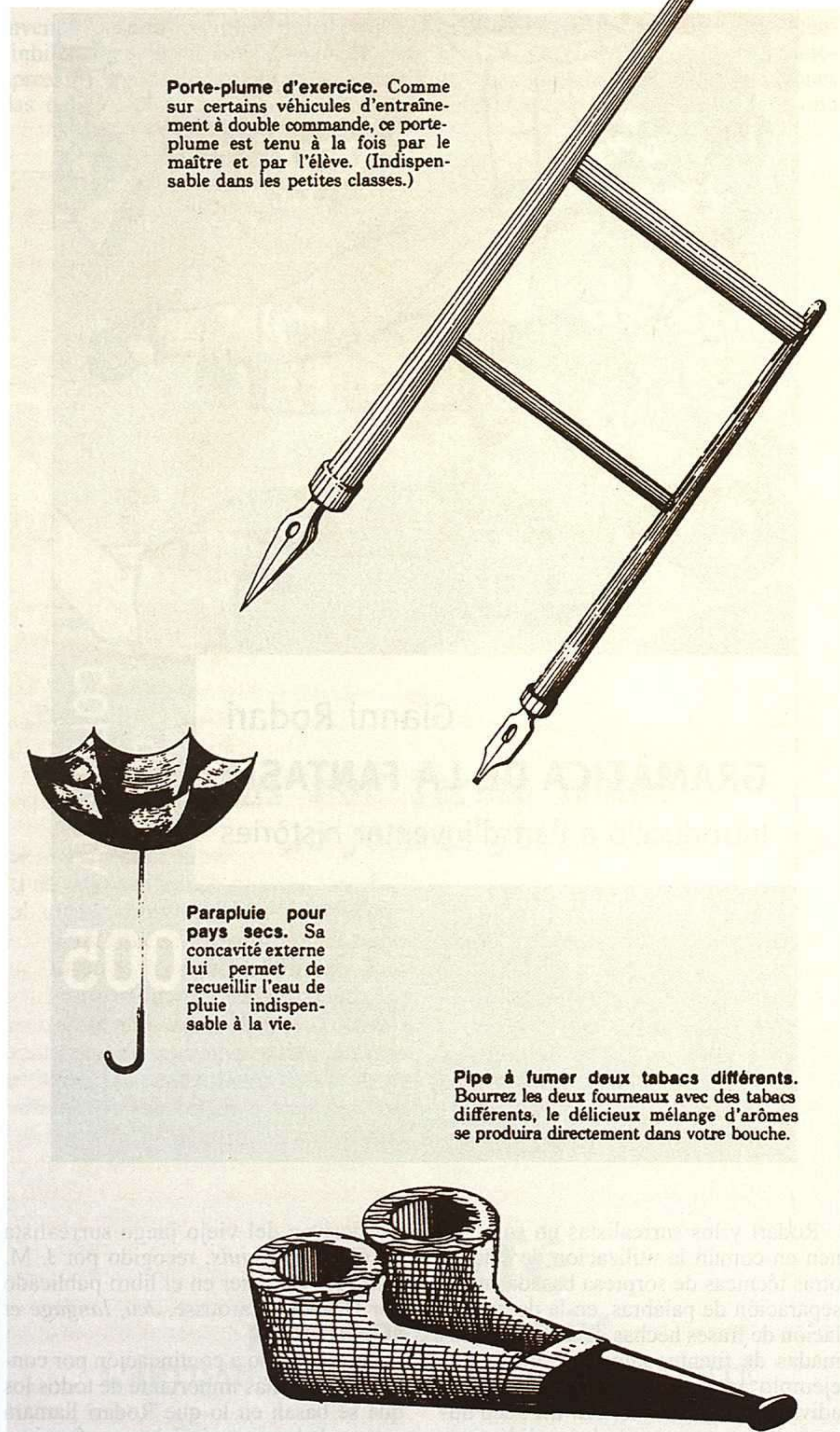


Figura 2.

petits papiers o de las papeletas, si seguimos la terminología de Rodari.

El cadavre esquís se juega con al menos cinco jugadores:

— El jugador A propone un sustantivo sujeto.

— B propone un adjetivo o un complemento determinativo.

— C propone un verbo transitivo.

— D propone un sustantivo complemento.

— E propone un adjetivo o complemento determinativo.

«L'huitre du Senegal mangera le pain tricolore. La colombe des branches contamine la pierre lamartinienne», son dos ejemplos de producciones surrealistas obtenidas con las normas del *Cadavre esquís*, pero se pueden encontrar muchos otros en los números 9 y 10 de *La Revolution Surréaliste*.

Objetos surrealistas/ Prefijo arbitrario

Me gustaría para terminar citar un caso que muestra cómo por distintos caminos, siempre que la intención sea la de explorar el valor simbólico de las posibilidades de la fantasía, se pueden obtener los mismos resultados.

Si examinamos la propuesta que nos hace Rodari en «El prefijo arbitrario» (capítulo octavo de la *Gramática de la fantasía*), observamos que una manera de hacer productivas las palabras en sentido fantástico, es deformándolas.

«Con este procedimiento se obtienen resultados tan divertidos como la *bis-pluma*: que escribe doble y quizás sirve para los escolares gemelos o la *bispi-pa*, para fumadores empedernidos, o el *antiparaguas*, pero todavía no he conseguido imaginar una utilidad práctica para este objeto.»

Cuando el Surrealismo amplía el campo de su investigación al terreno de la pintura surge un tratamiento nuevo del objeto equivalente a la deformación de las palabras conseguida por el prefijo arbitrario de Rodari. En ambos casos se produce una deformación que consiste básicamente en despojar a la palabra o al objeto de su significación habitual.

Salvador Dalí, Duchamp, Chirico son



los primeros en someter el objeto a un nuevo tratamiento pictórico. Más tarde, Carelman, animado por una intención satírica publica su *Catalogue des objets introuvables*, donde encontramos objetos tan divertidos como el *martillo con cabeza de vidrio*, «la fragilidad de cuya cabeza lo convierte en un útil ideal para los trabajos delicados», o el *globo terrestre plegable*, «cuya forma cúbica

permite que se pueda plegar y transportar fácilmente», etc.

Veamos algunos ejemplos de los objetos de Carelman sacados del *Catalogue des objets introuvables*. Reproduzco sólo aquellos que coinciden con las palabras inventadas por Rodari sirviéndose del prefijo arbitrario, pero recomiendo encarecidamente la visión del resto de los objetos a todos aquellos que estén in-

teresados en las posibilidades creativas de la fantasía (figura 2).

Carelman, en su *Catálogo...*, obtiene los mismos resultados que Rodari porque ambos han utilizado la misma técnica de distorsión del significado lógico de la realidad. La única diferencia consiste en que uno trabaja con palabras y el otro con dibujos. Pero en cualquier caso lo que resulta evidente es que si apuramos la vía de la imaginación, ésta puede conducirnos por los caminos de lo insólito, de la creatividad y del ingenio liberador. Por los caminos de la gramática de la fantasía, en resumen. ■

***Enrique Barcia Mendo** es profesor titular del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Extremadura.

Este artículo fue publicado en *CLIJ* 31, de septiembre de 1991.

Notas

1. «Realidad superior de ciertas formas de asociación olvidadas.»
2. «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y afines sean las relaciones de dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, mayor será su aura de poder emotivo y de realidad poética.»
3. «La imperiosa necesidad práctica.»
4. «La bandera de la imaginación.»
5. «Los secretos del arte mágico surrealista.»
6. «Todo es bueno para obtener de ciertas asociaciones la espontaneidad deseada... Incluso está permitido titular POEMA a lo que se obtiene por la unión tan gratuita como sea posible (respetando, si quieren, la sintaxis) de títulos y de fragmentos de títulos recortados de los periódicos.»

VISITE NUESTRA PÁGINA WEB



www.revistacli.com

- ▶ Consulte los sumarios de cada mes.
- ▶ Las ofertas de monográficos y números atrasados.
- ▶ El Índice 16 años de **CLIJ** en CD (con una *demo* de prueba).
- ▶ Las tarifas de publicidad.
- ▶ Las condiciones de suscripción.

GIANNI RODARI

9 maneras de enseñar a los niños a odiar la lectura

Gianni Rodari*



ALESSANDRO SANNA, CONFUNDIENDO HISTORIAS, KALANDRAKA, 2004.

En La escuela de la fantasía hay reunidos una serie de escritos de Rodari, una serie de reflexiones sobre la escuela y la educación que representan lo más significativo de las ideas del escritor. Uno de los textos que tuvo más difusión y éxito de entre todos los incluidos en el libro fue «Nueve maneras para enseñar a los niños a odiar la lectura», fechado en 1966. En él, con mucha ironía, Rodari hace un repaso a las estrategias más utilizadas por los adultos para conseguir que los niños aborrezcan para siempre la lectura y los libros.

Hay muchas formas de enseñar a leer, después del ocaso (tardío) del antiguo y cruel: B y A, Ba; C y A, Ca... Pero también hay muchas maneras de hacer que los niños odien los libros. No todos conocen las mejores y más modernas técnicas para alfabetizar a los niños rápidamente y sin demasiado esfuerzo. Casi todos, por el contrario, conocemos y practicamos con fidelidad y coherencia, dignas de causas más sagradas, los variados sistemas para hacer que aparezca en los niños una náusea inextinguible hacia el papel impreso. Permitidme indicaros algunas, con cierto aire de improvisación, pero no sin convicción.

Presentar el libro como una alternativa a la televisión

«Lee, en lugar de mirar la televisión»;
«Si no te veo leer, vendo el televisor»;
«Agarra el libro de la escuela, en lugar de perder el tiempo con esas estupideces».

No pretendo conocer todas las expresiones particulares que usan quienes sostienen este sistema casi infalible. Los niños saben que la televisión no es una «estupidez»: la encuentran divertida, agradable y útil. Puede ocurrir que le sacrifiquen un poco de tiempo más del necesario, puede suceder que en ocasiones queden reducidos a ese estado de semiinconsciencia en el que cae el teles-

pectador habitual, niño o adulto, después de cierto tiempo, y del que es síntoma la total pasividad con la que acepta cualquier programa de la pantalla, sin elegir y sin reaccionar. Esto no quita que en su conjunto los méritos educativos de la televisión superen sus deméritos.

La televisión enriquece el punto de vista, nutre el vocabulario, pone en circulación una cantidad inverosímil de informaciones, inserta a nuestros pequeños analfabetos en un círculo más amplio que el familiar, que no siempre está animado por las informaciones, por la cultura y por las ideas. Casi se podría decir que la televisión disminuye las dificultades de la lectura. Al mismo tiempo, porque crea (aunque sea a un nivel discretamente bajo) una especie de unidad nacional de la lengua, y ayuda al oído del niño a superar el obstáculo de las profundas diferencias entre el dialecto nativo y materno y la lengua escolar. Después, porque hace familiares, a través del sonido y la imagen, un cierto número de «palabras difíciles», de esas con las que los pequeños lectores tropiezan inevitablemente; y quizás en la actualidad tropiezan menos que antes.

Psicológicamente, además, no me parece que negar una diversión, una ocupación placentera (o sentida como tal, que es lo mismo) sea el modo ideal de hacer que amen otra: será más bien la manera de lanzar sobre esta otra una sombra de fastidio y de castigo.

