

¿Por qué escribo para niños?*

por Michael Ende

Honorables invitados, respetables anfitriones, amantes de la literatura infantil:

¿Por qué escribimos para los niños? He aquí el tema de esta conferencia. Pero yo no soy ni un experto en literatura, ni un filósofo cultural. No soy, tampoco, un especialista en literatura infantil internacional. Por esto, nada de lo que tengo que decirles pretende tener validez universal. Será, simplemente, la respuesta que da un hombre a una pregunta. Porque tampoco soy un orador experimentado, sino tan sólo un narrador de cuentos. Permítanme, por tanto, empezar mi charla con un breve cuento. Fue escrito —o, al menos, recogido por primera vez— por un autor alemán: Gustav Meyrink.

«Cada día, cuando el sol brillaba, un milpiés bailaba siempre a la misma hora sobre una piedra grande y lisa. Desde todos los confines de aquellas tierras, los otros animales iban a contemplar cómo, con una gracia inimitable, trazaba piruetas y arabescos. Su cuerpo, bajo la luz del sol, era tornasolado y centelleante, como si estuviera hecho de las joyas más preciosas. Contemplarlo era un gozo, y todos los animales alababan su arte y su gracia. Pero el milpiés no danzaba para ganar fama o despertar admiración. En realidad, apenas se aper-



R. QUADFLIEG, LA HISTORIA INTERMINABLE, ALFAGUARA MADRID, 1986.

cibía de su público, tan absorto estaba en su danza.

»Pero allí muy cerca, bajo las raíces de un árbol, vivía un sapo grande y gordo a quien la danza del milpiés causaba un gran enojo. Sea porque envidiaba la gracia y la fama del milpiés, sea porque, simplemente, aborrecía las actividades tan inútiles como la danza, el sapo decidió que las cosas fueran mal para el milpiés. Evidentemente, no sería tarea fácil, porque no quería provocar las críticas y los reproches de los otros animales. Pero lo pensó y lo volvió a pensar hasta que un día tuvo una idea brillante.

Escribió al milpiés una carta que decía más o menos así:

»“¡Oh, tres veces admirable maestro de graciosa danza! ¡Oh, trenzador de las piruetas y los arabescos más intrincados! No soy más que un miserable, húmedo y baboso sapo que sólo tiene cuatro torpes y desgarradas patas. Por esto te admiro inconmensurablemente, a ti, que consigues mover tus mil pies en un orden tan perfecto. Sólo desearía que me dijeras una cosa insignificante, mi reverenciado maestro. Dime, pues: cuando empiezas tu danza, ¿mueves primero el pie número uno y luego el pie número noventa y nueve? ¿O empiezas por el pie trasero izquierdo y levantas después el pie derecho número quinientos veintitrés, a continuación de lo cual mueves tu pie setecientos treinta izquierdo, seguido del setecientos doce derecho? ¿O es que lo haces de un modo distinto? ¡Explícale, por favor, a este miserable, húmedo, baboso e ignorante cuadrúpedo, cómo lo haces, para que una criatura tan insignificante e indigna como yo pueda aspirar a un poco de tu gracia!”

»El sapo puso esta carta en la piedra soleada, y el milpiés, cuando llegó para ejecutar su danza, la descubrió y la leyó. Y lo que leyó le hizo pensar. ¿Cómo bailaba? Empezó a mover una pata y otra pata intentando recordar cómo lo había hecho has-



Escena de la película «La Historia Interminable», segunda parte.

ta entonces. Pronto descubrió que, simplemente, no lo sabía. Y allí estaba, pensando y, de vez en cuando, contrayendo absurdamente una u otra de sus mil patas, pero absolutamente incapaz de bailar. Desde aquel día, nadie pudo ver de nuevo la danza del milpiés.»

Bien, yo vacilo en compararme a mí mismo con un artista tan grande como nuestro milpiés; la modestia me lo impide. Y mucho menos deseo, ni aun remotamente, sugerir cualquier semejanza entre nuestros estimados y respetados anfitriones y el perverso sapo. Sin embargo, debo confesar con

toda franqueza que no me siento muy distinto a nuestro milpiés desde que se me propuso el tema de la charla de hoy: ¿por qué escribimos para los niños?

Desde entonces, también me he sentado y, siguiendo la metáfora del milpiés, he empezado a contraer absurdamente ahora una pierna, luego la otra sin saber con certeza si alguna vez supe hacerlo bien. Sólo me queda esperar que las reflexiones siguientes me permitan recuperar mi estado original de inocencia.

Entonces, veamos: ¿por qué escribo *yo* para los niños?

Me siento confuso y pienso que tendré que formular mi pregunta en otros términos si quiero seguir adelante, ya que yo, esencialmente, en modo alguno escribo para los niños. Lo que quiero decir con esto es que nunca pienso en los niños cuando estoy trabajando, nunca me detengo a considerar cómo debería escribir mis pensamientos para que los niños me entendieran, nunca elijo o rechazo mis temas especulando sobre si son adecuados o inadecuados para los niños. Todo lo que puedo decir de mí mismo es que escribo los libros que me hubiera gustado leer cuando era niño. No obstante, por más convincente que parezca el giro que he dado a la cuestión, tampoco se ajusta a toda la verdad, puesto que no escribo en recuerdo o como proyección de mi propia infancia. El niño que yo solía ser, hoy, todavía vive, y entre él y el adulto actual que soy no existe abismo alguno. En lo esencial, soy ahora, creo, la misma persona que era entonces. Llegado a este punto, puedo imaginar a muchos psicólogos frunciendo el entrecejo y murmurando entre dientes: Ya veis, ¡no ha crecido!

