

CLIJ

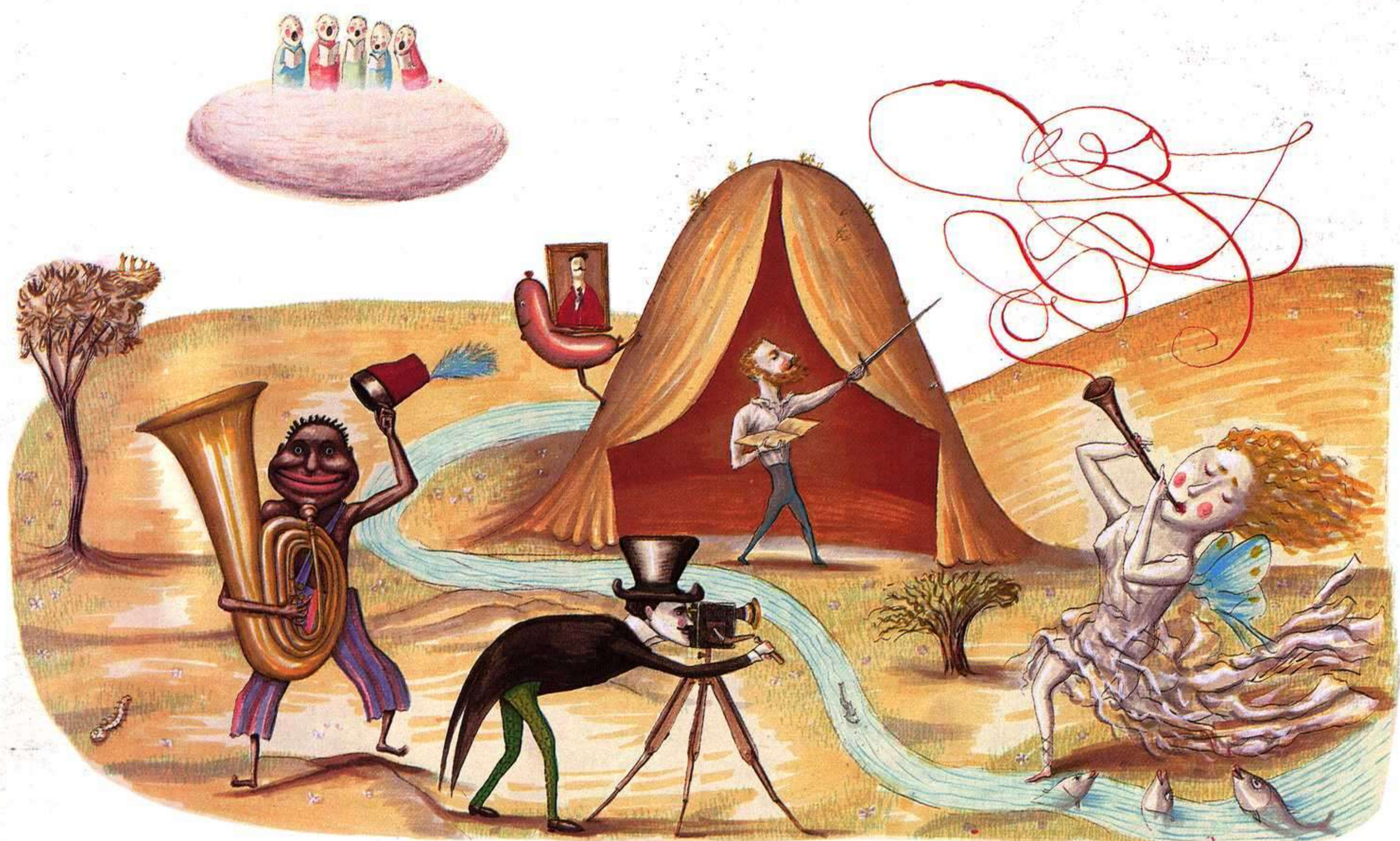
AÑO 3

NÚMERO 15

MARZO 1990

425 PTAS.

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



Cuentos de película

Érase una vez Walt Disney
Francia: Livres pour enfants



8 480002 035132

00015

«TODO TIENE UNA EXPLICACION»

TERMOLOGIA es un documento formado por un conjunto de nueve videogramas en el que se estudian y explican los fenómenos, experimentos, conceptos, leyes y consecuencias de todo lo que tiene que ver con el calor.

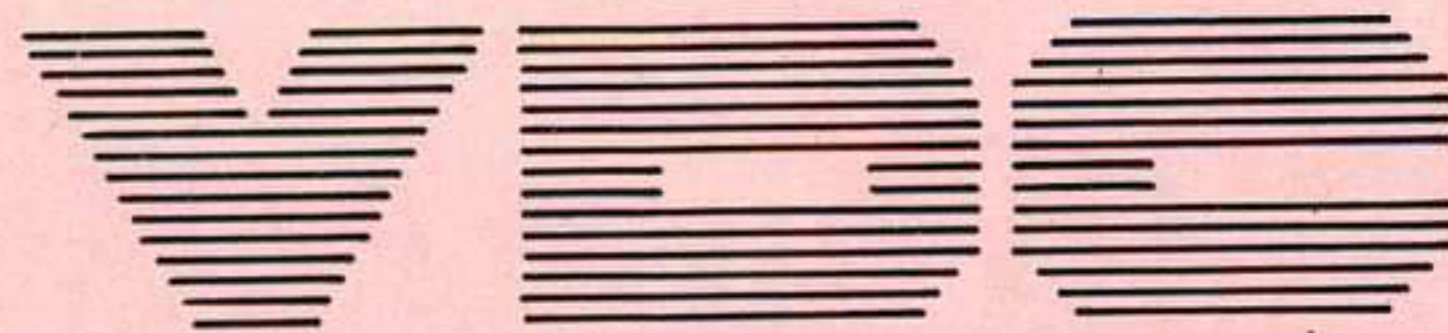
- COMPLETO:**
1. Frío y caliente.
 2. Energía térmica y temperatura.
 3. De qué depende la temperatura.
 4. Por qué es tan importante la temperatura (I).
 5. Por qué es tan importante la temperatura (II).
 6. Cómo se propaga el calor.
 7. Calentando más y más.
 8. De dónde sale el calor.
 9. Motores térmicos.

DISTINTO: Un mensaje construido por una ágil, metódica y rigurosa sucesión de EXPERIMENTOS, ESQUEMAS, GRAFICOS MOVILES y MODELOS ANALOGICOS.

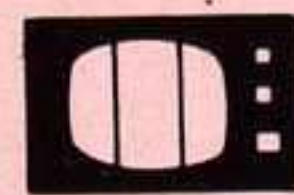
- Premio Asociación Española de Cine Científico.
- Premio Casa de las Ciencias de La Coruña.
- Premio del M.E.C. a la mayor realización de creaciones audiovisuales con fines didácticos.

OTRAS SERIES DE DIDASCALIA VIDEO:

- Ciencias Naturales.
- Física
- Química
- Lengua



Didascalía Video



EDICIONES DIDASCALIA, S.A.

Plaza Ciudad de Salta, 3
28043 - MADRID (ESPAÑA)

416 55 11

TELS: 416 53 31

416 52 18

FAX: 416 54 11

TELEX: 48683 HATD E

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

5

EDITORIAL

Vivir sobre todo.

7

EN TEORÍA

Cuentos de película.

Literatura y cine para niños y jóvenes.

Juan Antonio Pérez Millán.

Ante todo, talento.

Manuel Vázquez Montalbán.

Contar, filmar, narrar.

Manuel Gutiérrez Aragón.

Érase una vez Walt Disney.