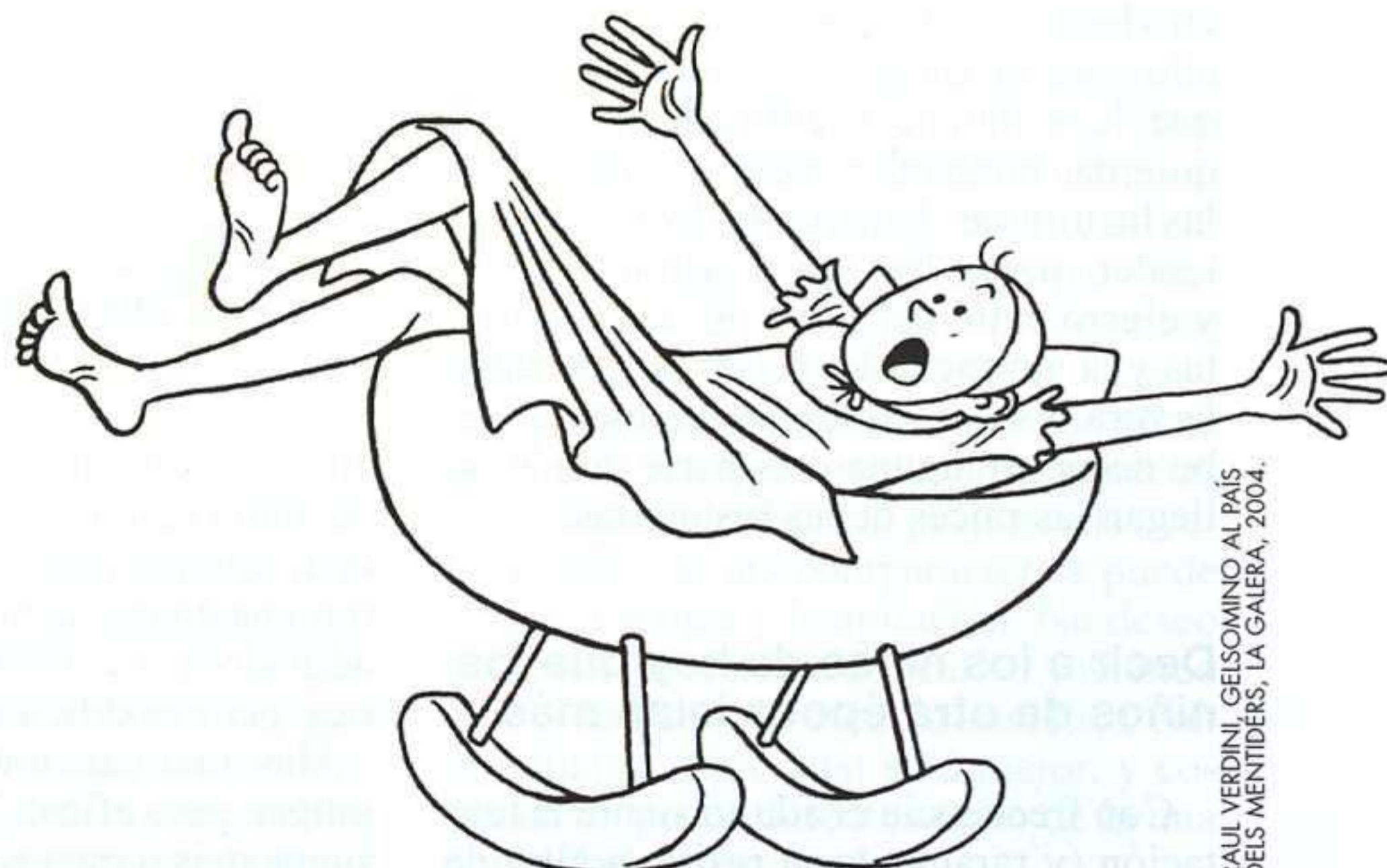
Presentar el libro como una alternativa a la historieta

La técnica de aplicación de este sistema recalca la señalada para la opinión precedente. «Te voy a quemar todas las historietas si no te veo leer.» «Suspenso en Lengua, ¿eh? Desde mañana, se acabaron las historietas.» Etcétera.

Prohibir, incluso en este caso, no sirve para nada. ¿Y acaso vale la pena prohibir? Se ha discutido tanto sobre las historietas, que ahora quebrar una media lanza a su favor equivaldría a arar en el mar. Citaré sólo un caso. Hace treinta años, meses más, meses menos, salió en Italia el primer periódico genuino de historietas, el hoy histórico *Avventuroso*, descargando en el tranquilo mundo provinciano de nuestras lecturas infantiles sus Flash Gordon, Mandrake y compañía.

Quien era niño entonces no puede haber olvidado el efecto de aquella aparición imprevista. En aquellos tiempos en la literatura infantil, el papel del hebreo, de aquel a quien todos perseguían, estaba entonces representado (increíble, pero cierto) por el inocuo Salgari y por sus nobles piratas, personajes de historietas *ante-litteram*.

Nuestra provincia pedagógica, sofocada ya por el pedantismo tradicional, estaba enteramente ocupada, dentro y fuera de la escuela, por el fascismo *ballillaceo*,¹ por su retórica nacionalista y guerrera, y por sus impulsos regresivos.



Y con las historietas, sin previo aviso, caían entre nosotros los personajes espaciales. Una ventana se abría de golpe, no ya al mundo —que era imposible— pero sí, al menos, al cosmos de la fantasía.

Guiados por un Verne menos poeta y menos responsable, pero indudablemente más moderno, hacíamos contacto con el mundo del futuro. Ciencia-ficción, magia y brujería, ofrecían una vía de evasión que —dadas las circunstancias— aparecía casi como una vía de liberación. Quienes tienen hoy 40 años, mirando atrás y aceptando su responsabilidad, deben reconocer que Flash Gordon fue la lectura más estimulante, más instructiva, probablemente también la más educativa de su infancia.

Hoy las cosas son distintas; la historieta ha conservado sólo la función de nutrir y alimentar la necesidad de aventuras y de comicidad, para consumir deprisa, para cambiar a menudo: es manejable, económica, intercambiable: sustituye una cinematografía para niños que no existe, y que la televisión no ofrece todavía; no tiene nada que ver con la lectura, es otra cosa, pero los niños no necesitan sólo buenas obras.

Por lo demás, leer las historietas es difícilísimo. Si no se tiene una buena práctica, se arruina la vista. Comenzar con las historietas es como empezar saltando un metro para aprender a saltar veinte centímetros.

Conozco filósofos que, por lo menos una vez a la semana, leen un libro policiaco. Sin embargo, no se puede poner en duda que la pasión dominante en ellos sea la filosofía. Conozco jóvenes que leen mucho y cultivan, por la izquierda, también el pequeño huerto de las historietas. Eso quiere decir, a mi entender, que no hay una relación de causa y efecto entre la pasión por las historietas y la ausencia de interés por la buena lectura. Este interés, evidentemente, debe nacer en alguna otra parte donde no llegan las raíces de las historietas.

Decir a los niños de hoy que los niños de otra época leían más

Con frecuencia el adulto siente la tentación (y raramente se resiste a ella) de



RITA CULLA, EN GIP DINS EL TELEVISOR, LA GALERA, 2004.

alabar «su tiempo», en especial aquel de cuando era niño, que la memoria le pinta de colores vivaces y se le presenta como una época ideal. La memoria es una adolorada y embrollona de primera línea, pero es difícil darse cuenta de ello.

Hay una canción milanesa, bastante vulgar, pero eficaz. Traducida al español suena más o menos así: «A bellos como

nosotros, mamá no fabricará más; se ha roto la maquineta, etcétera, etcétera». Mucha gente que nunca ha oído hablar de esta canción piensa y vive respetando su categórico imperativo.

«En otra época se leía más.» En otra época, ¿cuándo? ¿Cien años atrás, cuando el 60 % de los italianos no sabían leer? ¿Veinte años atrás, cuando teníamos to-



davía diez millones de analfabetos? ¿Quiénes eran los que leían más? ¿Cuántos eran? Quizás leían los hijos de la burguesía acomodada, o cuanto más algunos de ellos: una pequeña minoría de una minoría.

Hay cifras para desmentir a los padres que se ponen continuamente a sí mismos como ejemplos ante su prole: las cifras

de la escolarización, las estadísticas de la actividad editorial, las casas editoriales en aumento y las tiradas que se producen. «En una época la lira estaba por encima del oro.» ¡Bravo! Pero ¿quién pagaba para que fuese sólida y acomodada la señora lira? Millones de desocupados, millones de familias que comían pan y cebolla, y carne una vez al año.

«Hubo una época en que había bellos libros para los niños.» ¿Para qué niños? Seguimos en lo mismo. Así sucede que los mejores padres regalan *Corazón* a sus hijitos, y se asombran por no verlos todo el día con los ojos rojos e hinchados de llorar. O regalan «Giamburrasca»² y se maravillan porque sus hijos no se divierten con él.

No se puede pedir a los niños que amen el pasado, un pasado que no es el suyo: y cuando se logra hacer identificar los libros con el pasado de otros —como cosa que no forma parte de su vida, pero que es necesario interiorizar «para agradar a papá y a mamá»— se ha creado un motivo más para que los niños se mantengan alejados de los libros en cuanto tengan la oportunidad.

Considerar que los niños tienen demasiadas distracciones

«Los niños de hoy tienen demasiadas distracciones, por eso leen poco.» Enfocarlo desde este punto de vista es indispensable para quien no quiera comprender nada de los niños de hoy, y se proponga, además, no lograr que se conviertan en amigos del libro.

Uno de los dramas de la infancia de hoy (y no sólo de la infancia) tiene que ver con el tiempo libre. Lo que nosotros llamamos «tiempo libre», si no tiene una organización adecuada, no es más que «tiempo vacío», es decir, tiempo desperdiciado. Pensemos en nuestras ciudades, donde ya no hay espacios para jugar, no hay teatros para niños, no hay bibliotecas, y así otros por el estilo. Recapacitemos sobre nuestras casas de la ciudad, donde no hay lugar para la «habitación de los niños». Pensemos en el campo, donde el niño o vagabundea por los prados (dichoso él) o es puesto precozmente a trabajar.

Las comparaciones siempre son odiosas y por ello inútiles: hay que hacerlas precisamente porque el prejuicio las vea, porque de las comparaciones puede surgir la crítica y la agitación. No deseo comparar el sistema educativo soviético con el italiano, la escuela soviética con la italiana: no sé cuál será mejor, y conozco no pocos defectos tanto de la una como de la otra.

Una cosa es cierta: que el tiempo libre de los niños en la URSS está infinitamente más cuidado y organizado que en Italia.

Las «casas de los pioneros» no son más que un elemento de esa organización donde los niños pueden elegir entre numerosas ocupaciones, creativas o recreativas, científicas o lúdicas, y así otras por el estilo. Un muchacho soviético tiene tantas ocasiones y posibilidades de dedicarse a alguna actividad extraescolar que casi cabría dudar si su jornada no está demasiado ocupada. No obstante, eso no quita que en la URSS exista una red vastísima y capilar de bibliotecas infantiles y juveniles, y quien las ha visitado las ha encontrado cada vez, a cualquier hora del día, llenas de jóvenes lectores; ha visto los libros, manoseados por el uso, en las estanterías; se ha dado cuenta de que los muchachos soviéticos conocen los nombres de sus autores de libros infantiles tanto como los niños nuestros conocen los de los futbolistas.