Y hoy, esto se considera un gravísimo error.

No obstante, quizá deba alzar las manos y proclamar que tienen razón, ya que, probablemente, no he crecido.

Toda mi vida me he resistido a convertirme en lo que ahora se llama un adulto equilibrado, uno de estos, a mi entender, habituales, tullidos, desencantados y eruditos que existen en nuestro habitual, tullido, desencantado y erudito mundo del pragmatismo. En mi defensa, aporto las palabras de un gran poeta francés que escribió: «Cuando dejamos de ser niños, estamos muertos».

Yo creo que el niño vive todavía en todos aquellos que no han caído aún totalmente en el prosaísmo y la falta de creatividad. Creo, también, que todos los grandes filósofos y sabios se han formulado repetidamente las preguntas sin edad de la infancia: ¿de

dónde vengo? ¿Quién soy? ¿Adónde voy? ¿Cuál es el sentido de mi vida? Pienso que las obras de los grandes escritores, artistas y músicos derivan del juego del niño eterno y divino que hay dentro de cada uno de ellos, un niño que vive en todos nosotros, tanto si tenemos nueve años como noventa; ese niño que nunca ha perdido su capacidad de maravillarse, de preguntar, de fascinarse; ese niño vulnerable e indefenso, que sufre, busca comodidad, tiene esperanza; ese niño, en fin, que encarna nuestro futuro hasta el día de nuestra muerte.

Con su permiso —y con la debida modestia—, al lado del Eterno Femenino de Goethe, me gustaría colocar el Eterno Juvenil, sin el cual nosotros, los seres humanos, dejamos de ser humanos.

Es para *este* niño que hay en mí, y en todos nosotros, para quien narro mis historias. ¿Qué otra razón puede haber para hacer cosas?

En otras palabras, no trabajo guiado por principios pedagógicos o didácticos. A mis libros, les he dado su forma visible únicamente por razones artísticas y poéticas. Cuando una persona desea hablar de sucesos misteriosos, tiene que hacerlo de tal manera que estos misterios parezcan posibles o, al menos, probables. Sin embargo, esto es una cuestión de inflexión y de estilo.

Cuando Marc Chagall pinta amantes volando sobre las casas de París, machos cabríos tocando el violín en los tejados de casas de campo, ángeles hablando con mendigos como si fueran de su propia clase, el único medio que tiene para hacer que todo esto

sea creíble —y no sólo creíble, sino incontrovertiblemente real— es hablarlos con toda credulidad del Eterno Juvenil. Y el Eterno Juvenil que llevamos dentro reacciona, y, para toda la inteligencia que albergamos en nuestro cerebro, estas cosas existen o, mejor dicho, son más reales que la realidad mundana.

Pero parece ser que a oídos de los entendidos y de los críticos de arte han llegado rumores de que Chagall es un pintor «genuino», lo que equivale a decir que sus pinturas han de tomarse en serio. Sin embargo, una característica de nuestros días y nuestra edad es que ningún escritor o poeta osa retratar en sus libros un mundo parecido al mundo infantil, porque esto haría que se le etiquetara despectivamente como «autor para niños». Esta etiqueta comporta que los libros infantiles queden relegados a la condición de género literario inferior —si es que pueden llamarse «literatura»—, escritos por personas carentes de talento para convertirse en «auténticos» escritores. Sin embargo, este punto de vista, lamentablemente tan extendido, no prueba nada, excepto, a lo sumo, el deplorable bajo nivel de comprensión artística de aquellos que lo sostienen y que, además, son suficientemente estúpidos para proclamarlo en público. Pero permítanme que me detenga aquí para no enzarzarme en polémicas.

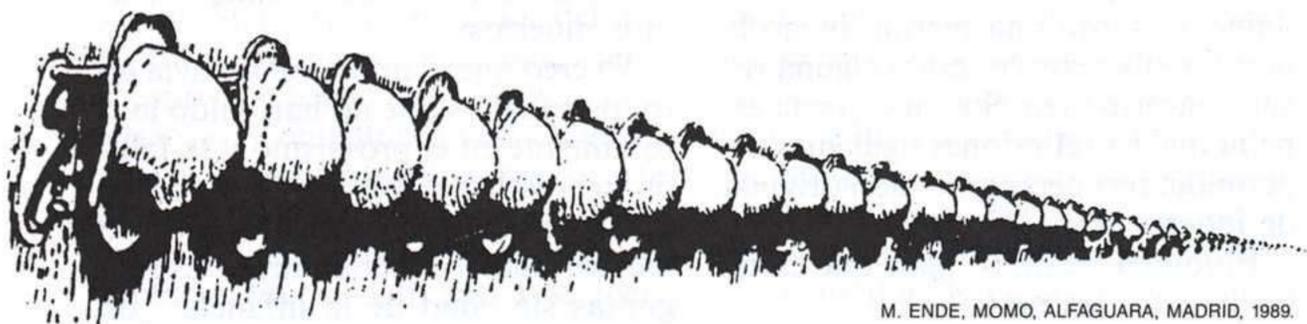
Volvamos a nuestro tema. Después de haber explicado —y espero haberlo hecho con cierta coherencia— en qué sentido yo no escribo «para niños», todavía me queda la cuestión de por qué escribo.