Gian Maria Bruzzone.

37

TINTA FRESCA

Nico e Miños.

M^a Victoria Moreno.

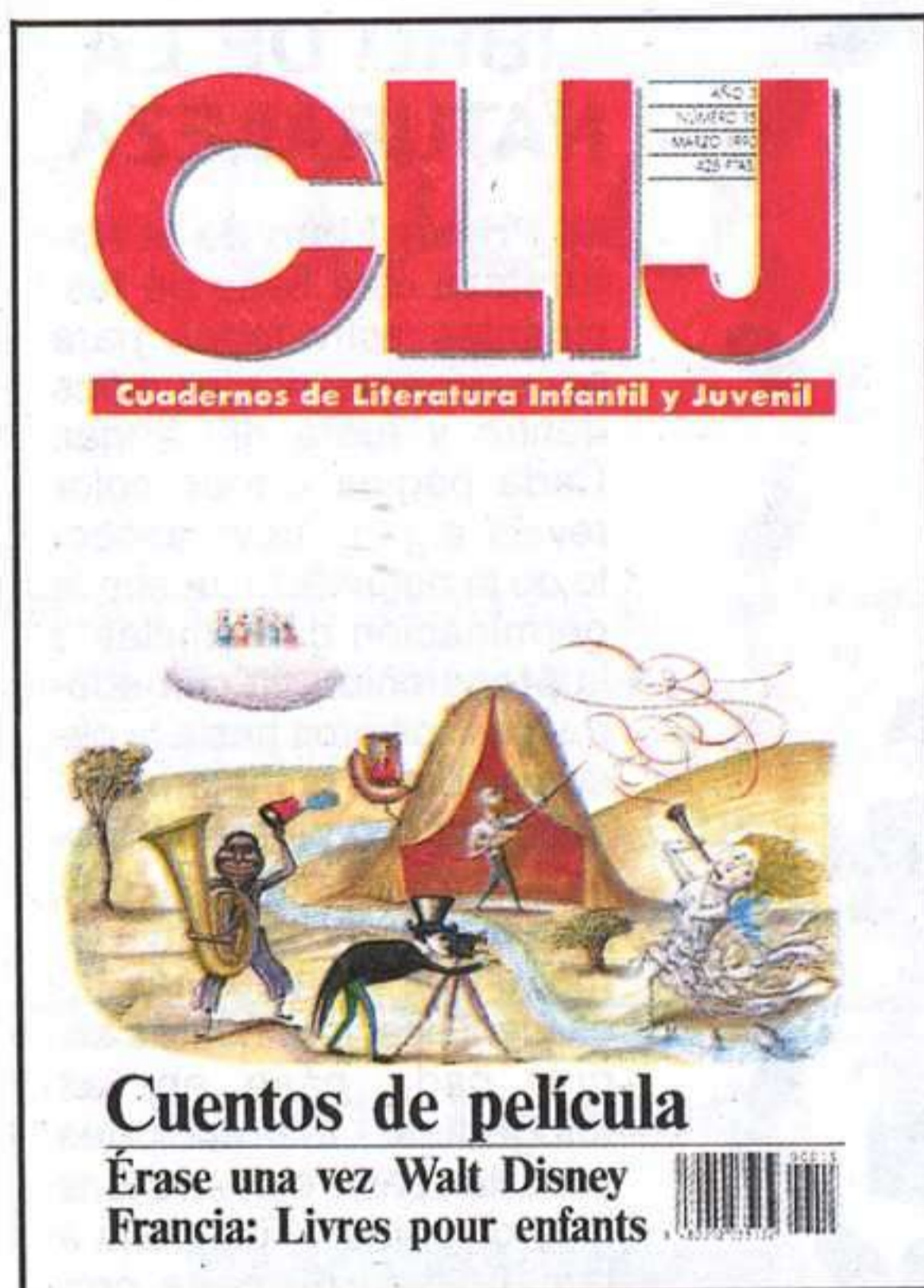
41

AUTORRETRATO

Francisco Meléndez.

15

SUMARIO



NUESTRA PORTADA

Francisco Meléndez (Zaragoza 1964) comenzó su trabajo como ilustrador, casi por casualidad, en 1983. Posteriormente, en 1987, obtuvo el Premio Nacional de Literatura afianzándose como uno de los más jóvenes y prometedores valores de la ilustración española. Su peculiar estilo nos remite a un mundo personalísimo en el que podemos hallar diversas resonancias todas ellas perfectamente conjugadas.

44

FACSÍMIL

La gran urbe.
Teresa Duran.

48

INTERNACIONAL

Francia: livres pour enfants.

Denise Escarpit.

Animar la lectura.

Christian Poslaniec.