En resumen, más distracciones y más libros. ¿Es posible? No es posible: es un hecho. Y no depende del número y de la calidad de las «distracciones» (o sea, de las ocupaciones más libres, y por lo tanto deseadas, y por ello más ricas en eficacia educativa); depende del lugar que

el libro ocupa en la vida del país, de la sociedad, de la familia y de la escuela.

Echar la culpa a los niños si no aman la lectura

Esto no es propiamente un sistema: es una actitud general que, sin embargo, tiene la importancia y la eficacia de un sistema. Echar la culpa a los niños, además de fácil, es comodísimo, porque sirve para tapar las culpas propias.

Reconocemos (invirtiendo en parte un razonamiento precedente) que los niños no leen lo suficiente, que las tiradas podrían ser mayores, que el *boom* del libro para niños está todavía por venir. Si buscamos causas un poco menos cómodas que la acusación prepotente que se dirige a los niños, encontramos culpas de los padres: hay muchas casas donde no entra jamás un libro, hay miles de graduados universitarios sin biblioteca, hay muchos padres que no leen ni siquiera el diario, y después se asombran si sus hijos hacen lo mismo que ellos.

En ello hay culpas públicas: de la escuela y del Estado; y están las culpas de nuestra alta cultura, siempre demasiado aristocrática para plantearse tareas pedagógicas. Leemos en los diarios artículos brillantes de personajes geniales y cultos

que se burlan del público que compra por entregas la *Divina Comedia* o una de las muchas enciclopedias que se venden de esa manera. Quizás añoran el tiempo en que por entregas se compraban sólo las novelas de Carolina Invernizio. En los Estados Unidos, en Inglaterra y en Rusia, los profesores universitarios no desdeñan escribir obras de divulgación científica dirigidas a los jóvenes: en nuestro país los «divulgadores» de calidad se cuentan todavía con los dedos de una mano, y sobran dedos.

En general no existe una toma de conciencia colectiva de la sociedad adulta con respecto a la sociedad infantil. En el campo de la actividad editorial para niños el criterio comercial prevalece todavía sobre el criterio pedagógico: casi no existe una vinculación entre las ideas avanzadas de la pedagogía y los editores, para quienes «educativo» generalmente todavía es sinónimo de «aburrido».

Acusado como el único responsable de una situación compleja —y todavía más complicada por la crisis de los ideales educativos pacíficamente aceptados hasta ayer— el niño reacciona como puede: escapándose al patio para jugar, o escondiendo bajo la almohada su querido álbum de historietas.

Transformar el libro en un instrumento de tortura

Este sistema, a pesar de la renovación didáctica y de las palabras bonitas, encuentra una intensa aplicación en las escuelas de todo tipo y nivel. Los expertos comienzan a servirse de él desde el primer grado de la escuela elemental al asignarse a los niños como tarea copiar página tras página de su primer libro de lectura. En apoyo al trabajo de copiar (que para el niño no tiene el menor sentido, y ni una brizna de interés) se puede agregar la labor de división en sílabas. ¡Qué diversión! Con el tiempo, llega el análisis gramatical, después hace su entrada triunfal el análisis lógico. Tomad un buen cuento corto de Tolstói, condenado a un pequeño escolar a analizar los sustantivos y los pronombres, los verbos y los adverbios, y os aseguro que, durante toda su vida, asociará el nombre de Tolstói a una sensación visceral de fasti-



PAVLA REZNICKOVA, ÉRASE DOS VECES EL BARÓN LAMBERTO, LA GALERA, 1988.

dio que lo mantendrá alejado de *Anna Karenina* como de la peste y le hará esquivar *Guerra y paz* como esquivaría una nube de tábanos.

La transformación del libro en un instrumento de fatiga prosigue y se intensifica mediante las varias fases de la elaboración de resúmenes, del obligar a aprender de memoria, de la descripción de las ilustraciones, etcétera. Todos estos ejercicios multiplican las dificultades de

la lectura en lugar de facilitarla, hacen del libro un pretexto al quitarle toda capacidad de divertir —si originariamente la poseía—, de conmover —si era capaz de ello—, de interesar —si había sido concebido para interesar—.

La lectura ya no es fin que hay que perseguir laudablemente, sino un medio para actividades más serias, o presumiblemente tales. Ello está en perfecta correspondencia con la concepción del niño como medio: independientemente de si el fin que se persigue es la calificación, el boletín de notas, el adiestramiento de la paciencia o de la preparación para la vida. Quién sabe qué preparación y para qué vida: presumiblemente para la vida concebida como un sufrimiento, para el cual es necesario estar entrenado. El libro que entra en la escuela bajo el esquema del rendimiento escolar produce reflejos meramente escolares: no se convierte en la cosa bella y buena que se necesita, sino en el ente que le sirve al maestro para expresar un juicio. La escuela como tribunal, en lugar de como vida.

Así se ha eludido la dificultad principal, es decir, la de hacer surgir la necesidad de la lectura, que es un requisito cultural, no un instinto, como comer, beber y dormir, ni una cosa de la naturaleza.

Negarse a leerle al niño

La voz de la madre y del padre (del maestro) desempeña una función insustituible. Todos obedecemos a esta ley, sin saberlo, cuando contamos una fábula al niño que todavía no sabe leer, creando, por medio del cuento, ese «léxico fami-

liar» en el que la intimidad, la confianza y la comunión entre padres e hijos se expresan de una manera única e irrepetible. Pero ¿cuántos tienen la paciencia para leerle una fábula a sus pequeños hijos, quizás incluso cuando ya saben leer solos, o sabrían, pero son perezosos para hacerlo, o lo hacen habitualmente, pero tiene necesidad, de cuando en cuando, de no estar solos con el cuento?

La fábula escrita es ya el mundo; ya no es «léxico familiar», es contacto con una realidad más vasta, conocida a través de la fantasía que en los niños es como un tercer ojo.

Ya se trate de cuentos cortos de Andersen o de la vida de los insectos, de Pinocho o de Verne, y quizás —de manera excepcional— de Parerino y Paperon, lo que cuenta en la lectura en común no cambia la esencia: es el promover el libro de mero objeto de papel impreso a «medium» afectuoso, a momento de la vida.

Para eso se requiere paciencia. Se necesita también habilidad: hay que saber leer con expresión, o esforzarse por hacerlo; también hay que saber traducir, porque no siempre el vocabulario escrito se ajusta al de una perfecta lectura, y no en todas las ocasiones los autores escriben claro, o piensan en el lector antes de utilizar un término no usual, una palabra refinada o una bella expresión literaria que es fin en sí misma.

El niño debe ser estimulado siempre a hacer las cosas por sí solo, pero hay un límite más allá del cual no es posible obligarlo, existe el momento en el que él tiene necesidad de que lo tomen de la mano y de que lo acompañen con amor. Jamás obstaculizar, jamás forzar.

No ofrecer una opción suficiente

Nosotros no leemos el primer libro que nos cae en las manos. Nos gusta escoger. Por el contrario, raramente se le ofrece al niño una opción suficiente. Le regalamos un libro de fábulas, lo echa a un lado: de eso deducimos que no le gustan los cuentos, mientras que puede darse que, simplemente, en ese periodo tenga otros intereses. He aquí por qué es indispensable una pequeña biblioteca, personal o colectiva. Es mejor tener vein-



RAUL VERDINI, GELSOMINO AL PAÍS DELS MENTIDERS, LA GALERA, 2004.

te libros que uno, y cien mejor que veinte, porque pueden suscitar curiosidades distintas, satisfacer o estimular intereses diferentes, responder a los cambios de humor, a las variaciones de la personalidad, de la formación cultural, de la información.

Está claro que tras una pequeña biblioteca debe haber todo un delicado trabajo de actualización, una reflexión cuidadosa y una sensibilidad vigilante. No se obtiene nada sin dar algo a cambio, ni de la naturaleza ni de los niños. Pero aquí entraría yo, sin quererlo, en la serie de indicaciones llamadas «positivas», mientras que me he planteado como tarea hacer la relación de algunos métodos negativos (si bien con la esperanza de que la propia relación sugiera algún antídoto).

Ordenar leer

El meollo de este sistema ya está presente en otros a los que me he referido

antes. Sin embargo, es tan importante que merece ser tratado aparte. Sin duda alguna, es el sistema más eficaz si lo que se persigue es que los niños aprendan a odiar los libros. Es seguro al ciento por ciento y facilísimo de aplicar.

Se toma un niño, se coge un libro, se pone a ambos a la mesa y se prohíbe que el trío (niño, libro, mesa) se divida antes de determinada hora. Para una mayor garantía de que la operación tendrá éxito, se le anuncia al niño que al término del tiempo prescrito deberá hacer un resumen oral de las partes leídas.

Las aplicaciones escolares son incluso más simples. No hay más que decir: «Leed desde aquí hasta aquí», y la orden será cumplida sin falta, y además con la complicidad de los padres.

Tanto de uno como del otro experimento, el niño recibirá, a su vez, una lección que no olvidará: es decir, que leer es una de esas cosas que hay que hacer porque los adultos lo mandan, uno de esos males inevitables, vinculados por el ejercicio de la autoridad por parte de los

adultos. Pero en cuanto también nosotros seamos grandes, en cuanto nosotros seamos los adultos, en cuanto seamos libres...

Juzgando *a posteriori* —es decir, por el número de adultos legalmente alfabetizados que, una vez alcanzada la mayoría de edad, no leen ni una línea— éste debe de ser, de todos, el sistema más difundido.

Desde hace cientos de años los pedagogos vienen repitiendo que de la misma forma en que no se puede ordenar a un árbol que florezca si no es su estación, si no están creadas las condiciones adecuadas, tampoco se puede obtener nada de los niños por el largo camino de la obligación, sino que por fuerza hay que buscar vías menos fáciles, senderos menos cómodos. Los pedagogos predicán, pero el mundo sigue su camino. El desprecio por la teoría es tan antiguo como el proverbio que dice: «Vale más la práctica que la gramática».

Palabras como *disciplina*, *severidad* (que es la caricatura de la firmeza) y similares circulan todavía como moneda buena, a pesar de su progresiva devaluación. En la práctica, todavía está dando sus primeros pasos la ciencia del «crear las condiciones» para que la planta humana *quiera lo que deba querer*, y acepte, más bien anhele, el injerto de la cultura, y tenga necesidad de lo mejor, y dé, en suma, todas las flores y frutos que pueda dar.

Una técnica se puede aprender a pescozones: igual se aprende la técnica de la lectura. Pero el amor a la lectura no es una técnica, es algo mucho más interior vinculado a la vida, y, a pescozones (reales o metafóricos) no se aprende. ■

*Este texto de Gianni Rodari forma parte de su libro *La escuela de la fantasía* (Ed. Popular, 2003); con traducción de Mabel T. Santos Amigo.

Notas

1. Balilla: apodo del heroico muchacho Juan B. Perrazo que (1746) tirando una pedrada contra los soldados austriacos, inició la revolución popular que echó de Génova al invasor. En la época del fascismo, cada uno de los muchachos de entre 8 y 14 años organizados en formaciones de carácter paramilitar (*N. de la T.*)
2. Compuesto de Gian (ni) y burrasca (borrasca), nombre del protagonista de un libro para niños, *Il giornalino di Giamburrasca* (1920), del escritor L. Bertelli, conocido bajo el seudónimo de *Vamba* (*N. De la T.*)



JOAN ANTONI POCH, LAS AVENTURAS DE TONINO EL INVISIBLE, LA GALERA, 2005.