El juego

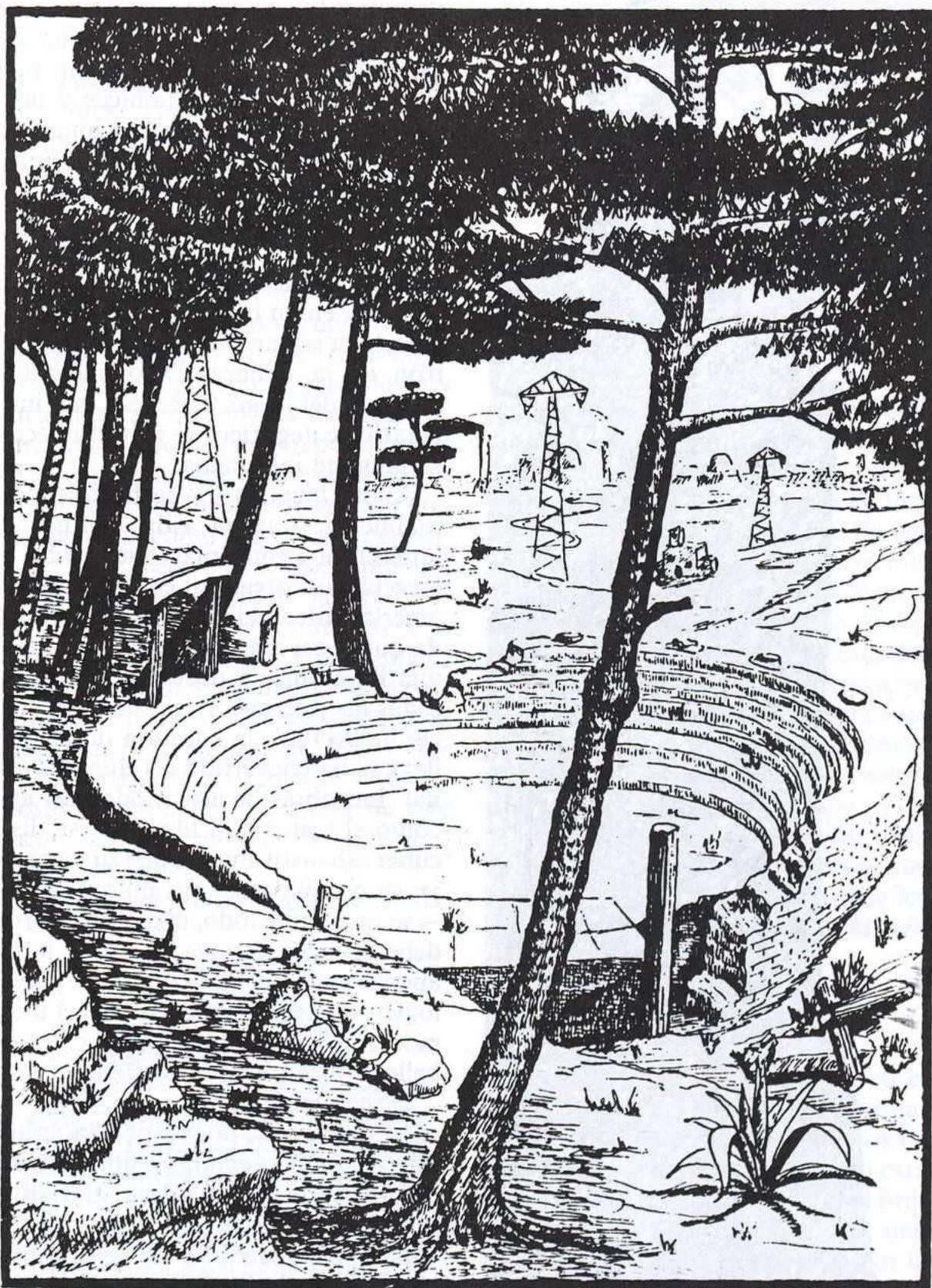
Seguramente recordarán la famosa frase de Friedrich Nietzsche: «En todo hombre vive un niño que desea jugar». Permítanme hacer solamente una ligera corrección a las palabras de este gran misógino y decir: «En cada *persona* hay un niño que desea jugar».

Confieso franca y abiertamente que el motor real que me mueve a escribir es el placer que encuentro en el juego libre e ilimitado de mi imaginación. Con cada nuevo libro, me embarco en un viaje hacia un destino desconocido, en una aventura que me pone unos obstáculos que hasta entonces nunca había encontrado, que me hace superar unas experiencias, pensamientos e ideas antes desconocidos para mí; una aventura que, finalmente, hace de mí un hombre diferente del que era al principio. Esta clase de juego sólo puede jugarse sin ningún objetivo en la mente, ya que conocer o planear anticipadamente el lugar adonde nos llevará la aventura equivale a evitar que ocurra.