60

LIBROS

77

AGENDA

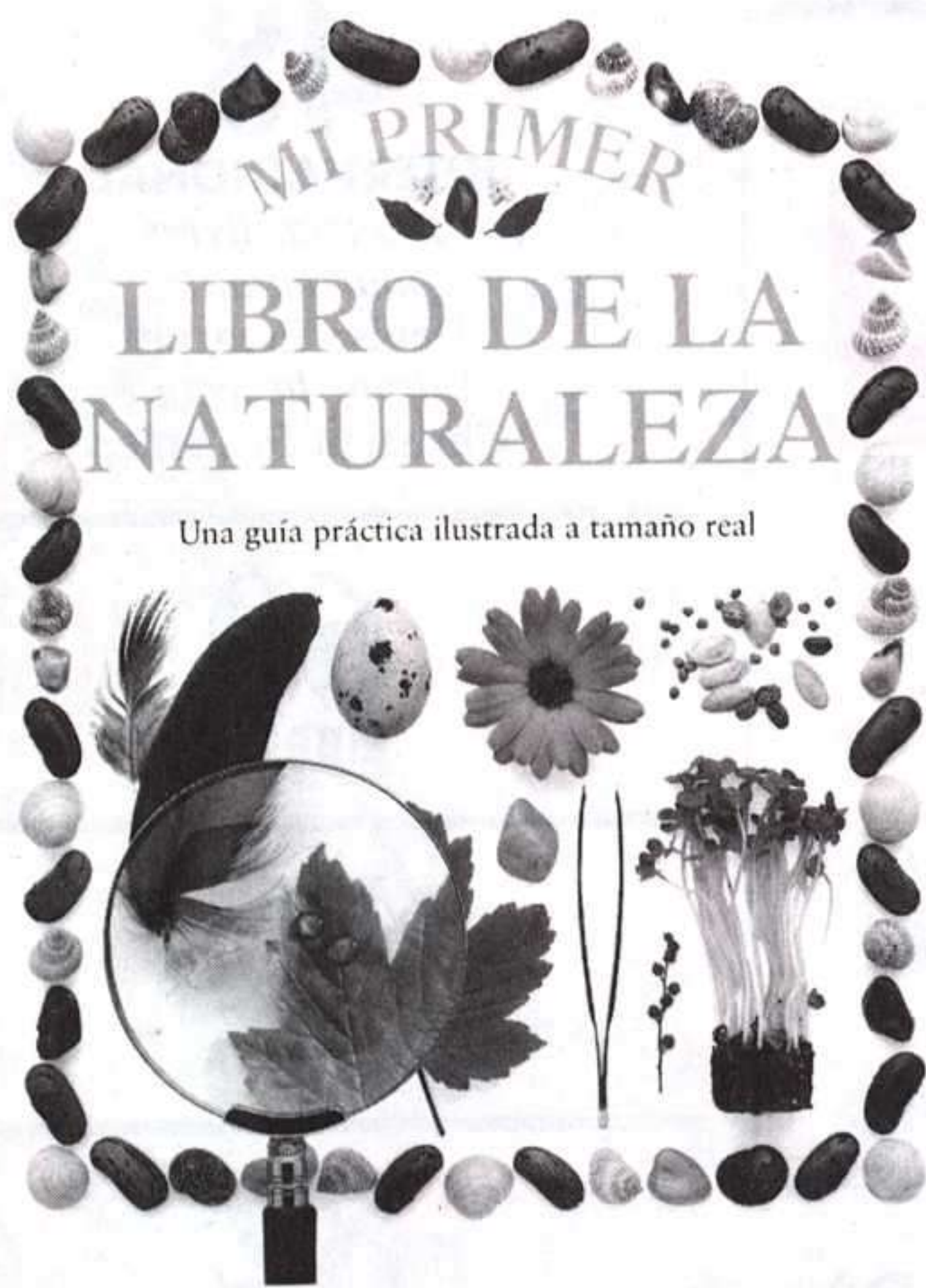
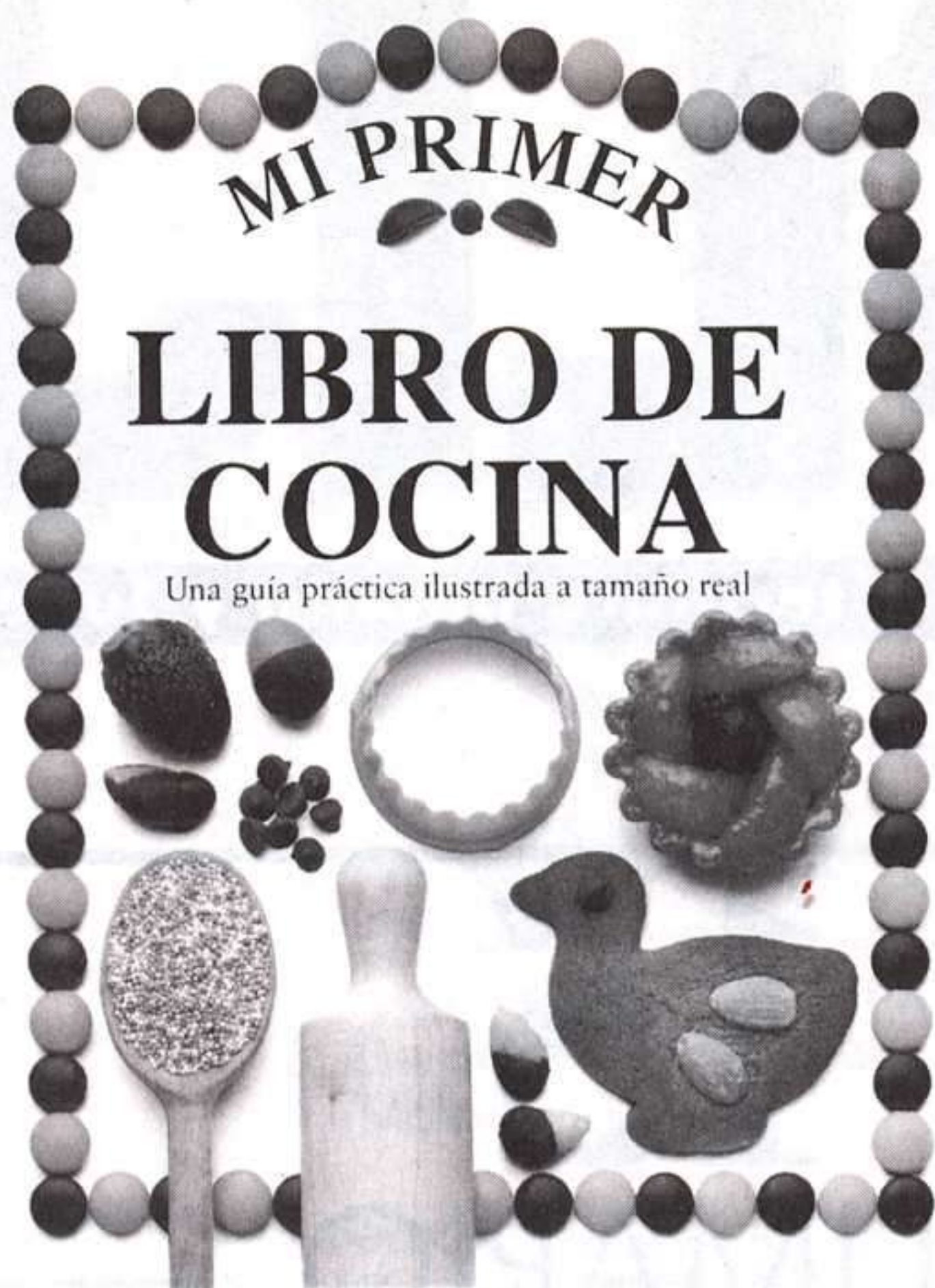
82

EL ENANO SALTARÍN

Releer.

MI PRIMER LIBRO DE COCINA

Mi Primer Libro de Cocina es un modo original y divertido de iniciar a los niños en el arte culinario. Cada página a todo color presenta una receta deliciosa, desde una familia de ositos de pan tostado hasta unas tartalelas de fruta que nos hacen la boca agua. Todos los ingredientes aparecen a tamaño real para su fácil identificación. Fotografías paso a paso de todas las recetas. Recetas sencillas, fáciles de realizar, divertidas de hacer y sabrosas al paladar. Recetas que incluyen tanto ideas para cocinar como para presentar apetitosos platos dulces y salados.



MI PRIMER LIBRO DE LA NATURALEZA

Mi Primer Libro de la Naturaleza está lleno de fascinantes actividades para ser realizadas por los niños dentro y fuera del hogar. Cada página a todo color revela algún nuevo aspecto de la naturaleza, desde la germinación de semillas o la preparación de comederos para pájaros hasta la observación de la metamorfosis de la oruga en mariposa. Todo el material que necesitarás se muestra a tamaño real para su más fácil identificación. Podrás seguir cada paso en las fotografías. Instrucciones sencillas para realizar cosas muy divertidas. Fotografía a tamaño real de cada proyecto realizado.



EDITORIAL MOLINO
Calabria, 166 - Apartado 25 - 08015 Barcelona

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

Directora
Victoria Fernández

Coordinador
Fabricio Caivano

Redactor
Carlos G. Bárcena

Secretaria
Lidia Vidal

Asesoramiento lingüístico
Anna Vila

Diseño gráfico
Antoni Martos

Ilustración portada
Francisco Meléndez

Han colaborado en este número:

Gian Maria Bruzzone, Seve Calleja, Centro de Documentación de la Biblioteca Infantil Santa Creu, Teresa Duran, Manuel Gutiérrez Aragón, Pedro de Juan, Xavier Laborda, Francisco Meléndez, Pep Molist, M^a Victoria Moreno, Juan Antonio Pérez Millán, Alfonso Prado, Carmen Ros, Pilar Sánchez, Manuel Vázquez Montalbán.

Edita
Editorial Fontalba, S.A.
Valencia, 359, 6^o 1^a. Tel. (93) 207 07 50
08009 Barcelona (España)
Télex 97835 FON E
Fax (93) 258 66 02

Director General
José Gili Casals

Suscripciones
Valencia, 359, 6^o 1^a
08009 Barcelona. Tel. (93) 258 55 08

Publicidad
Directora de Publicidad y zona Centro
Charo de la Torre Láinez
Avda. de Bruselas, 74, 1^o dcha.
Tel. (91) 255 96 13.
Fax (91) 361 03 62.
28028 Madrid

Jefe de publicidad en Cataluña
Sofía Seiferheld
Valencia, 359, 6^o 1^a. Tel. (93) 207 07 50
08009 Barcelona

Distribución
Marco Ibérica, S.A.
Tel. (91) 652 42 00 Madrid

Fotocomposición
Montserrat Altimira
Marta Casòliva
Montse Martín

Impresión
Litografía Rosés, S.A.
Cobalto, 7. Barcelona. España
Depósito legal. B-38943-1988
ISSN: 0214-4123
© Editorial Fontalba, S.A. 1989

CLIJ no hace necesariamente suyas las opiniones y criterios expresados por sus colaboradores.