GIANNI RODARI

Entrevista con Emanuele Luzzati

Yo jugué con Gianni Rodari

Anne Serrano*



Emanuele Luzzati (Génova, 1921) es uno de los grandes artistas italianos. Es ilustrador, escenógrafo, ceramista, escritor, diseñador de vestuario de teatro y realizador de películas de animación. Por estos films de dibujos animados ha sido nominado para el Oscar; colaboró con Gianni Rodari y ha ilustrado muchas de sus obras, además de las de otros grandes como Calvino, los hermanos Grimm, Lewis Carroll, Voltaire o Boccaccio. De todo ello habla en la siguiente entrevista con Anne Serrano.



Yo no he hecho nunca obras con un fin en sí mismas. Siempre he practicado el arte aplicado. Hago más a gusto una obra si sé que va a formar parte de algo, si conozco cuánto va a durar, en el caso, por ejemplo, de las escenografías. No me importa, en el caso de un decorado para teatro, que vaya a ser efímero y que después de un mes desaparezca.

En Italia, y especialmente en su ciudad natal, el ilustrador Emanuele Luzzati (Génova, 1921) está considerado un dios viviente y un verdadero profeta en tierra propia. Sin embargo, él parece no darle ninguna importancia a una fama que hace tiempo atravesó los confines de este país. Génova, donde es difícil encontrar signos de dos de sus hijos más ilustres, Cristóbal Colón y Paganini, le ha dedicado a Luzzati un museo en uno de sus monumentos más hermosos. No hay un solo genovés que no le conozca y que no tenga un cuadro suyo en casa, aunque sea sacado de un calendario. En el Teatro della Tosse, del que es miembro fundador, se pueden admirar constantemente sus escenografías. Los actores visten trajes hechos por él en los escenarios. Los autobuses pasean por la ciudad publicitando con sus dibujos. Los intelectuales lo nombran en sus artículos de periódico... Todos quieren a Lele. Así lo llaman sus amigos, que son tantos, porque Emanue-

le Luzzati, como diría nuestro Machado, es, en el buen sentido de la palabra, un hombre bueno. Piera Gaudenzi, que dirige Il Vicolo, la primera galería de arte que comercializó la obra gráfica de Luzzati, confirma el carácter afable del maestro, «con los otros artistas con los que trabajamos he discutido alguna vez, pero con él nunca. Es imposible discutir con el maestro».

Artista completo

Piera me acompañó a conocer a Luzzati, al que también yo admiro. Ese hombre de ojos de agua al que pequeños y grandes paran por la calle para pedirle autógrafos. Nos recibe en la misma casa en la que nació. Allí viven también Pulcinella y otros muchos títeres y marionetas provenientes de todo el mundo. Desde las paredes me miran los personajes de los cuentos que ha ilustrado y su abuela, la primera que vivió en la ca-

sa familiar. El maestro me cuenta que la vivienda padeció los bombardeos de la segunda guerra mundial, pero no hicieron grandes daños, tan sólo desplazaron un reloj desde el mueble donde todavía está hasta la mitad de la habitación. Quizá fue la señal, pienso, de que este hombre tenía que vivir mucho tiempo para dejarnos en herencia una gran obra, en todos los sentidos.

No es sencillo resumir el currículum del maestro, tal vez porque su sencillez lo invade todo enseguida y uno se olvida de que este ilustrador, escenógrafo, ceramista, escritor, diseñador de vestuario de teatro y realizador de películas de dibujos animados ha estado nominado para el Oscar por sus filmes de animación, ha colaborado con el gran Gianni Rodari y ha ilustrado muchas de sus obras, además de las de otros grandes autores como Calvino, Machiavelli, los hermanos Grimm, Boccaccio, Voltaire, Lewis Carroll, Mozart por nombrar sólo a algunos de los clásicos. Es, además, un

hombre de teatro y él mismo señala que en este medio ha aprendido muchas de sus técnicas de ilustración. Sus decorados han estado en algunos de los escenarios más importantes del mundo, como el del London Festival Ballet, el Staatsoper Teatre de Viena y la Ópera de Chicago. El escritor Leo Lionni lo definió como «un artesano que da lo mejor de sí mismo».

Sergio Noberini, director del Museo Luzzati, me cuenta que recientemente le han escrito desde Estados Unidos para ofrecerle los paneles y tapices que el maestro realizó para decorar los salones de los transatlánticos que hacían la travesía Génova-Nueva York. «La obra de Luzzati es tan vasta que resulta muy complicado reunirla toda», comenta este ferviente enamorado de Luzzati que custodia las publicaciones, escenografías, películas de animación y el centro de documentación del artista.

En su casa de Via Caffaro conversé una mañana de septiembre con el gran Luzzati sobre su vida, su trabajo y su colaboración con Gianni Rodari.

—*Usted sostiene que lo más importante en el arte es ser «uno mismo». ¿En cuál de todas las experiencias artísticas que ha experimentado se siente más usted mismo?*

—Resulta difícil responder porque a mí lo que me interesa es conocer las distintas caras del arte. Yo nunca he hecho, salvo en la universidad, obras con un fin en sí mismas; retratos, paisajes. Siempre he practicado el arte aplicado. Hago más a gusto una obra si sé que va a formar parte de algo, si conozco cuánto va a durar, por ejemplo una escenografía. No me importa, en el caso de un decorado para teatro, que sea efímero y que después de un mes desaparezca.

—*De todas las disciplinas artísticas que practica, la ilustración, la cerámica, la escenografía, etcétera, ¿cuál le resulta más compleja y cuál más grata?*

—Depende. Cada una tiene su lógica y está relacionada con otras cosas. En este momento me interesa más la ilustración, siendo sincero, también por una cuestión de comodidad y, además, porque me la piden mucho. La cerámica me cansa más porque me tengo que trasla-

dar a Albisola o a Celle, donde están los hornos. Algunas de las cosas que hacía ya no las hago, como las películas de dibujos animados que realizaba con Giulio Giannini. Ésta es sin duda una de las facetas de mi trabajo que me ha proporcionado más satisfacción.

—*Su film La gazza ladra (La urraca ladrona) estuvo nominado al Oscar...*

—Sí y además recibimos al menos veinte premios en todo el mundo. Es uno de los trabajos que he hecho que ha tenido mayor difusión. Pero también era complejo porque era necesario coordinarse. Siempre trabajábamos al menos dos personas. Yo escribía los relatos y hacía los dibujos y Giannini los movía.

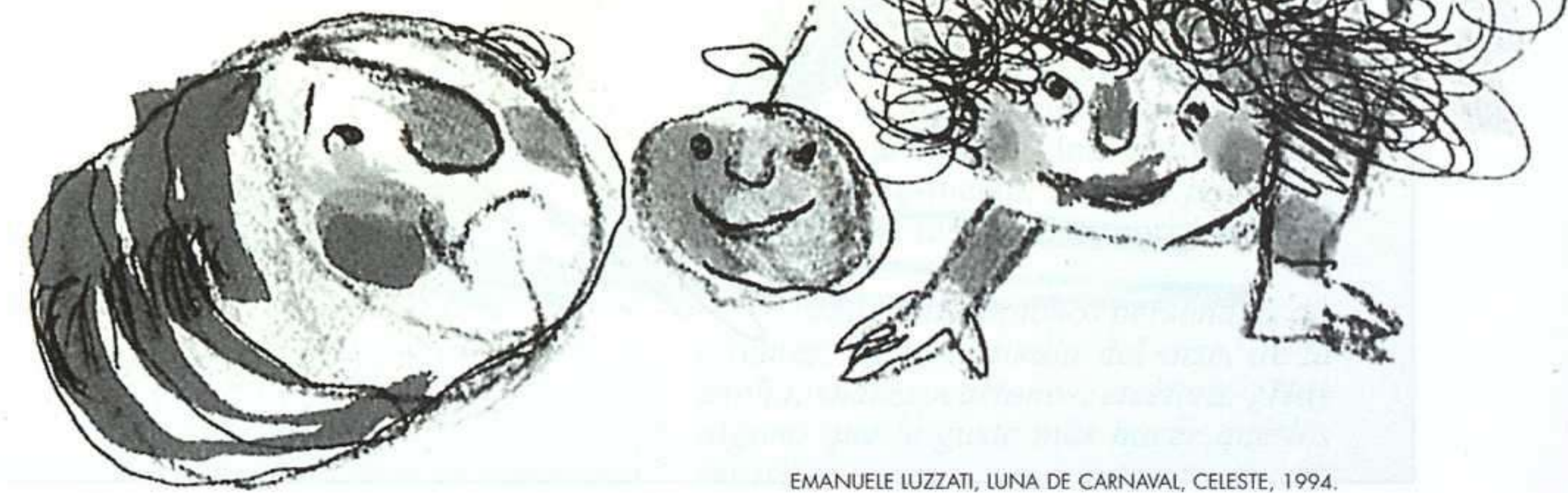
—*¿En qué modo se refleja o ha influido Génova en su obra? ¿Esta ciudad es y ha sido un buen lugar para crear?*

—Por supuesto que sí. Génova es una ciudad que no me deja de sorprender. Todavía ahora encuentro rincones nuevos en los que nunca he estado. Génova nunca se acaba de descubrir del todo. Nunca se acaba de descubrir lugares y cosas hermosas.

—*Para usted que es un maestro, ¿quiénes han sido sus maestros?*

—Según las varias materias he cogido un poco de uno, un poco de otro. En la cerámica he aprendido de los grandes maestros Luccio Fontana, Yorn. Sobre todo de Fontana, que trabajaba muy cerca de donde lo hacía yo y nos intercambiábamos obras.

En cuanto a la ilustración, era lo que más me gustaba de todo, pero fue lo



EMANUELE LUZZATI, LUNA DE CARNAVAL, CELESTE, 1994.



que llegó más tarde. Yo iba con mi *book* por las editoriales y me decían que mis proyectos no se podían hacer porque eran muy caros. Bastante después empecé a trabajar con la editorial Emme que hacía libros para niños con criterios muy modernos. Hice algunos libros de los que ya había hecho antes la película de dibujos animados, como *Alí Babá*. Más tarde empecé a trabajar para la editorial Nuages para la que actualmente preparo *Marco Polo* que se presentará este otoño en Venecia.

—*Sus ilustraciones resultan muy originales. Cuando vi por primera vez su Pulcinella, su Ubú, no me recordaban a nada que hubiera visto hasta el momento...*

—Son personajes mezclados que vienen del teatro. A menudo muchos de mis trabajos nacen como libros y luego se convierten en teatro y después del teatro pasan a ser decoraciones e incluso pueden dar a pie a obras de cerámica.

La ópera, la ironía, el sueño...

—*Hay quien piensa que sus personajes expresan nostalgia por volver al libro. ¿Qué diferencia hay entre ilustrar un libro, crear un títere para teatro o hacer la escenografía de un espectáculo?*

—Las diferencias son grandes porque uno se dirige a distintos públicos. El teatro es directo y el material que se crea vale de una vez para otra. Una misma escenografía y vestuario pueden valer para diferentes representaciones de un mismo espectáculo. En el teatro existe más libertad creativa que en la ópera, porque el escenógrafo y el director pueden trabajar juntos. La ópera es más como los libros, te tienes que ceñir al trabajo de otro. En la ópera ese otro es la partitura, el director de la orquesta, los cantantes. En los libros, es el editor.