Por ejemplo, cuando estaba escribiendo *La historia interminable* y me puse en camino con mi pequeño protagonista Bastián para emprender nuestra larga odisea a través de Fantasia, no tenía la menor idea de dónde encontraría la puerta que nos permitiría abandonar Fantasia y volver a la existencia real. Tuve que acompañar a Bastián de episodio en episodio, y más de una vez desesperé de encontrar alguna puerta en alguna parte. Pero me repetía a mí mismo: Fantasia no es una trampa; y esperaba que la solución apareciera en el momento adecuado, ya que yo jugaba honesta y coherentemente según las reglas que me había impuesto. A veces, la incertidumbre me atormentaba hasta el límite de mi valor y de mi resistencia. Por exagerado que pueda parecer, en esta historia estaba luchando literalmente por mi vida, y todos cuantos conozcan cuál es la forma del proce-



M. ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.



MICHAEL ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.

so creativo comprenderán el verdadero sentido de mi confesión. Hasta el penúltimo capítulo —hasta que Bastián, finalmente, dejó ante Atreyu el emblema Áurnyn de la Emperatriz Infantil, por el que renunciaba a todo el poder de Fantasia— no comprendí que este emblema era, además, la

puerta que abría el camino para volver al mundo de la existencia humana.

Ahora bien, ¿qué es realmente este juego de libre creatividad? ¿Es tan sólo un pasatiempo inútil, un lujo intelectual? ¿O es una de las necesidades profundas de la existencia humana, sin la cual dejamos de ser hu-

manos? Llegado a este punto, podría desplegar ante ustedes el extenso tapiz de testimonios impresionantes dejados a lo largo de muchos siglos y culturas, todos ellos en alabanza del juego espontáneo como facultad propia de la libertad y de la dignidad humanas. Pero, no es mi intención divulgar ahora una filosofía del juego, ya que esto nos conduciría seguramente demasiado lejos. Lo que quiero es llamar la atención sobre una peculiaridad del juego, que es, creo, importante para nuestro tema.

El juego —mientras siga siendo juego— nunca podrá ser moralístico porque es básicamente amoral, lo que equivale a decir que trasciende todas las categorías morales. Cuando jugamos al ajedrez, a las charadas o al escondite, si respetamos las reglas y el juego sigue siendo juego, nunca surge la cuestión de la moralidad. Quien destruye las reglas destruye la naturaleza del juego porque confunde niveles de juego y de realidad.

Procuraré clarificar estas observaciones con un ejemplo revelador. Si estamos caminando por la calle y vemos, al otro lado, a un individuo que está pegando a una mujer, inmediatamente nos enfrentaremos a una decisión moral: podemos pedir ayuda, o acudir en auxilio de la mujer, o simular que no ha ocurrido nada y continuar nuestro camino. En cualquier caso, habremos tomado, para bien o para mal, una decisión moral. En cambio, si nos encontramos sentados en un teatro viendo como Otelo estrangula a Desdémona, sería terriblemente ridículo correr al escenario para detener el brazo asesino. Aquí, no sólo no hay necesidad alguna de intervención, sino que, por el contrario, en cierto sentido *disfrutamos* el crimen. Sabemos que es un juego, que todo aquel acontecimiento está desarrollándose en el reino de la fantasía, donde, por así decirlo, el bien y el mal gozan de los mismos derechos. A lo largo de todo el tiempo que dura el juego, nos apartamos del reino de la

necesidad moral; y más allá de él es donde, con el disfrute del arte, experimentamos la libertad. Pero, cuando digo *arte*, me refiero a la forma más evolucionada del juego.