CLIJ no devolverá los originales que no solicite previamente, ni mantendrá correspondencia sobre los mismos.

El precio para Canarias es el mismo de portada incluida sobretasa aérea.



Este título resume la aspiración más importante de la juventud —personas de entre los 15 y los 24 años— en la sociedad española de hoy, según datos del interesante informe-estudio sociológico Jóvenes Españoles 89 que, auspiciado por la Fundación Santamaría, acaba de publicar Ediciones S.M.

Vivir, relacionarse, conocer nuevos lugares y personas y viajar son las actividades que más interesan a este sector de la población, cuyos principales escenarios de ocio son los bares, las discotecas y los actos de la *movida*. Lo cultural no figura entre sus preferencias. Ni el cine, desplazado por la televisión, que ven unas dos horas y media diarias, ni, por supuesto, la lectura, actividad a la que el 50 % de los encuestados declara no dedicarse nunca.

El informe aporta también datos muy significativos sobre la aceptación de la llamada literatura juvenil. El 51 % se confiesa no lector de este tipo de literatura, aduciendo como

razones que «no les gusta leer» (los varones son más explícitos al precisar que no les gusta «ese» tipo de lectura), que «no tienen tiempo u ocasión» para

ello, o bien que «prefieren otro tipo de lecturas».

Todo un toque de atención para editores, autores, profesores y adultos en general, CLIJ incluido, empeñados como estamos en defender la lectura como una opción cultural válida, y no sólo ni únicamente para la juventud. ¿Tendremos que dedicarnos a organizar conciertos, regentar bares o montar agencias de viajes?

Tampoco es para tanto. El informe, además de datos, arriesga algunas hipótesis explicativas de estos comportamientos de la juventud. Y en lo cultural, concretamente, los justifica como lógica respuesta a una política del sector difusa, endeble y escasamente articulada.

No es de extrañar que, así, la lectura apenas merezca un lugar bajo el sol de los jóvenes. Ellos quieren, sobre todo, vivir, y nadie les ha enseñado todavía algo que muchos, ya no tan jóvenes, sabemos: que la lectura sigue siendo una de las posibles formas de vivir. Y de las más hermosas.

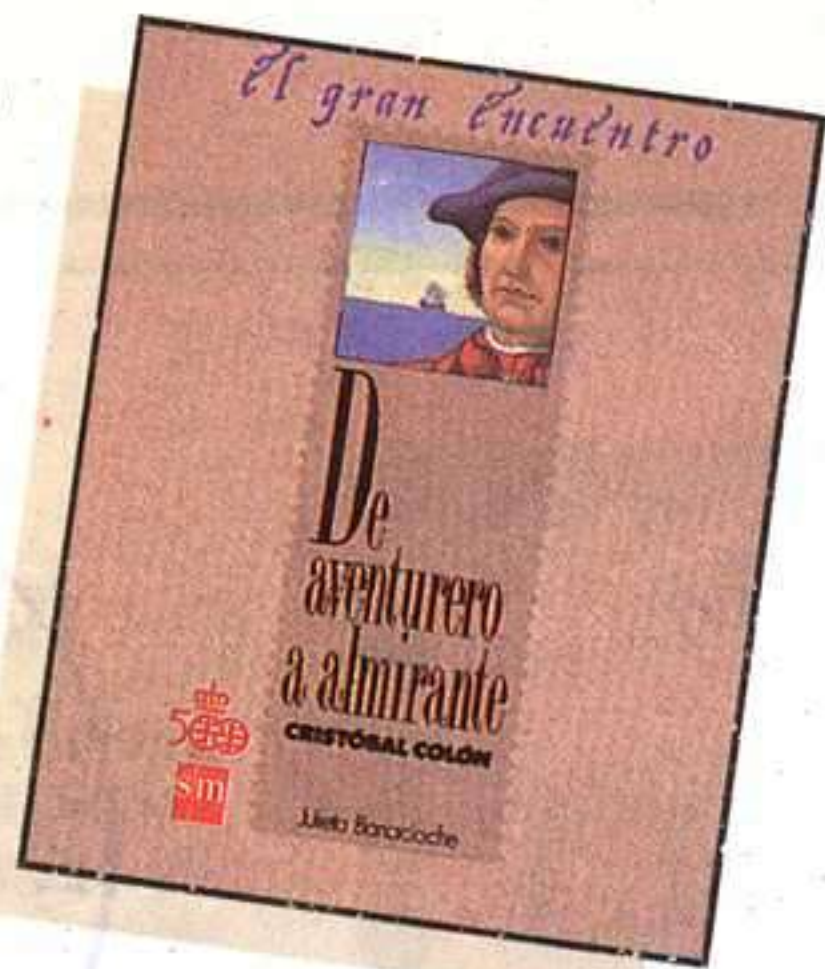
Victoria Fernández



ANNA MIRALLES

Victoria Fernández

EL GRAN ENCUENTRO



Estas son las colecciones infantiles y juveniles de Ediciones SM.