—*¿Qué le resulta más difícil ilustrar o escribir?*

—Mi oficio es el de ilustrador y de vez en cuando también he escrito historias mías. Me gustaba escribir para niños porque luego ilustraba yo el relato. Primero surgía la historia y luego venían las imágenes.

EMANUELE LUZZATI, PAPAGENA.



—¿Qué diferencia encuentra entre ilustrar sus propias historias y las que han escrito otros autores?

—Me gusta más ilustrar para otros escritores. Cuando las historias son mías las voy ilustrando en la cabeza al tiempo que las escribo y tienen menos sorpresa.

—Usted ha ilustrado libros inspirados en famosas óperas y ha creado un parque de juegos en Santa Margherita dedicado a *La flauta mágica*, de Mozart. ¿Cree que la ópera tiene algo que decir a los niños de hoy? ¿Los niños tienen la paciencia de escuchar el mensaje que transmite la ópera?

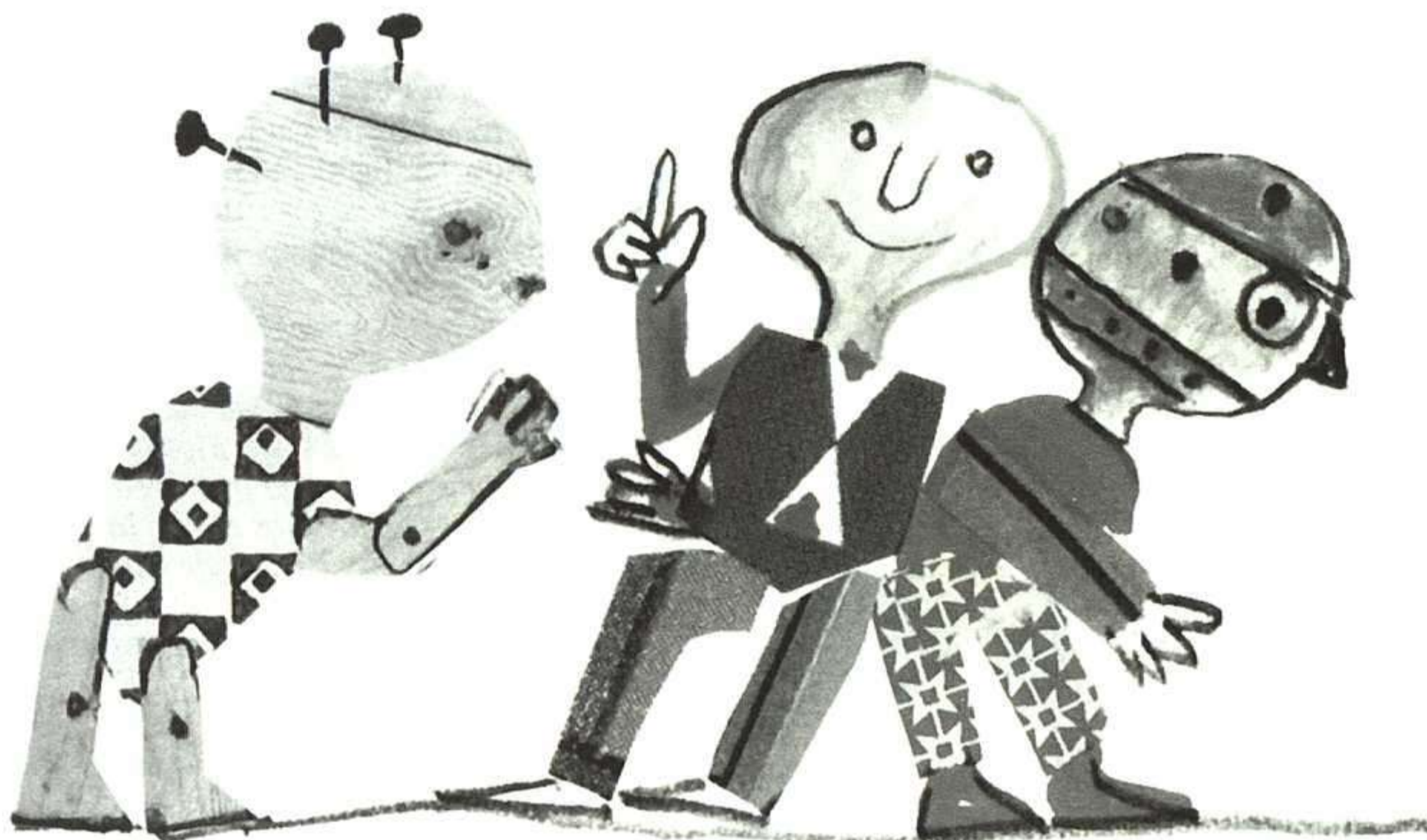
—Sin lugar a dudas. La primera vez que yo fui a la ópera tenía 6 años. Vi *El barbero de Sevilla*, de Rossini. El teatro estaba justo debajo de esta casa y se llamaba Paganini. Desde entonces he permanecido ligado a Rossini. Los niños son omnívoros, les gusta la ópera, los ordenadores, esos horribles monstruos de plástico... A los niños, en principio, les gusta todo. En *La flauta mágica* les sorprende la fantasía, mientras que *El barbero*... la entienden mejor porque es más lineal. A mí mi abuelo, en vez de cuentos, me contaba los argumentos de las óperas. De vez en cuando se ponía a cantar y yo quería saber cómo continuaba la historia.

—Sus personajes resultan irónicos, como si se rieran de sí mismos. Esta ironía, este sentido del humor aparece a menudo en la literatura y el cine judío contemporáneo, J. Roth, W. Allen. Dicen los entendidos que en la base de los textos sagrados hebreos está presente esa ironía. ¿Se puede decir que usted como creador y judío ha heredado esta tradición?

—No sabría decir. He ilustrado muchos libros hebreos y es verdad que siempre está presente la ironía, pero no ilustro de forma irónica cuando hago las historias de *El Orlando*, por ejemplo. Me gusta la ironía. Una vez hice una obra de Valle-Inclán, *Divinas palabras*, en un circo y resultó muy enriquecedor.

—Usted dibuja muchos personajes diferentes, de la comedia del arte, de la Biblia, shakespearianos, etcétera. ¿Hay alguno que le guste más hacer que los otros?

EMANUELE LUZZATI, PAPAGENO.



EMANUELE LUZZATI, ¿POR QUÉ LOS REYES SON REYES?, CELESTE, 1994.

—Hay un personaje que se ha convertido en mi símbolo, es Pulcinella. Cuando los niños me piden un dibujo yo les hago Pulcinella. A lo largo de mi vida he estudiado con profundidad este personaje. He conocido a De Simone que es un especialista de personajes de la comedia del arte napolitana, de los colores del sur. Él fue quien hizo el espectáculo *La gatta Cenerentola* (*La gata Cenicienta*). Con él aprendí quién es Pulcinella, de dónde viene.

—¿Qué movimientos artísticos le han influido más?

—Yo siempre he ido a ver exposiciones y me han podido inspirar una cosa u otra, pero no hay un movimiento que se haya grabado en mí más que los otros porque nunca he querido ser un pintor. Mis obras nacen para servir a un fin, para formar parte de algo.

—Usted ha sido un pionero en el uso de los materiales pobres que después, sin embargo, parecen ricos y hasta lujosos en el resultado final. ¿Cuál es el secreto de esta técnica?

—Esto me lo ha enseñado el teatro. El teatro con sus luces y con la distancia del público. En teatro si quieres hacer un brillante es mejor usar papel de estaño que

un verdadero brillante porque éste resulta pobre. Los trajes ricos de algunos de mis personajes los hago cortando y pegando trozos de distintos tipos de papel.

—He leído en unas declaraciones suyas, «en cada objeto debe haber espacio para un poco de sueño». ¿Se refiere al papel que desempeña la poesía en sus dibujos y en su escritura?

—El hecho de que haya espacio para el sueño en los objetos no es sólo una pretensión. Lo que sucede es que al trabajar, al confeccionarlos, uno pone un poco de sus sueños y después le toca a quien mira, lee y siente recoger esta dosis de sueño. No siempre sucede.

—Hay quien piensa que usted «no ilustra o escribe sólo para niños, sino para el niño que sobrevive en los adultos».

—Todos los adultos conservan algo de cuando eran niños. Si un artista logra estimular esa parte puede que al público le guste. Pero no creo que sea algo que busca quien hace una obra. Creo que surge espontáneamente.

—¿Qué piensa de la literatura para niños actual?

—No estoy muy al corriente. Me gus-

Colaboré en diferentes ocasiones con Rodari. Lo primero que hicimos juntos fue una película de animación con una historia suya. También ilustré sus libros y entablamos una relación cordial, pero nos hicimos verdaderamente amigos creando un espectáculo con un grupo de niños en La Spezia.

tan autores como Stefano Benni, pero no sé si es para niños o más para adolescentes. Cuando yo era pequeño había poca literatura infantil y juvenil. A mí me gustaban mucho las comedias del señor Bonaventura, de Sto (Sergio Tofano) porque unían la literatura y el teatro que son las cosas que más me gustan desde siempre. Luego trabajé con él en teatro. También estaba *Pinocho* que me gustó más de mayor y, todavía ahora, sigo haciendo Pinochos.

—Éste es el año del bicentenario del nacimiento de Andersen. ¿Qué piensa de él como autor para niños?

—Es sin duda un gran autor, pero como ilustrador mi mundo queda lejos del de Andersen. Me parece que tiene un lado un poco dulzón. Me interesan más los hermanos Grimm, quizá porque ilustré sus cuentos para Ediciones Olivetti, la editorial de la empresa. Antes hacían libros ilustrados por pintores para regalarlos a sus clientes.

Jugando con Gianni Rodari

—Me gustaría que me hablase de su relación con Gianni Rodari.

—A lo largo de los años colaboré en



EMANUELE LUZZATI, LUNA DE CARNAVAL, CELESTE, 1994.

diferentes ocasiones con él. Lo primero que hicimos juntos fue una película de animación. Queríamos hacer una película con una historia de Rodari y elegimos *El castillo de cartas*. De todas las películas de animación que he realizado fue la menos lograda. No sé bien por qué, quizá porque estábamos demasiado pendientes del texto, de los versos y la película, sin embargo, necesita una libertad absoluta. Como escenógrafo hice con Gianni *El rey Midas* para el Teatro Estable de Turín. Tampoco él quedó muy convencido con el resultado de esta experiencia. Era un gran montaje, muy de Teatro Estable, con buenísimos actores y música de Sergio Liberovici, pero, según Rodari, se había quedado algo detrás del telón. También colaboré con Rodari ilustrando sus libros y entablamos una relación cordial entre autor e ilustrador, pero nos hicimos verdaderamente amigos trabajando en La Spezia.

—Allí ustedes prepararon juntos La historia de todas las historias. Creo que fue una experiencia muy especial.