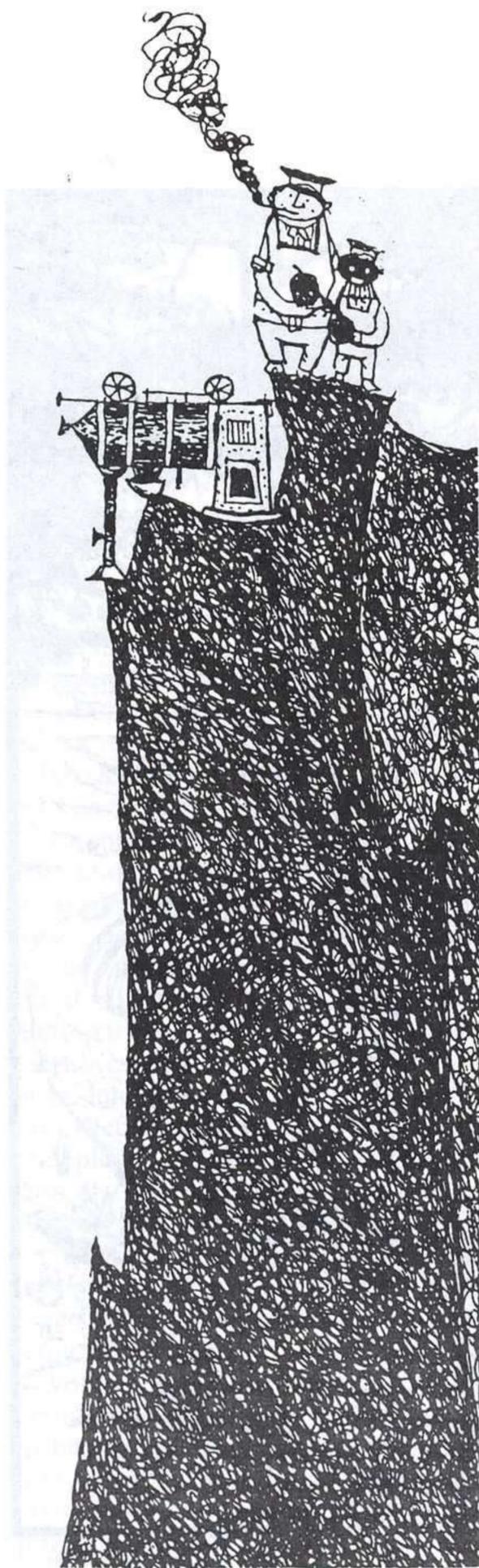
La Belleza

Es evidente que vivimos en un siglo ideológico, en una época en la que todos deseamos imponer nuestros puntos de vista y nuestras opiniones a todos los demás. Persuadir y razonar. Pero, en medio del barullo y del vocerío, suelen ser las cosas más vehementemente proclamadas las que se pierden entre el clamor. Y una de ellas es el hecho de que arte y poesía tienen, ante todo, una función terapéutica. Porque el arte genuino y la poesía genuina siempre han nacido de una unidad holística de intelecto, corazón y sentidos. Recrean esta unidad en la mente del receptor, restableciendo su integridad, que es, a fin de cuentas, el significado primordial de la palabra *curar*. Cuando salimos de un buen concierto, no somos más sabios que antes, pero hemos experimentado algo que ha restaurado nuestra integridad, que ha «curado» algo que, dentro de nosotros, estaba hecho añicos.

Esta unidad de intelecto, corazón y sentidos que sólo el juego gratuito puede darnos, ¿qué es, en definitiva, si no Belleza?

Precisamente, a esta conexión entre juego espontáneo y belleza es a la que Friedrich Schiller se refería en su famoso ensayo *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Nunca, ni antes ni después, se ha escrito nada más inteligente sobre este tema e, indiscutiblemente, el arte y la literatura contemporáneos serían mucho mejores si todos aquellos que los crean se tomaran la molestia de estudiar concienzudamente este ensayo.

Las reflexiones de Schiller culminan en una curiosa y aparentemente paradójica proposición que, al mismo tiempo, es un compendio de toda su



J.F. GRIPP, JIM BOTÓN Y LUCAS EL MAQUINISTA, NOGUER, BARCELONA, 1973.

línea de pensamiento: hay que jugar *solamente* con la Belleza, pero hay que *jugar* con la Belleza.

¿Qué significa esto? El valor del juego espontáneo —y, por tanto el del arte y la poesía que, para Schiller, re-

presenta el juego en su expresión más alta— está determinado por su belleza. Porque la Belleza, y solamente ella, es la que nos ennoblece y nos cura, eliminando las restricciones de nuestra condición humana y los límites del intelecto y de la moralidad. La Belleza nos hace libres y, para Schiller, esto constituye la norma ética suprema. Sin embargo —continúa—, sólo allí, en un juego sin trabas, tiene derecho a reinar absolutamente el patrón de la Belleza. Divorciada del contexto del juego, la Belleza, por imperativo categórico, se volvería necesariamente inhumana.

Ahora bien, es un hecho que, actualmente, nuestra vida cultural e intelectual tiende más que nunca a mezclar sus categorías en vez de mantenerlas diferenciadas. Todo el mundo quiere ser más feliz para encontrar una llave única y universal que abra todas las puertas. Y en esta indolencia intelectual, la cuestión de la Belleza se ha convertido en algo marginal. Las obras de arte modernas, así como el teatro y la literatura se discuten exhaustivamente por su mensaje, su originalidad, sus innovaciones —ya que, sobre todo, una obra de arte debe aportar ¡innovaciones!—, pero apenas nada por su belleza. Es, pues, lógico que en su mayor parte el arte moderno no proclame que es bello. La belleza ya no es un objetivo.

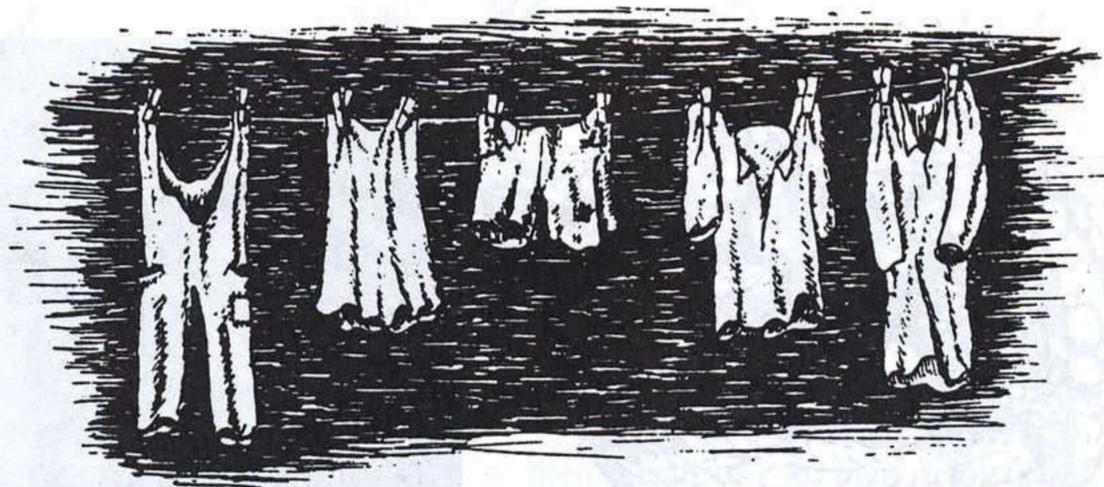
¿Por qué?