ediciones **sm** Abiertos al futuro



DE PAR EN PAR



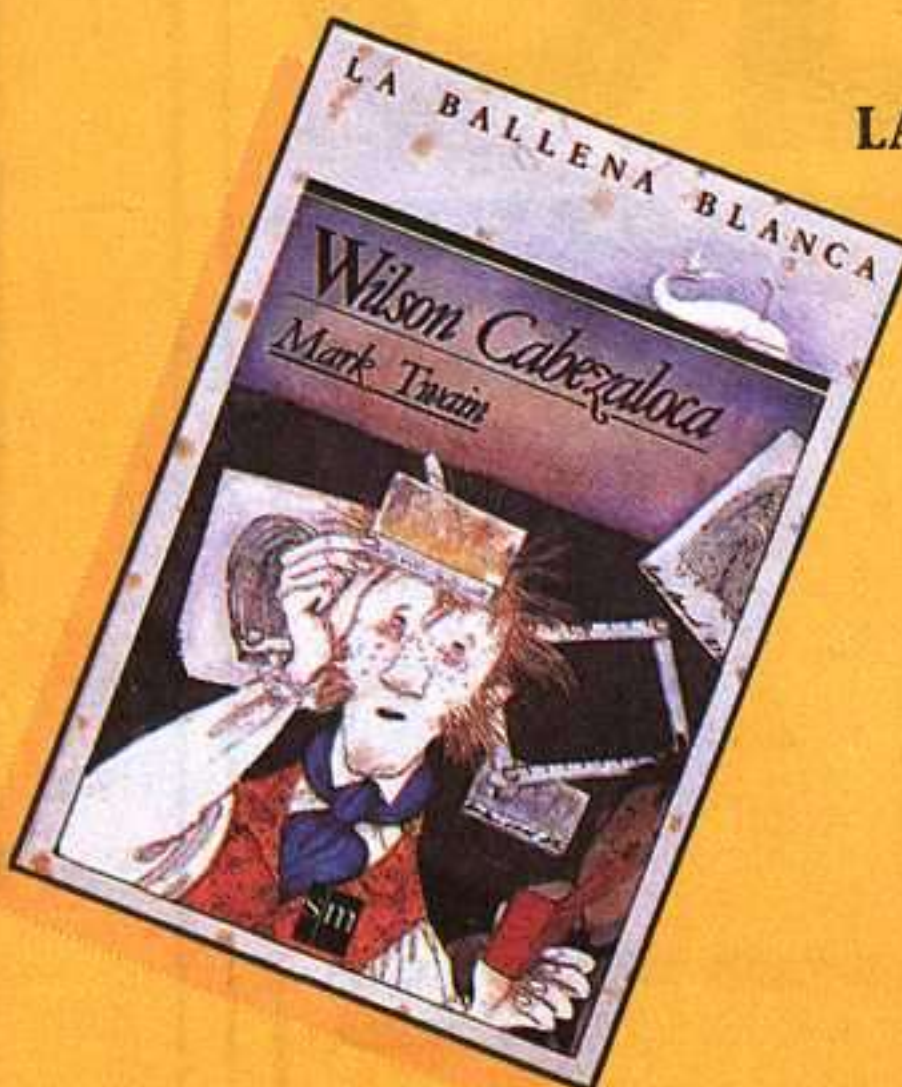
EL JOVEN INVESTIGADOR

Libros para todos los públicos.

Desde el que no sabe leer hasta el que se las sabe todas.

Libros para todos los gustos.

Libros para leer sin dejar de aprender.



LA BALLENA BLANCA



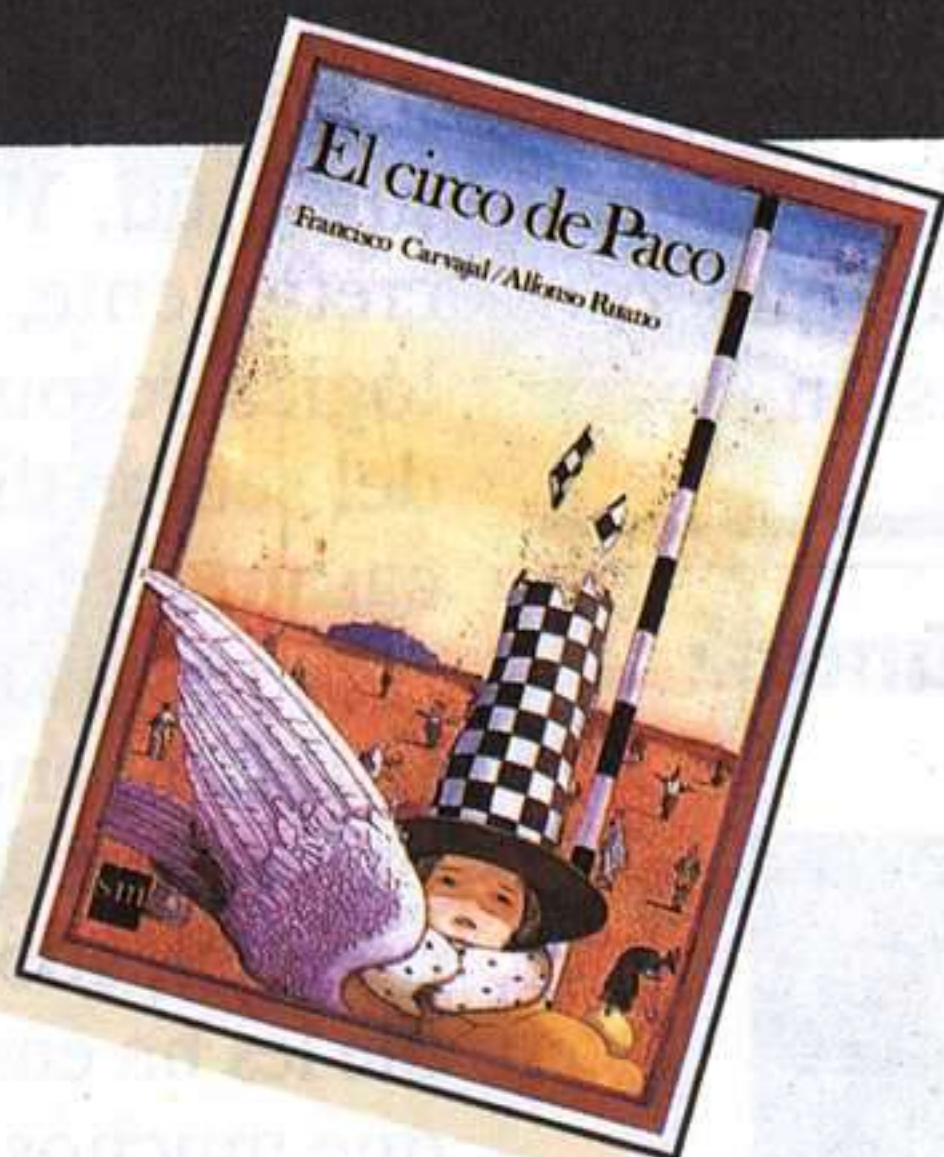
GRAN ANGULAR

PUBLICACIONES SM

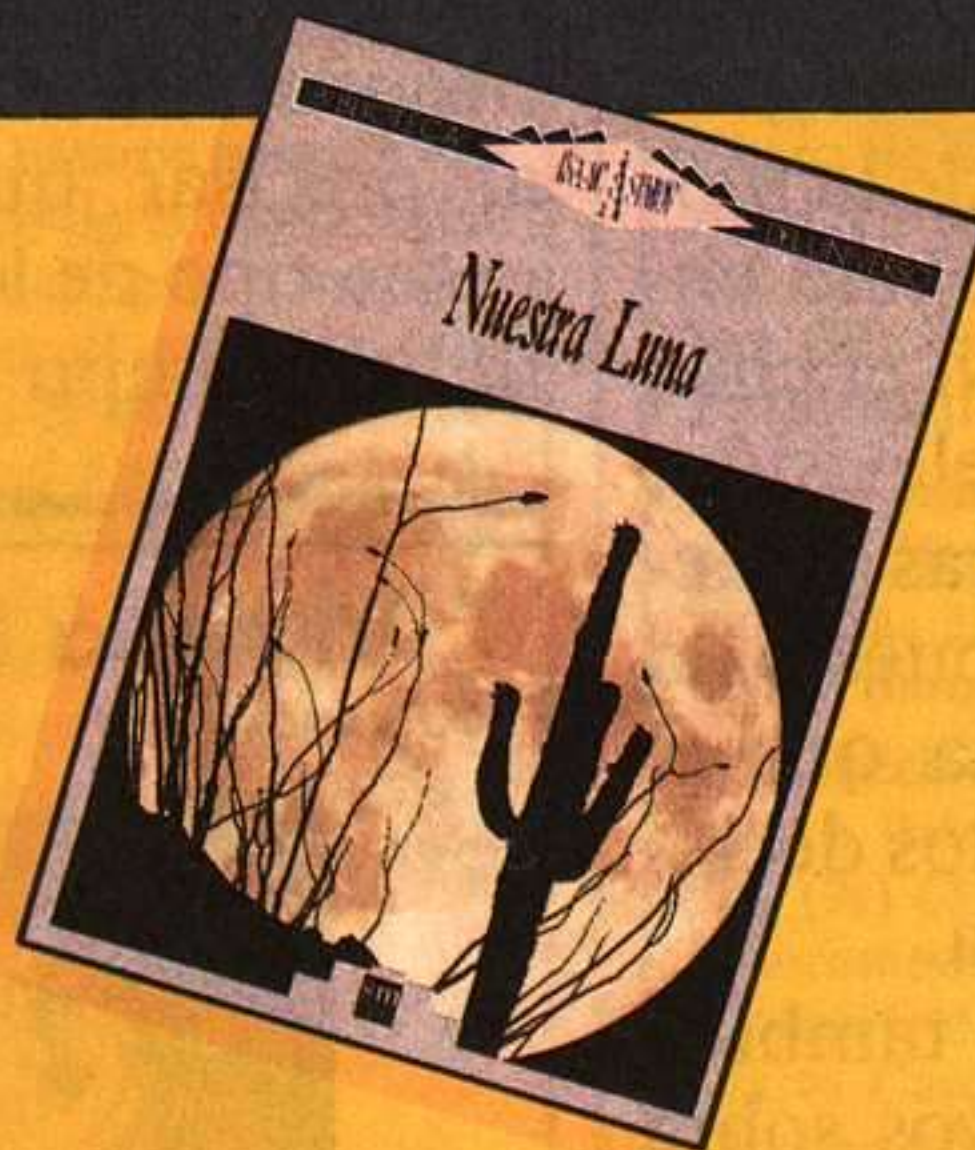
**PARA TODOS LOS PUBLICOS
PARA TODOS LOS GUSTOS**