—El verdadero juego, porque yo jugué con Rodari, tuvo lugar en La Spezia. Yo tuve la suerte de participar con Gianni en la preparación de *La historia de todas las historias*. Un proyecto que fi-

nanció el Ayuntamiento de La Spezia. Teníamos que crear el espectáculo con un grupo de niños. En realidad los niños creaban *La historia de todas las historias*. Allí íbamos tres tardes a la semana a estimular a los chicos para que se inventaran esta historia que estaba compuesta por diferentes islas. Estaba la isla en la que nacían, después llegaban a la isla de los miedos, a la del comercio, a la de la barca, a la de El Zorro, etc. Yo creé todas estas islas con objetos que los niños me ayudaban a rescatar de un viejo almacén del Ayuntamiento. Recuerdo que con grandes sábanas pintadas hicimos la tienda donde se vendían las palabras buenas y malas, y con un montón de sillas de escuela creamos un castillo. Era mucho más estimulante incitar a los niños a crear el castillo con sillas viejas que hacérselo dibujar. Los personajes de la comedia del arte, Arlequín, Pantalón, Pulcinella los hicimos con monos blancos de trabajo que conseguimos baratísimos. Luego les añadimos diferentes complementos según los personajes. Esto lo cuento en mi libro *El teatro, los chicos y la ciudad*. Mi objetivo era realizar visualmente lo que Gianni contaba. Él era increíble con los niños y creaba una relación muy directa con ellos. Se lo inventaba todo sobre la marcha. Rodari

ayudaba mucho a los niños a inventar las historias y escribía en base a lo que iba surgiendo. Fue una hermosísima e intensa experiencia que duró cuatro o cinco meses y de la que todos aprendimos. Yo luego he aplicado al teatro profesional cosas que aprendí allí.

—¿Colaboró con Rodari en alguna otra experiencia de este tipo, proyectos que unían escritura y teatro?

—En Roma tratamos de hacer algo parecido, pero que no tuvo el mismo resultado. El Teatro de Roma, dirigido por Squarcina en aquella época, entró en contacto con Gianni y se estableció que durante un mes los niños del cuarto curso de una escuela elemental suspenderían la actividad académica a fin de hacer sólo teatro. Gianni ya se lo había propuesto a una maestra que estuvo de acuerdo con la experiencia. Durante este mes los niños trabajaron todos los aspectos relacionados con el teatro. Aprendieron a moverse, a hacer pantomima, a interpretar y a dirigir con algunos de los más importantes grandes profesionales del momento. Con Rodari trabajaron la escritura de un texto teatral, tanto con títeres como con actores, y conmigo construyeron decorados y títeres. A partir de este trabajo tan completo debíamos es-



Tuve la suerte de participar con Rodari en la preparación de *La historia de todas las historias*. Mi objetivo era realizar visualmente lo que Gianni contaba. Él era increíble con los niños; les ayudaba a inventar las historias. Fue una hermosísima experiencia.

cribir un texto para luego representarlo. No logramos hacerlo todo en un mes y recurrimos a *La historia de todas las historias*. El resultado fue bueno e incluso lo emitieron por televisión. Fue también una experiencia interesante porque siempre se aprendía cuando se trabajaba con Gianni.

—¿Qué recuerdo guarda de su amigo Gianni Rodari?

—Yo tuve la suerte de trabajar con él en varios sectores. Ilustré muchas de sus obras, pero no mientras vivía, sino cuando ya había desaparecido. Estando vivo hice con él *Atalanta*. Trabajamos juntos haciendo teatro con niños y también en el profesional, en La Spezia, en la escuela de Roma. Hicimos dibujos animados y coincidimos en varios congresos, pero el recuerdo más bonito que tengo de Gianni es un encuentro en una estación de tren, ahora no me acuerdo si fue en Trento o en Verona. Una de esas estaciones donde se cambia de tren. Él llegaba de alguna parte y yo de otra. Él iba a Roma y yo a Milán. Sólo estuvimos juntos media hora, o tres cuartos, en el bar de la estación. A menudo en las estaciones o en los trenes se crean esas situaciones en las que uno se siente más suelto, más libre. Por supuesto recordaré siempre haber trabajado con Gianni, pero nuestro diálogo más hermoso fue aquel de la estación. ■

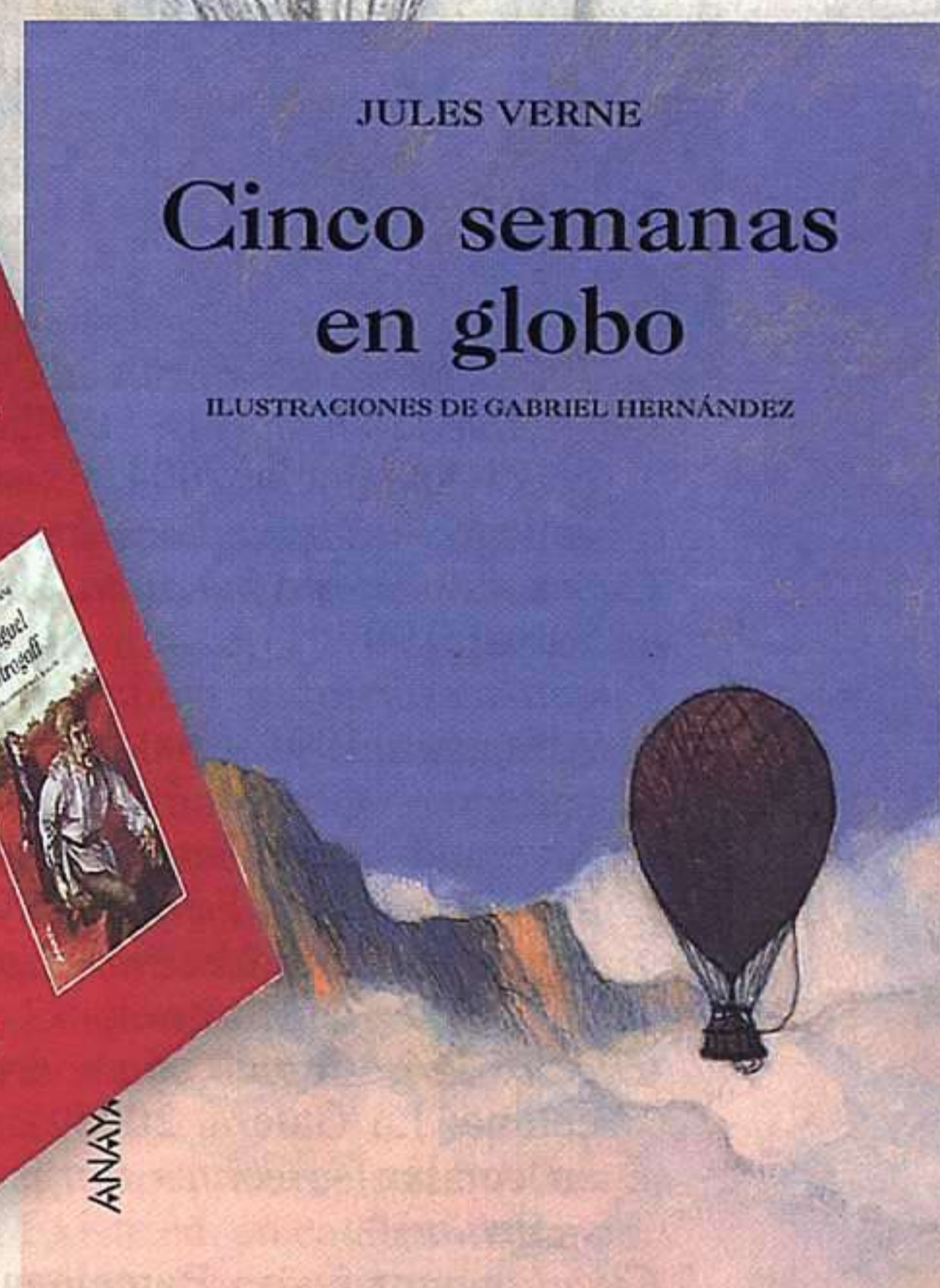
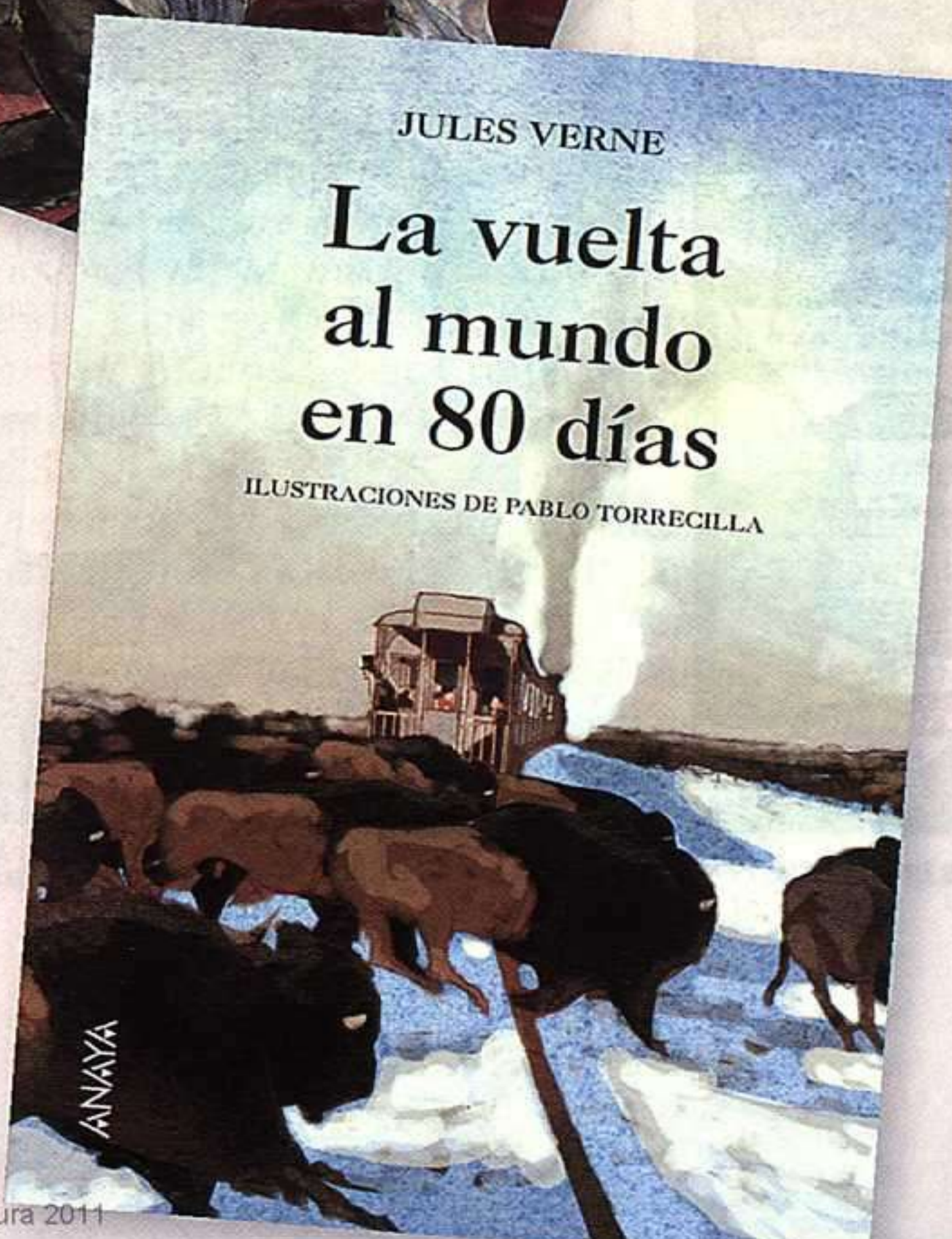
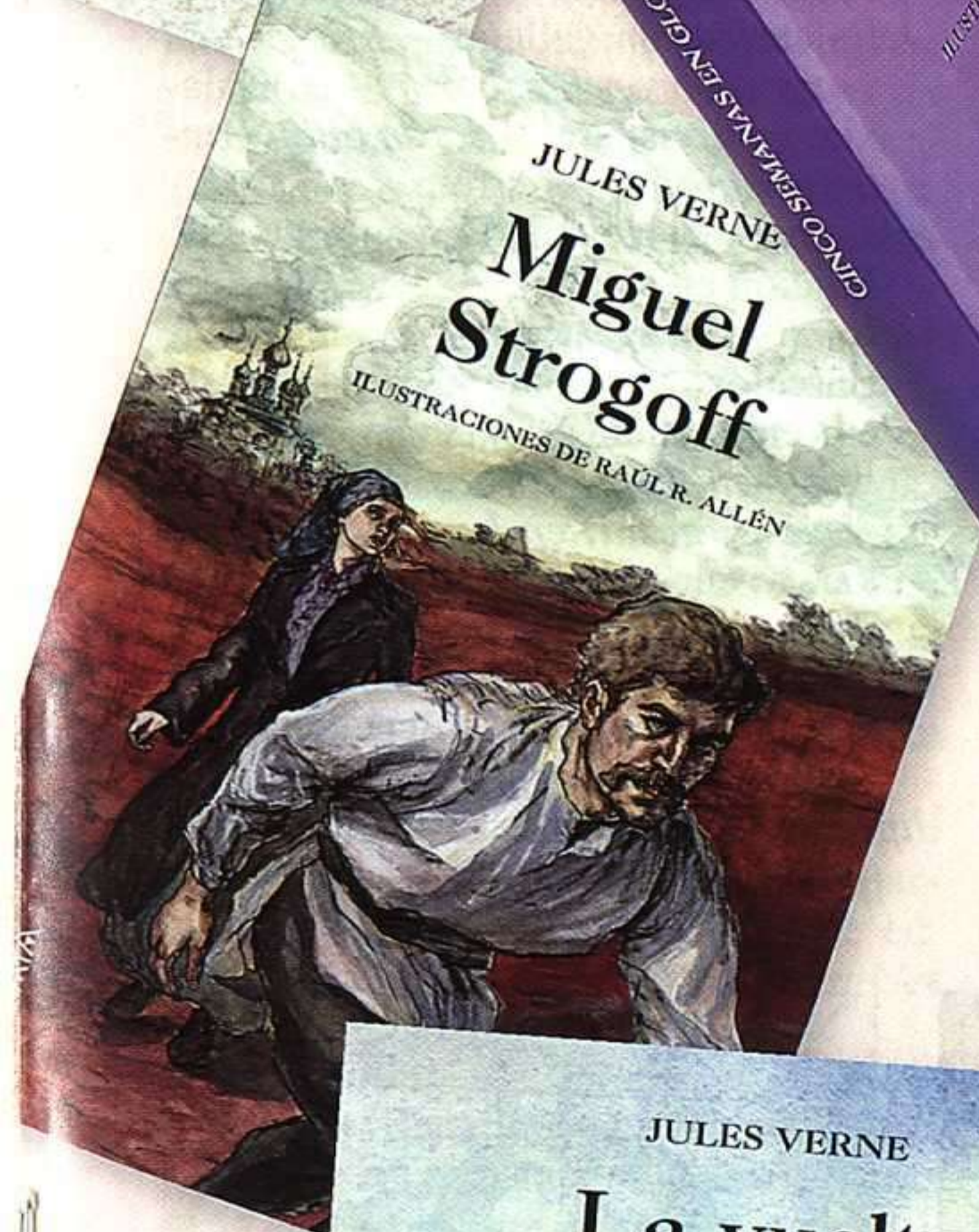
*Anne Serrano es actriz, escritora y colaboradora en prensa. Vive en Génova donde es lectora de español.