La Belleza es, por su propia naturaleza, trascendental. El único lugar donde puede comprenderse es en este mundo. No puede objetivarse, es decir, no puede medirse, contarse ni pesarse. Para ser percibida, necesita de seres humanos capaces de apreciarla. ¿Significa esto que la Belleza es puramente subjetiva? Todo este conocimiento material nos dice que cualquier cultura del mundo, cualquier época, cualquier generación ha desarrollado unos conceptos de Belleza que no sólo difieren entre sí, sino que, muchas veces se excluyen recíprocamente. Entonces, ¿qué tienen en co-

mún? Como nadie que haya sido formado en el rigorismo de la ciencia natural es capaz de discernir sus rasgos comunes, el problema de la Belleza se ha relativizado. Las cosas son bellas —por ahí va el argumento— porque las personas las encuentran bellas. La Belleza en cuanto que tal ya no existe.

Todavía peor es la proclamación absurda de que la belleza no es más que un eufemismo, una mentira piadosa destinada a disfrazar, minimizar u ocultar el lado intolerable, basto y brutal del mundo en que vivimos. Por encima de todo —siguen proclamando—, debemos ser veraces y pintar lo intolerable, lo basto y lo brutal exactamente tal como son. Y, así, ocurrió que, bajo la égida de un concepto mal construido de la verdad, la repulsividad se ha elevado virtualmente a la norma que rige el arte y la poesía, y ciertos críticos y algunas escuelas artísticas rinden verdadero culto a la fealdad. Parecen olvidar que ni Homero ni Dante, ni Goya ni Gruenewald huyeron de la fealdad de este mundo y, sin embargo, la transfiguraron en belleza.

Pero, ¿y el público?, ¿el pueblo lla-



M. ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.

no? Dócil y subyugado, permanece silencioso, porque gran parte de la prensa cultural le ha persuadido de que esperar belleza del arte es signo de una estrechez mental reaccionaria. Se encoge de hombros y sigue la corriente, porque ¿quién desea ser considerado un reaccionario de pocas luces? Todavía hoy estamos viviendo con esta docilidad, aunque muchos de nosotros anhelemos belleza, estemos sedientos de ella, quizás ahora más que nunca. Creo que las personas nunca están más agradecidas que cuando se les da algo bello, aunque sea pequeño (esto es más cierto todavía en los niños que en los adultos). Y cuando esto se les niega, acuden a sucedáneos, a *kitsch*, para satisfacer esta sed.

Misterio y maravilla

La esencia de la verdad está en el reino del misterio y de la maravilla. En su luz, los objetos monótonos de nuestra vida cotidiana adquieren otra realidad, una realidad de la cual procedemos y a la que volveremos; una realidad olvidada quizás, pero por la cual suspiramos toda la vida.

Cito ahora el Manifiesto Surrealista del poeta André Breton: «Lo Maravilloso es siempre bello; en realidad, únicamente lo Maravilloso es bello».

Por tanto, me gustaría pedirles

que consideraran una vez más hasta qué punto nosotros, integrantes de la sociedad moderna, hemos conseguido desvelar los misterios de nuestro mundo y robarle sus secretos y maravillas. Consideremos por un momento el concepto que los seres humanos actuales tienen del mundo, el único que se instila en la mente de cualquier niño en edad escolar.

Había una vez, en algún oscuro rincón del universo, una gran nube de hidrógeno que, por alguna razón desconocida, empezó a girar. Gradualmente, se formaron una serie de amasijos de materia que empezaron a deambular alrededor de un sol común. Después de haber quedado sujetos a la radiación cósmica durante algunos billones de años, estos amasijos produjeron la primera célula proteínica que, a partir de aquel momento, empezó a reproducirse. A lo largo de otro período de duración inimaginable, esta célula evolucionó más y más hasta que, siguiendo una inmutable ley de adaptación y de selección de especies, produjo un ser humano. Al principio, este ser era torpe y supersticioso. Creía que el mundo que le rodeaba estaba habitado por seres misteriosos —duendes, hadas, enanos...—. Pensaba que los seres divinos habitaban entre las estrellas y bajo ellas; los reverenciaba y les rezaba. Creía que tenía una deuda con la Madre Tierra por todo lo que le daba. Pero, sobre todo, estaba seguro de poseer un alma inmortal. Hoy sabemos que todo esto, por emotivo que pue-