LOS DUROS DEL BARCO DE VAPOR



LA TORRE Y LA ESTRELLA



BIBLIOTECA DEL UNIVERSO ASIMOV



EL BARCO DE VAPOR



CATAMARAN



PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD



HISTORIA DEL HOMBRE

Distribuye: **CESMA S.A.** Aguacate, 25 - 28044 Madrid



JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ. LA GRAN AVENTURA DEL CINE. MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MINISTERIO DE CULTURA), MADRID, 1982.

Cuentos de película

Cuando nació el cine, la literatura ya era una anciana señora de edad incalculable. El cine encontró en ella todas las historias y, durante mucho tiempo, ella fue su más sólido apoyo. Incluso más tarde, afianzado ya el nuevo lenguaje cinematográfico, la literatura siguió siendo un recurso insustituible, una fuente continua de ideas, temas y argumentos que se mantiene hasta hoy. ¿Qué hubiera sido, por ejemplo, de Walt Disney sin Alicia, Peter Pan o Pinocho; del cine musical sin El mago de Oz, o del cine de aventuras sin Stevenson y Verne?

Pero no ha sido sólo el cine el único beneficiado en esta relación. Y, así, por ejemplo, la difusión que algunas obras literarias han alcanzado, no hubiera sido posible sin el

enorme poder de penetración y fascinación del cine. ¿Cuántos lectores no conocerían la obra de Cela, Delibes, Eco o Ende, si no se hubieran rodado *La Colmena*, *Los santos inocentes*, *El nombre de la rosa* o *La historia interminable*? Repasar lo que se ha hecho en el cine con la literatura para niños —o supuestamente para niños—, reflexionar sobre las relaciones entre cine y literatura, y refrescar la controvertida obra del, sin duda único, Walt Disney, es el objetivo de este «En teoría» que les ofrecemos a continuación, y en el cual hemos contado con la valiosa colaboración de J.A. Pérez Millán, crítico; Manuel Gutiérrez Aragón, director de cine; Manuel Vázquez Montalbán, escritor; y Gian Maria Bruzzone, especialista italiano en Disney.

EN TEORÍA

Literatura y cine para niños y jóvenes

por Juan Antonio Pérez Millán



Ya en los albores del cinematógrafo, cuando pioneros como los hermanos Lumière o G. Méliès luchaban por crear imágenes animadas, hallamos adaptaciones filmicas de obras literarias. El articulista revisa la historia del cine para rastrear en ella la utilización de textos literarios de carácter infantil y juvenil que hayan servido de soporte a películas del mismo signo.

En el principio no fue el guión. Ni siquiera el argumento. Los creadores del cine, preocupados sobre todo por las posibilidades técnicas de reproducir en imágenes móviles cualquier cosa ante la que pudiesen situar sus toscas cámaras, concedían poca importancia al contenido narrativo de aquéllas. Y los primeros espectadores de tan insólitas sesiones de proyección se maravillaban tanto al contemplar la llegada de un tren a una estación o la salida de los fieles de una misa dominguera, que nadie parecía echar en falta la necesidad de «contar» algo consistente y articulado...

Cine documento, cine ficción

Muy pronto, sin embargo —y aquí suelen situar los historiadores el verdadero comienzo del cine como lenguaje más o menos autónomo— afloró una primera distinción, simbolizada, a título de ejemplo, en los nombres de los pioneros hermanos Lumière, por una parte, y de Georges Méliès, por otra. Aquéllos serían los padres del cine documental, atentos sobre todo a recoger con sus máquinas una realidad que existía independientemente de ellas, mientras Méliès iba a ser el modelo de los cineastas «de ficción», interesados en contar historias divertidas, sorprendentes, imaginativas, y decididos, en consecuencia, a fabricar expresamente una «realidad» predeterminada para su reproducción por las cámaras. Había nacido la necesidad del guión y, curiosamente, después de ensayar una fascinante colección de trucos visuales, herencia sin duda de su anterior afición a la magia, Georges Méliès recurrió muy pronto a la literatura de ficción, de aventuras fantásticas, de anticipación más o menos científica:

su *Viaje a la luna* (1902), por ejemplo, se inspira abiertamente en la obra de Julio Verne. Y realizaría también dos versiones de *La Cenicienta*, un *Robinson Crusoe*, unos *Viajes de Gulliver*, una parodia de *Guillermo Tell*...

Cine popular, cine culto

De modo paralelo se sentaban las bases de otra discusión igualmente decisiva para el futuro del cine: aquellos nuevos artilugios mecánicos, hijos de la fotografía y del afán de dotarla de movimiento, ¿daban pie a una diversión populachera, de barraca de feria, a un negocio más o menos cutre, nutrido por la predisposición de la gente inculta o dejarse engañar por las habilidades de cualquier charlatán, o eran en realidad el soporte técnico para una nueva forma de expresión y comunicación, para un nuevo tipo de labor creativa, para un «arte» distinto?

Los partidarios, más o menos conscientes, de esta segunda opción debieron de hacerse un razonamiento que hoy resulta transparente y hasta simplista, pero que es necesario situar en

su adecuada perspectiva histórica: si se trataba de «dignificar» el nuevo medio, de conferirle una «nobleza» cultural que sus detractores le negaban, de rescatar el cine de los antros populares y conferirle el rango de arte, por lo menos en ciernes, nada mejor que recurrir, como base, a formas de expresión ya consagradas como cultas. ¿Cuáles eran las más próximas, las más directamente utilizables?: la literatura, en general, y la literatura dramática, el teatro, en particular. Había nacido el concepto de «adaptación literaria», que tan fecundo y problemático iba a ser en la evolución de toda la historia del cine hasta hoy mismo. Y no es casual que la tendencia —también francesa, todavía— que en los primeros años del siglo se caracterizó por el recurso al teatro como fuente de inspiración argumental llegase a ser conocido con el significativo nombre de *Cinéma d'Art*.





JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ. LA GRAN AVENTURA DEL CINE. MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MINISTERIO DE CULTURA), MADRID, 1982.

Cine juvenil, cine adulto

Desde esta perspectiva, revisar someramente esa misma historia del cine para rastrear en ella la utilización de textos literarios de carácter infantil o juvenil que hayan servido de base a películas del mismo tipo, resulta bastante tan difícil por lo primero como por lo segundo: tan arduo es definir con precisión la literatura que llamamos infantil o juvenil como hacer lo propio con las películas, por lo demás abundantísimas.