Direcciones:
www.museoluzzati.it
www.galleriailvicolo.it



EMANUELE LUZZATI, ¿POR QUÉ LOS REYES SON REYES?, CELESTE, 1994.

Cien años sin Jules Verne



*Edición conmemorativa
del primer centenario de la muerte
de Jules Verne, con cuatro de
sus obras más representativas,
traducidas íntegramente del original
francés en su primera edición.*



Ilustradores:

Pere Ginard,
Gabriel Hernández, Pablo Torrecilla,
Raúl Rodríguez Allen.

GIANNI RODARI

Gianni Rodari en España

Selección bibliográfica

Infanti/juvenil

Atalanta, Barcelona: La Galera, 1996 y 2002. Existe ed. en catalán.

Confundiendo historias, Sevilla: Kalandraka Andalucía, 2004. Existe ed. en gallego —*Confundindo historias*—.

Cuentos escritos a máquina, Barcelona: Salvat, 1987.

Cuentos escritos a máquina, Madrid: Alfaguara, 1995 y 2004. Existe ed. en gallego —*Contos á máquina*— en Juventud; en catalán —*Contes escrits a màquina*— en Empúries, y en euskera —*Makinaz idatzitako ipuinak*— en Desclee de Brouwer.

Cuentos largos como una sonrisa, Barcelona: La Galera, 2005. Existe ed. en catalán —*Contes llargs com un somriure*—.

Cuentos para jugar, Barcelona: Salvat, 1987.

Cuentos para jugar, Madrid: Alfaguara, 1995, 1998, 2001, 2004. Existe ed. en catalán —*Molts contes per jugar*— en Grup Promotor, 1990 y 2001, y en

euskera —*Jolas egiteko ipuinak*— en Elkar.

Cuentos por teléfono, Barcelona: Juventud, 1986, 1993, 1994. Existe ed. en catalán —*Contes per telèfon*— y en gallego —*Contos ó teléfono*—; en euskera —*Telefonozko ipuinak*— en Elkar.

El gato parlante y otros cuentos, Madrid: Celeste, 1994. Existe ed. en gallego —*O gato parlante e outras historias*— en Galaxia; y en euskera —*Hizketan bazekien katua eta beste istorio batzuk*— en Erein.

El gos que no sabia lladrar; L'aneguet lleig, Gianni Rodari; Hans Christian Andersen, Barcelona: Germania, 1996. Edición en catalán.

El joc dels quatre cantons, Barcelona: Empúries, 1987.

El juego de las cuatro esquinas, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

El libro de los errores, Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

El libro de los por qué (1988), Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

El llibre dels perquè, Barcelona: La Galera, 2005.

El planeta de los árboles de Navidad, Madrid: SM, 1994.

El planeta Hache Zeta, Barcelona: El Arca de Junior, 1993.

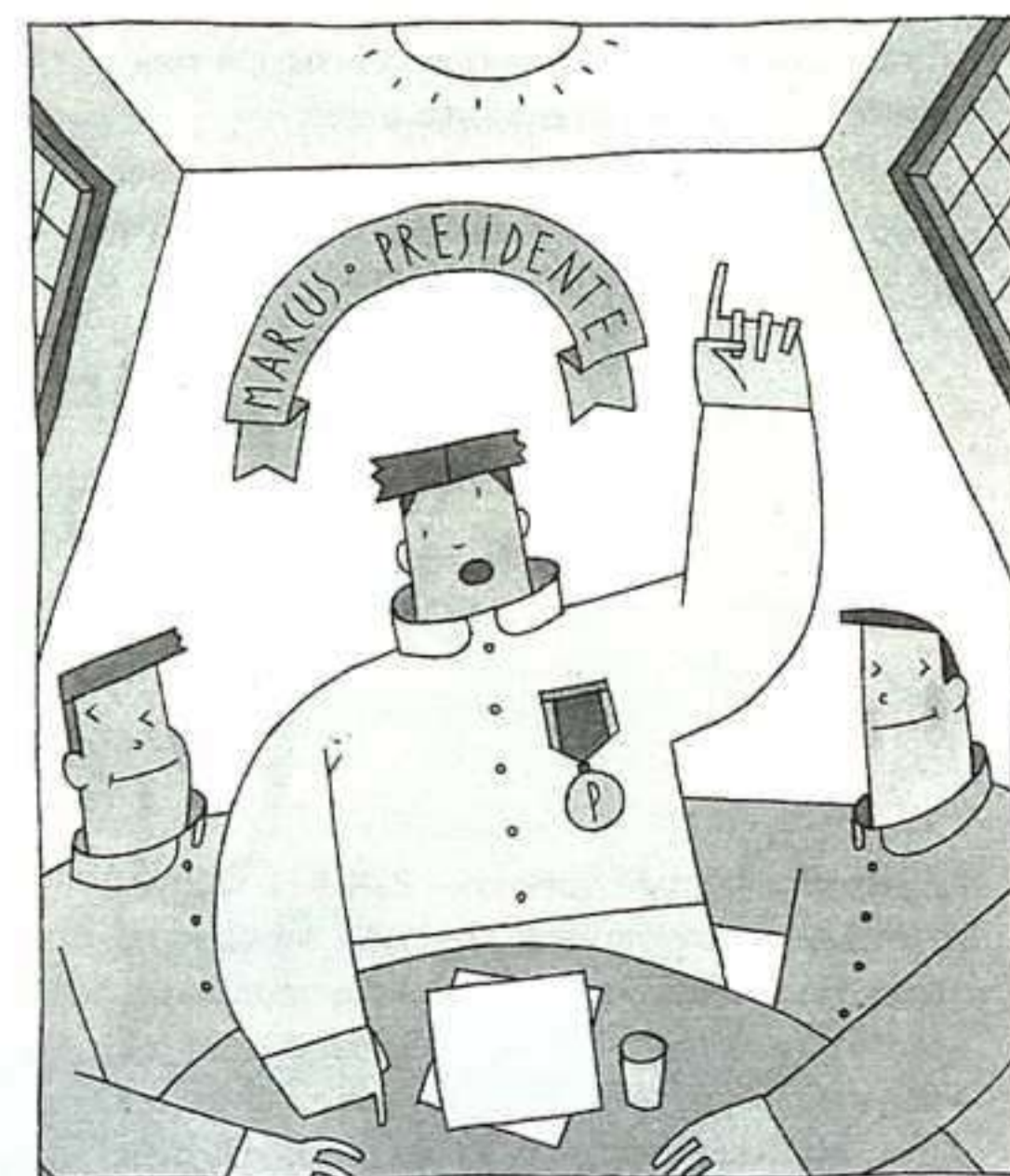
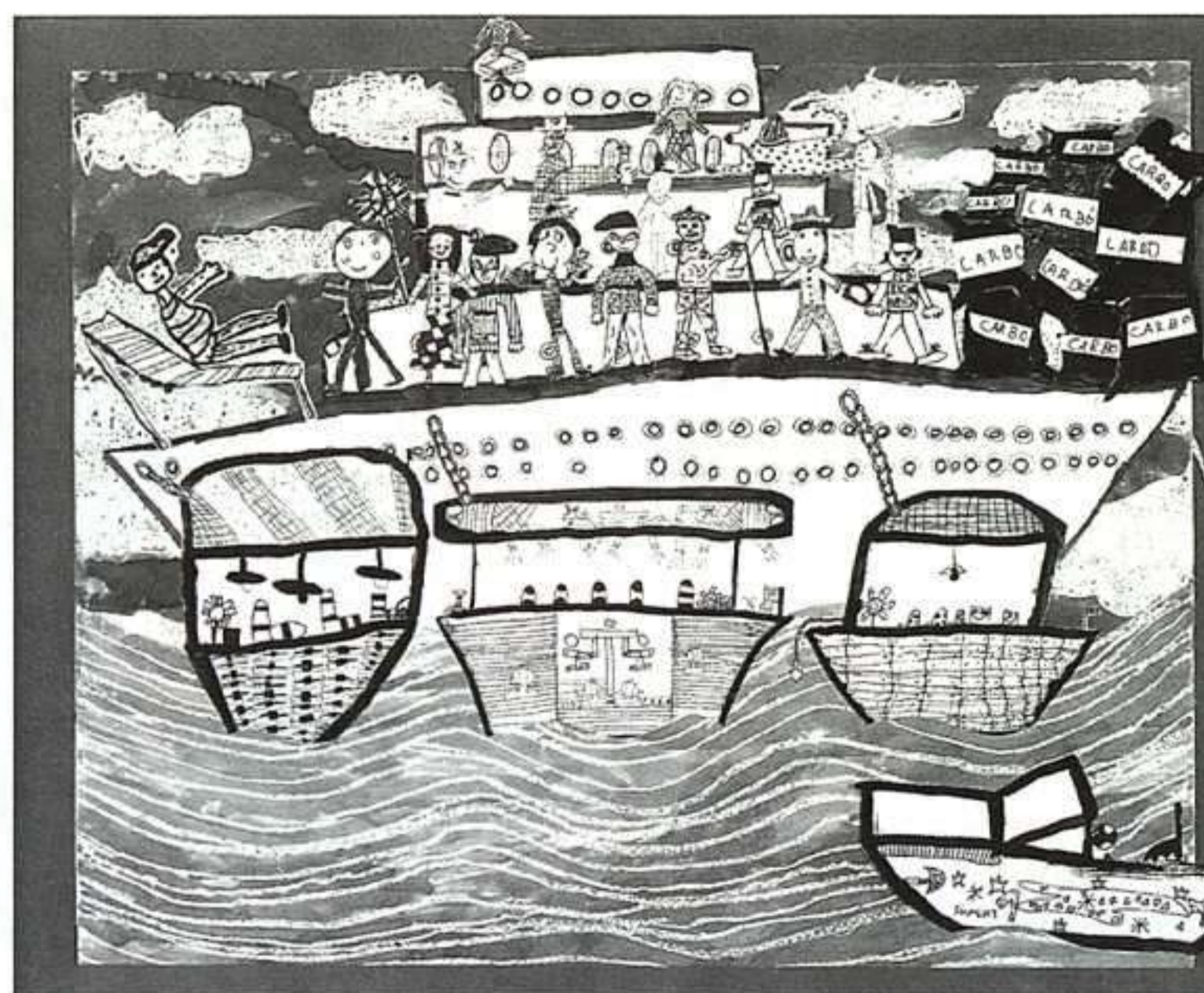
Érase dos veces el barón Lamberto, Barcelona: Círculo de Lectores, 1991. Existe ed. en gallego —*Erase duas veces o barón Lamberto*— en Galaxia; y en euskera —*Bazen bitan Lamberto baroia*— en Erein.