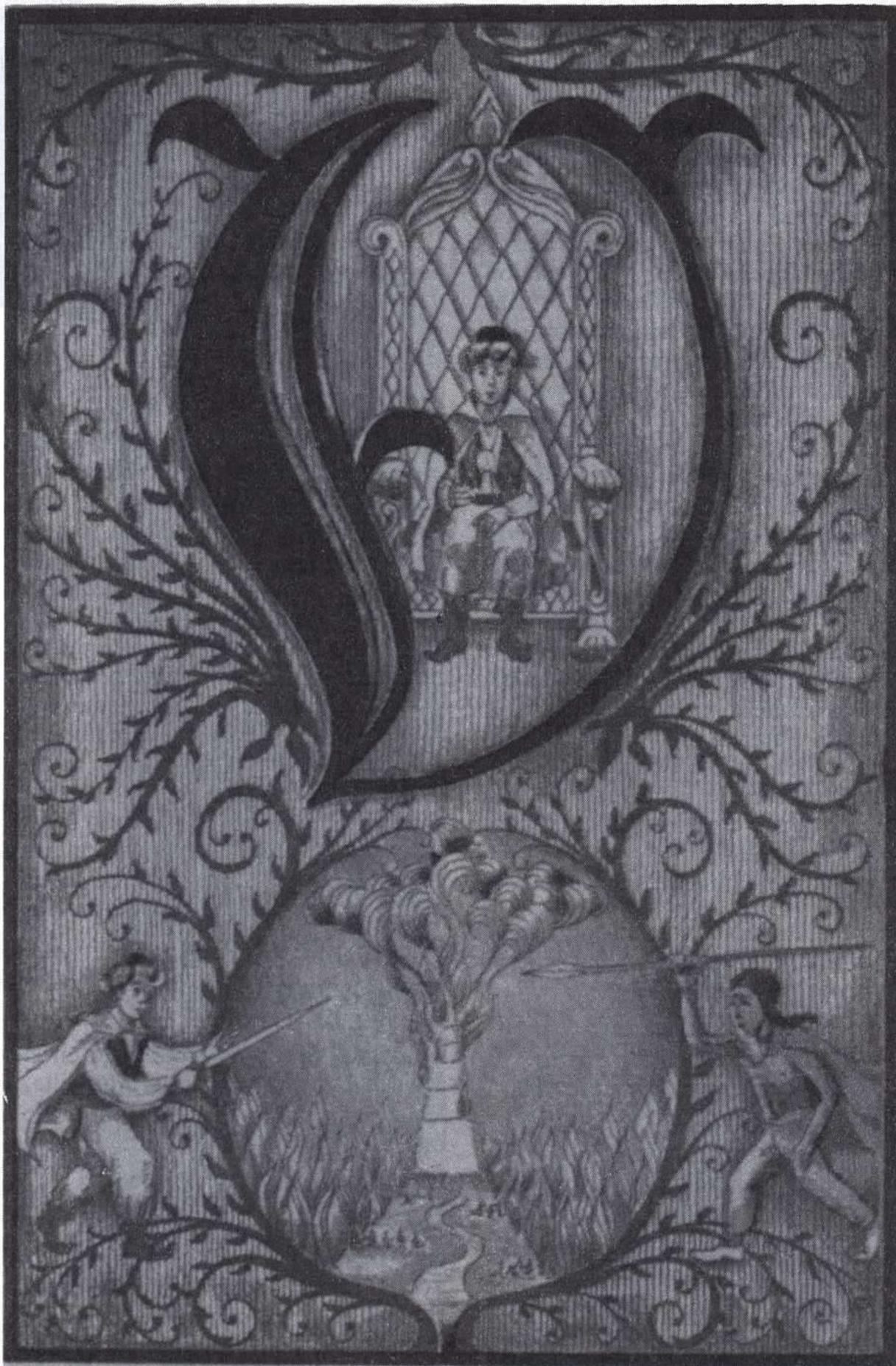
M. ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.



M. ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.

da parecemos, es un puro absurdo. Incluso el ser humano no es más que la suma de todos los procesos electroquímicos que tienen lugar en el cerebro y en el sistema nervioso. Es, precisamente, esta mentalidad clara, sin prejuicios, la que nos ha permitido poner a la naturaleza bajo nuestro dominio y convertirla en nuestro abyecto esclavo. Y, suponiendo que la humanidad, con sus bombas atómicas, no dé fin prematuramente a su vida en este amasijo de materia llamado Tierra, el sistema continuará existiendo durante algunos millones o billones de años antes de que le llegue el día en que, de acuerdo con las leyes de la entropía, sucumba al fuego o al hielo. En el silencio sepulcral que entonces envolverá el universo, toda la historia de la humanidad, con sus sufrimientos y sus triunfos, sus culturas y sus guerras, sus santos, sus genios y sus locos, será nada: sólo un interludio infinitesimal, una sucesión gigantesca e imprevisible de acontecimientos extraordinarios, pero sin significado alguno.

Permítanme ahora pedirles que centren su atención en la frialdad y la trivialidad de esta descripción del mundo. Por mi parte, no me sorprende lo más mínimo que las personas, especialmente los jóvenes, que admiten esta visión del mundo como un verdadero evangelio, se disparen una bala en el cerebro o se destruyan con nar-



ROSWITHA QUADFLIEG, LA HISTORIA INTERMINABLE, ALFAGUARA, MADRID, 1986.

cóticos cuando han de enfrentarse con una dificultad, por pequeña que sea. En este panorama del mundo no se vislumbra ni un solo valor moral, religioso o estético. Bajo esta perspec-

tiva, incluso las funciones más periféricas de la vida se convierten en cosas absurdas, sin sentido alguno.