Desde el momento en que el cine se consolida como espectáculo de masas y, en consecuencia, como industria

—aproximadamente en la segunda década de nuestro siglo—, su objetivo es claro: llevar al público a las nuevas salas en la mayor cantidad posible, con la mayor frecuencia posible y utilizando para ello todos los mecanismos imaginables. La sorpresa, la novedad, la espectacularidad, el juego de emociones suscitadas por la peripecia que se narra (la identificación con los personajes «buenos» y el correspondiente rechazo de los «malos»), la comicidad, incluso un erotismo incipiente, todo ello amparado y potenciado por unas formas de publicidad masiva todavía titubeantes pero efectivas, fueron otros tantos resortes empleados

sucesiva o simultáneamente para ir haciendo del cine una diversión cotidiana y socialmente aceptada.

En relación con esa primera época no puede hablarse, en rigor, de la existencia de unos «géneros cinematográficos» que hoy nos resultan habituales (el *western*, el policíaco, el cine de aventuras, de terror, la comedia, etc.), aunque sus características definitorias están ya, en germen, en muchas de las películtitas cortas o de los seriales por entregas típicos del momento. Y mucho menos cabría referirse a un cine hecho expresamente para niños, para jóvenes o para adultos. La industria buscaba su público de manera indis-

criminada y hasta pasado bastante tiempo no empezaría a elaborar reclamos selectivos para unos espectadores concretos, en función de la edad o de cualquier otro criterio.

Por todo ello quizá sería más expresivo referirse, no a un cine para jóvenes o para adultos, sino a una fase «joven» del cine, en la que no cabían las distinciones, y a otra fase industrialmente «adulta», en la que las producciones se orienten hacia tipos específicos de públicos, entre ellos el infantil y juvenil. Con la ventaja añadida de que esa clasificación nos permitiría hablar de una tercera fase, quizá de «senectud» o por lo menos de «crisis de madurez», la actual, en la que la industria cinematográfica, amenazada por la fuerte competencia de otras formas más modernas de contemplación audiovisual (la televisión y el vídeo sobre todo), trata de atrincherarse en el tipo de público que mejor responde a sus propuestas —precisamente el infantil y juvenil— para recuperar, además, a través de éste, a un cierto sector de adultos: de ahí el nuevo auge de las llamadas «superproducciones para toda la familia» que, con el reclamo de la gran aventura terrestre o intergaláctica, de apariencia realista o fantástica, más o menos violenta o exaltadora de la ternura y otros sentimientos «blandos», procura atraer en masa a los niños con sus padres y a unos por otros...

Los móviles de la adaptación

Sea como fuere, la frecuente utilización por el cine de unos textos literarios preexistentes, y en especial de aquellos textos que «por voluntad consciente de sus autores, por la influencia de unas determinadas políticas editoriales o simplemente por un largo y complejo proceso de decantación— se consideran especialmente dirigidos a un lector infantil o juvenil, ha respondido a lo largo de los años a una serie de motivos muy dispares que quizá sea interesante siste-



KING-KONG.

matizar brevemente, sin ánimo de exhaustividad.

El negocio de contar historias

Ya nos hemos referido al principio a dos de esos móviles fundamentales, que han seguido funcionando intensamente mucho después de la época de los pioneros: la necesidad misma

del argumento como base de la obra cinematográfica y el afán de proporcionar a las películas un «aval» cultural, digno y respetable. Para muchos estudiosos, por cierto, esa servidumbre del argumento, entendido —además— en el sentido dominante en la literatura decimonónica, ha sido y sigue siendo una de las mayores hipotecas del cine, eternamente dependien-



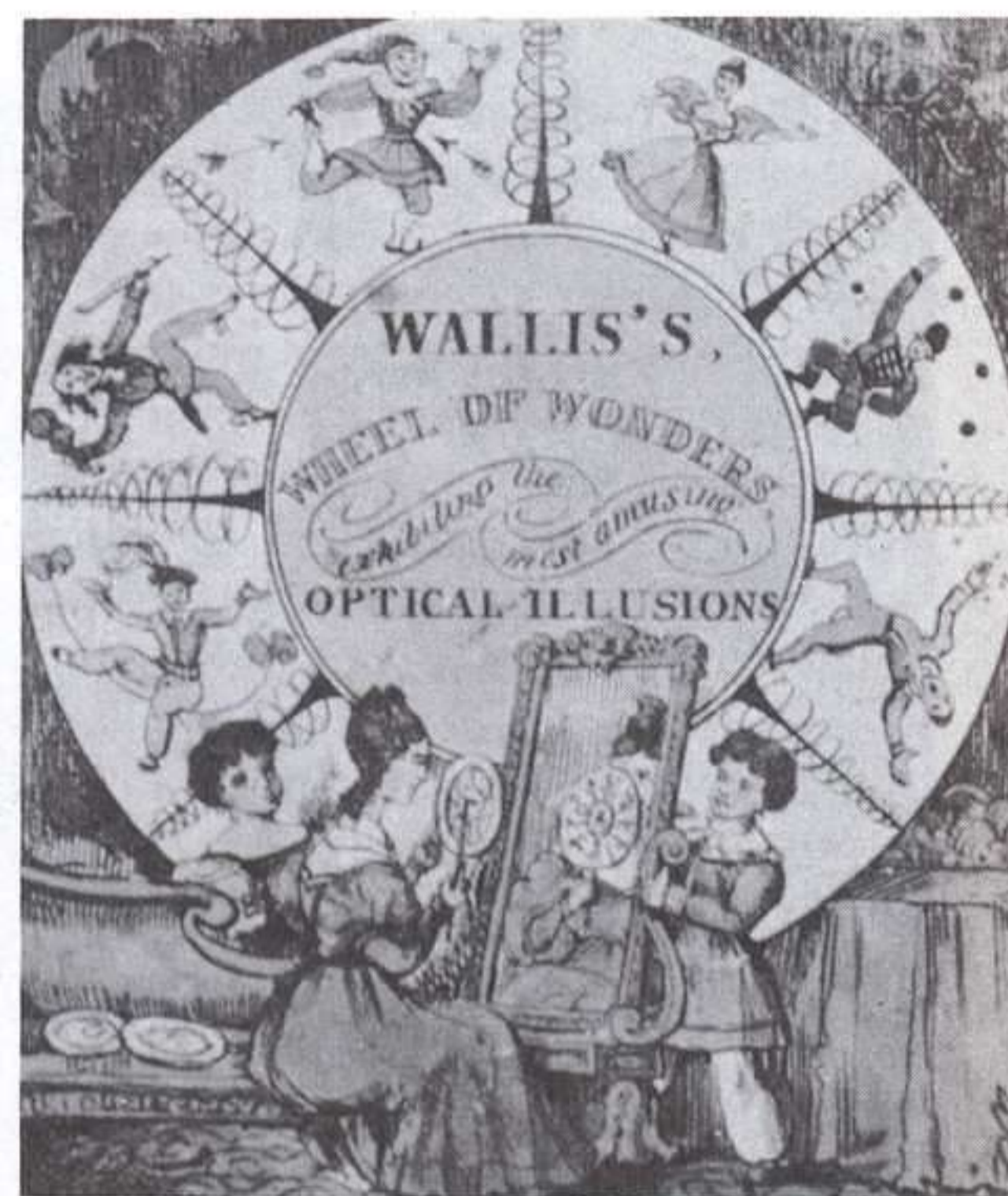
LOS VIAJES DE GULLIVER.

te de su vinculación literaria, que sólo algunas vanguardias y tendencias experimentales han intentado romper, sin demasiado éxito... Pero, independientemente del alcance teórico de la propuesta, lo cierto es que el cine ha acostumbrado a su público a un tipo concreto de narración, que éste espera de las películas que sean, ante todo, una forma de «contar historias» y que, en el caso concreto del cine dirigido a niños y jóvenes, apenas ha habido intentos de desbordar esa norma tácita.