Filastrofes, Barcelona: Barcanova, 1997. Edición en catalán.

Gelsomino en el país de los mentirosos, Barcelona: La Galera, 2004. Existe ed. en catalán —*Gelsomino al país dels mentiders*—; en euskera —*Gelsomino: gezurtien herrian*— en Elkar; y en gallego —*Xamin no país dos mentireiros*— en Galaxia.

Gip en el televisor, Barcelona: La Galera, 2004. Existe ed. en catalán —*En Gip dins el televisor*—.

Jip en el televisor, Barcelona: Lumen, 1964 (álbum).





GIANCARLO CARLONI, GIP EN EL TELEVISOR, LUMEN, 1964.

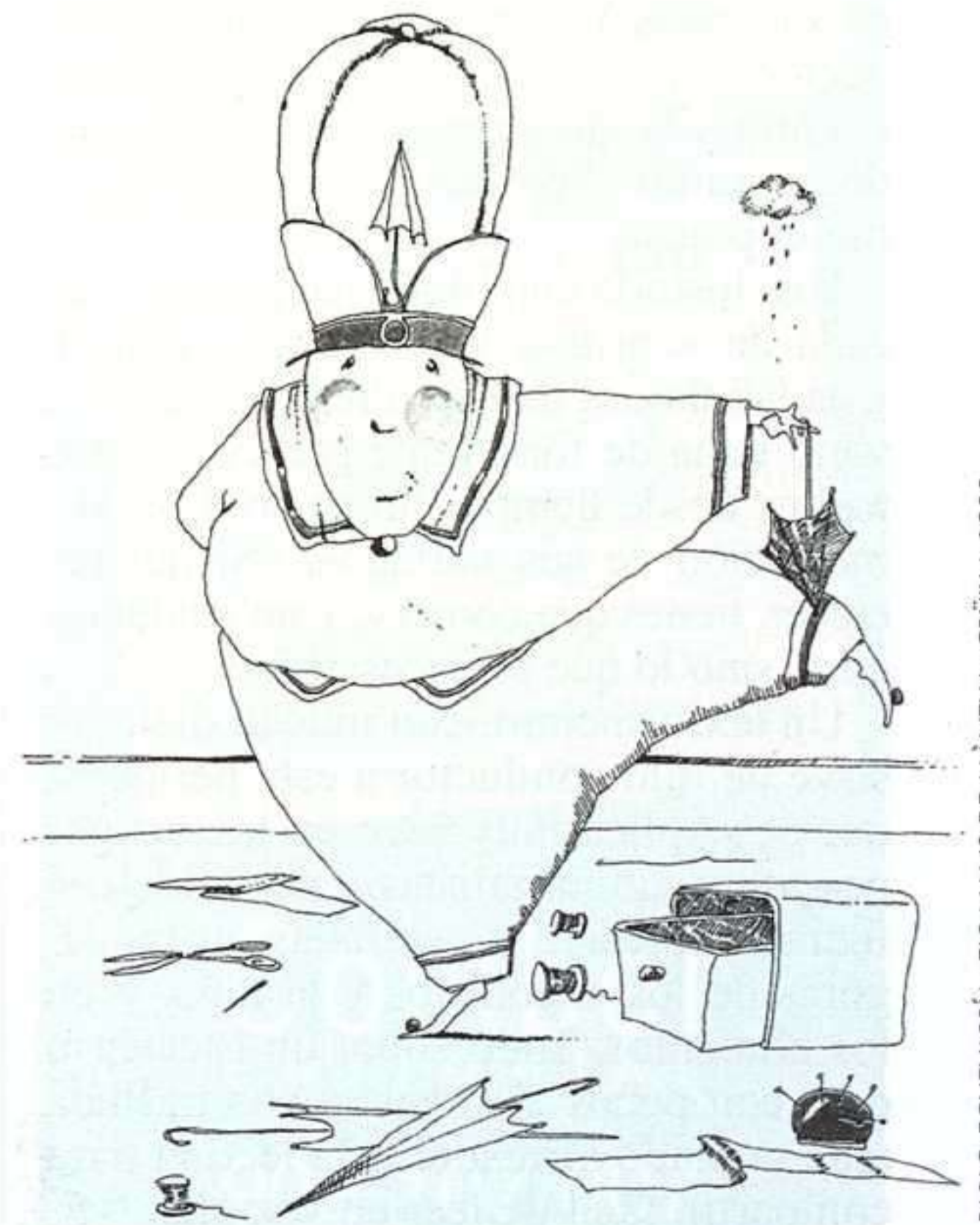
Jip en el televisor, Barcelona: Lumen, 1973 (libro bolsillo).
Juegos de fantasía, Zaragoza: Edelvives, 2004. Existe ed. en catalán —*Jocs de fantasía*— en Baula, 2005.
La flecha azul, Barcelona: La Galera, 1988. Existe ed. en catalán —*La fletxa blava*—.
La góndola fantasma, Barcelona: La Galera, 1988.
La góndola fantasma, Madrid: Anaya, 2005. Existe ed. en gallego —*A góndola fantasma*— en Xerais; y en catalán —*La gòndola fantasma*— en Barcanova.
La tarta voladora, Barcelona: La Galera, 2003. Edición en catalán. Existe ed. en euskera —*Tarta hegalaria*— en Elkar.
Las aventuras de Cebolleta (1988), Barcelona: La Galera, 1995. Existe ed. en catalán —*Les aventures d'en Ceveta*—.
Las aventuras de Tonino el invisible (1988), Barcelona: La Galera, 2002. Existe ed. en catalán —*Les aventures d'en Tonino l'invisible*—.
Los enanos de Mantua, Madrid: SM, 1987. Existe ed. en catalán —*Els nans de Màntua*— en Cruïlla; y en gallego —*Os ananos de Mantua*— en SM.
Los negocios del señor Gato, Madrid: Anaya, 2005. Existen ed. en catalán —*Els negocis del senyor Gat*— en Barcanova; en gallego —*Os negocios do señor Gato*—; y en euskera —*Katu jaunaren negozioak*—.
Los traspies de Alicia Paf, Madrid: Anaya, 1998. Existe ed. en catalán —*Les*

ensopegades d'Alicia Paf— en Barcanova.
Los viajes de Juanito Pierdedías, Barcelona: La Galera, 2001. Existe ed. en catalán —*Els viatges d'en Joan Esquenadret*—.
Luna de carnaval, Madrid: Celeste, 1994. Existe ed. en gallego —*¡Arre papaiño!*— en Galaxia; y en euskera —*Aitatxo bilin-bolon*— en Erein.
Pequeños vagabundos, Barcelona: Bruquera, 1982 y Plaza Joven, 1988.
¿Por qué los reyes son reyes?, Madrid: Celeste, 1994. Existe ed. en gallego —*Por qué os reis son reis?*— en Galaxia; y en euskera —*Erregeak zergatik ote dira errege?*— en Erein.
¿Quién soy yo?, Barcelona: Aliorna, 1989. Existe ed. en catalán —*Qui sóc jo?: primers jocs de fantasía*—.
Vint rondalles més una, Barcelona: Aliorna, 1987. Edición en catalán.
Uno y siete, Madrid: Ediciones SM, 1997.

Adultos

Gramática de la fantasía, Barcelona: Avance, 1973.
Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias, Barcelona: Aliorna, 1989. Existe ed. en catalán —*Gramàtica de la fantasía: introducció a l'art d'inventar histories*—.
Gramàtica de la fantasía: introducció a l'art d'inventar histories, Barcelona: Columna, 1998, 2001, 2002. Edición en catalán.

Gramática de fantasía: introducción á arte de contar historias, Pontevedra: Kalandraka, 1999. Edición en gallego.
Ejercicios de fantasía, Barcelona: Ediciones del Bronce, 1997.
Exercicis de fantasía, Barcelona: Aliorna, 1987. Edición en catalán.
Gramática insubordinada, Vigo: Xerais, 2004. Edición en gallego.
La escuela de la fantasía, Madrid: Popular, 2003.
¿Quién soy yo?, Barcelona: Aliorna, 1989. Existe ed. en catalán —*Qui sóc jo?: primers jocs de fantasía*—.



PABLO ECHEVARRÍA, ELS NANS DE MÀNTUA, CRUÏLLA, 1988.