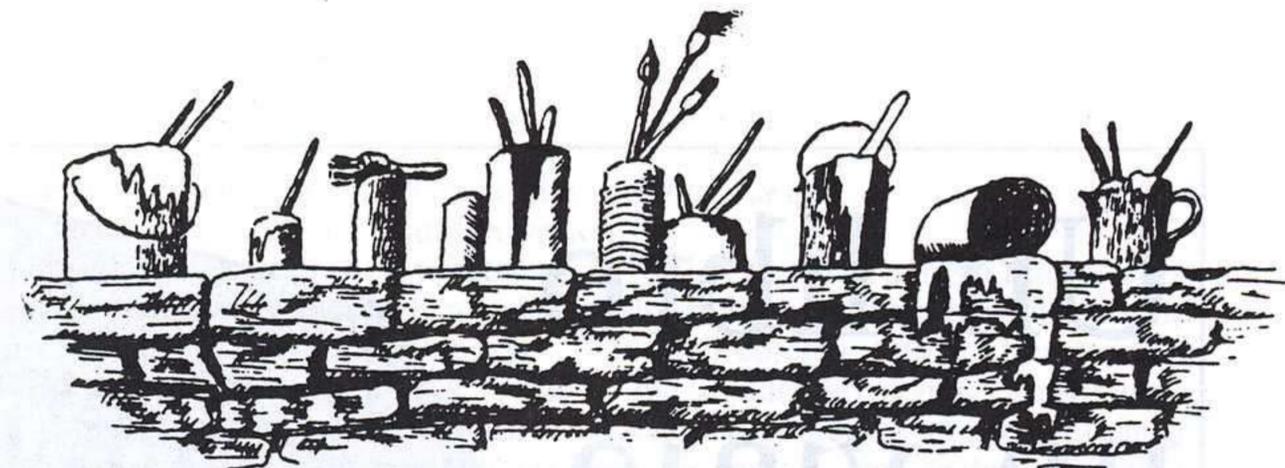
Es el momento de sustituir esta visión por otra distinta que restituya a

este mundo nuestro su sagrado misterio, y a la humanidad, la dignidad perdida. Gran parte de esta tarea ha de recaer en los artistas, poetas y escritores, porque es su trabajo lo que da a la vida un toque de magia y de misterio.

Humor

He llegado ahora al cuarto paso, el paso final, de mi cadena de pensamientos. Se supone que debo informarles sobre por qué escribo para niños o, simplemente, por qué escribo. Mi primera respuesta fue el juego gratuito de mi imaginación. Éste creó el patrón de Belleza, que, a su vez, nos condujo al mundo del misterio y de la maravilla. Ya que he hablado de estos tres conceptos como de tres puntos de mi brújula poética, debo describir el cuarto: el humor.

La verdad es que todo lo que he dicho hasta ahora puede habernos conducido erróneamente a una especie de dogmatismo según el cual, a los ojos de los lectores, el escritor podría convertirse en una especie de guru o profeta esotérico, lo que significaría que habría estado trabajando con medios ajenos a los recursos del arte. Lo cual haría de él un simple propagandista de su mensaje particular, y su poesía



M. ENDE, MOMO, ALFAGUARA, MADRID, 1989.

sería tan sólo una especie de envoltorio. Esto es, precisamente, lo que quiero evitar.

Y lo único que impide que tal cosa nos ocurra es el humor.

También aquí hay que decir que es imposible encontrar una definición exhaustiva del humor, porque tampoco el humor puede medirse ni cuantificarse.

Nunca puede ser fanático ni dogmático. Siempre es humano y amistoso. Humor es ese marco mental que nos permite admitir, sin ninguna amargura, nuestra incapacidad; aportar luz sobre nosotros mismos y contemplar con una sonrisa las incapacidades de los demás. Humor no es lo mismo que sensatez, aunque ambos estén estrechamente relacionados.

Los inventores del humor han sido, creo, los judíos. Y han tenido para ello una buena razón. En la mayoría de las otras culturas, las personas son

o bien idealistas, o bien realistas. Cuando son idealistas, sólo fijan su mirada en lo esencial, lo sublime, las cosas divinas de la vida, y evitan premeditadamente todas las trivialidades enojosas. Si son realistas, sólo ven las miserias del mundo y consideran que los órdenes elevados de todas las cosas son mera ilusión. En su larga historia de sufrimientos, los judíos han aprendido a mantenerse entre los dos extremos. Viven en tensión entre lo más alto y lo más bajo, y sufren esta tensión con su reconocida obstinación. Por un lado, saben cuán dolorosos pueden ser los pies planos; por otro, conocen a la Divinidad. Tienen el coraje, con la debida modestia, de situarse, los de pies planos y todos los demás, ante el trono de Dios. Esto es verdadero humor.

Y como, después de todo, lo que deseábamos principalmente era hablar sobre literatura para niños, o para el niño que hay en cada uno de nosotros, estoy seguro de que no les diré nada nuevo si añado que los niños son susceptibles de conocer el genuino humor. El humor les dice que se nos deben permitir errores y flaquezas; y, en realidad, somos queridos precisamente *a causa* de estos errores y flaquezas. Es esto, creo, lo que cierra el círculo y nos vuelve a nuestro punto de partida: el juego espontáneo. El milpiés puede danzar de nuevo. ■

* Conferencia pronunciada por M. Ende en el Congreso Internacional del IBBY celebrado en Tokio (Japón) en 1986.

Transcripción de J. Bradford Robinson y Jeffrey Garrett.

Traducción de Jaume Gavalà.



ROSWITHA QUADFLIEG, LA HISTORIA INTERMINABLE, ALFAGUARA, MADRID, 1986.