Aplicados al campo que aquí nos ocupa, esos dos criterios, en manos de una industria atenta fundamentalmente al rendimiento de sus productos en las taquillas de los cines, se han traducido en una utilización masiva de la literatura «adecuada» o cuando

menos «digerible» para niños y jóvenes, en dos sentidos complementarios:

—La comodidad de disponer de abundantes argumentos de eficacia contrastada: los cuentos, populares o de autor, y los clásicos de la narrativa más extensa serán desde muy pronto un filón inagotable. Si, en los Estados Unidos, James Kirkwood rodaba en 1915 una adaptación de *La Cenicienta* de Perrault, titulada «La huerfanita», en la Rusia prerrevolucionaria L. Starevich y G. Agazarov habían rodado ya en 1913 *La cigarra y la hormiga* basándose en La Fontaine. Y el propio D.W. Griffith, uno de los padres del lenguaje cinematográfico, poeta y escritor él mismo, llegó a formular explícitamente que su trabajo consistía en hacer lo mismo que Charles Dickens, pero con imágenes...



PHENAKISTICOPIO.

—La posibilidad de aprovechar el tirón publicitario de los textos, con lo que el ya citado «aval cultural» de la literatura se convierte, además, en un mecanismo difusor de primer orden. En una sociedad escasamente letrada, como la de principios de siglo, y nutrida fundamentalmente por los folletos de aparición periódica, la versión cinematográfica de esos textos pensados para apasionar ejercía un enorme atractivo sobre el mismo tipo de público. Y, por inversión del mismo razonamiento, la posibilidad de dar por conocida una obra importante, «cultura», clásica, a través de una agradable síntesis en imágenes móviles y de aspecto realista funcionaba y funciona todavía como coartada perfecta que hace rentables las adaptaciones.

El afán de moralizar

En el extremo opuesto del arco de motivaciones, es fácil detectar en las adaptaciones cinematográficas para niños y jóvenes un didactismo elemental que la mayoría de las veces es puro y simple moralismo. Si la industria del cine es en su conjunto extraor-

dinariamente conservadora, en el ámbito de la infancia y la juventud esa tendencia se acentúa al máximo. A los textos previos, convenientemente seleccionados e incluso expurgados para impedir el paso de cualquier mensaje siquiera indirectamente provocador, se añade un filtro más, el de la «reducción» practicada a través de los guiones. El esquema ideal, consistente en sumar a una peripecia «entretenida» un final con moraleja, se reproduce con obstinación en centenares de títulos producidos prácticamente por todas las cinematografías del mundo, sobre todo, lógicamente, en las que por su poder económico y su implantación aspiran a vender sus productos en grandes zonas de influencia. Y para ello, nada mejor que recurrir a los clásicos, conocidos en todas partes. Así se explica ese «ranking» de autores más veces llevados al cine, a cuya cabeza figuran Julio Verne, el ya citado Charles Dickens, Rudyard Kipling, Mark Twain o Robert L. Stevenson y las numerosas versiones de *La vuelta al mundo en ochenta días*, *David Copperfield*, *El libro de la selva*, *Tom Sawyer*, *La isla del tesoro* y un larguísimo etcétera.

Y es curioso comprobar también cómo a ese mismo resultado han llegado, por caminos en apariencia muy distintos, cinematografías que partían de planteamientos contrapuestos: hay quien sostiene que el cine ha vivido durante mucho tiempo con la «mala conciencia» del que, amonestado por encíclicas y otros documentos eclesíásticos, se considera culpable de pervertir o por lo menos distraer de forma disolvente a los pueblos con el poder de la imaginación (y de ahí los numerosos códigos de censura autoimpuestos) y trata de aliviar esa culpabilidad moralizando a la juventud con historias ejemplares. Y, entretanto, en los países de economía estatizada se ha interpretado habitualmente la reflexión de Lenin sobre el valor educativo de la imagen en el sentido de extraer de la literatura histo-



EL MAGO DE OZ.

rias «edificantes», instructivas y, en definitiva, exaltadoras de los valores dominantes. Las cinematografías del Este europeo, con la Unión Soviética y Checoslovaquia en primera línea, han mantenido con tenacidad líneas específicas de producción de películas infantiles y juveniles, con estudios de rodaje expresamente dedicados a ello, como los «Máximo Gorki» de Moscú o los Gottwaldov, donde la adaptación de textos literarios pertenecientes a sus propias tradiciones culturales o bien «importados» era asimismo muy frecuente. Y también en este caso hay que decir que, salvo un número muy reducido de autores dedicados a la experimentación de carácter formal, como Jiri Trnka y sus incansables investigaciones en el terreno de la animación, la inmensa mayoría responden al esquema que hemos trazado, o bien se limitan a refugiarse en las adaptaciones para niños y jóvenes cuando los avatares po-

líticos internos, los fracasos en el terreno del cine convencional o las dificultades coyunturales de una producción planificada les reducen a una peculiar forma de ostracismo... Y en este aspecto acaban coincidiendo también con el elevado número de cineastas occidentales que, en momentos bajos de sus carreras comerciales, encuentran en la adaptación de literatura infantil y juvenil una forma cómoda y rutinaria de sobrevivir dentro de la industria.

Hacer cine para un público cambiante

Naturalmente, junto a estos motivos que podemos considerar «sesgados» pero que son, con gran diferencia, los más frecuentes, existen también el director, guionista o productor interesados en plantearse un tipo de cine que, partiendo de la literatura, consiga conectar con la sensi-



CAPITANES INTRÉPIDOS.

Los procedimientos de la adaptación

Si la revisión genérica de los motivos por los que el cine ha solido plantearse la adaptación de textos como base de películas dirigidas a un público joven arroja un balance no demasiado estimulante, otro tanto puede ocurrir al analizar brevemente los mecanismos empleados con más frecuencia para pasar de las palabras a las imágenes.

La ilustración

El más socorrido y cómodo de tales procedimientos —y, por ello mismo, el más frecuente— consiste en retener del texto literario la peripecia argumental, las descripciones de personajes o ambientes, y buscar imágenes que las «ilustren» más o menos adecuadamente. Un trabajo mecánico, de rutina, encomendado por los

bilidad y las expectativas de un público infantil o juvenil sin necesidad de transmitirle un mensaje moralista o de limitarse a explotar su potencial taquillero. Lo que suele ocurrir es que, en tales casos, el producto resultante se inscribe directamente en la historia general del cine, adquiere valor expresivo por sí mismo y, al cabo de un tiempo, pierde ese carácter, inevitablemente reduccionista, de lo «infantil o juvenil». Sobre todo, teniendo en cuenta que, si los gustos del público en conjunto han ido modificándose vertiginosamente a lo largo de casi un siglo de existencia del cine, los del sector más joven han cambiado, si cabe, con más celeridad. Hoy es fácil encontrar adultos que se extasían al contemplar de nuevo versiones tan célebres como las de *El mago de Oz* (1939), de Victor Fleming sobre un relato de Frank Baum, *Capitanes intrépidos* (1937), del mismo director, basado en Kipling, o hasta la saga interminable de los *Tarzán* de E.R. Burroughs —quizá porque reviven en ellas su propia infancia—, mientras sus hijos las desdeñan olímpicamente para lanzarse con avidez sobre el muestrario de efectos técnicos exhibidos en la serie del *James Bond* de Ian

Fleming, por ejemplo, que hasta hace muy pocos años estaba considerado como «sólo para adultos» y no precisamente por sus valores literarios...

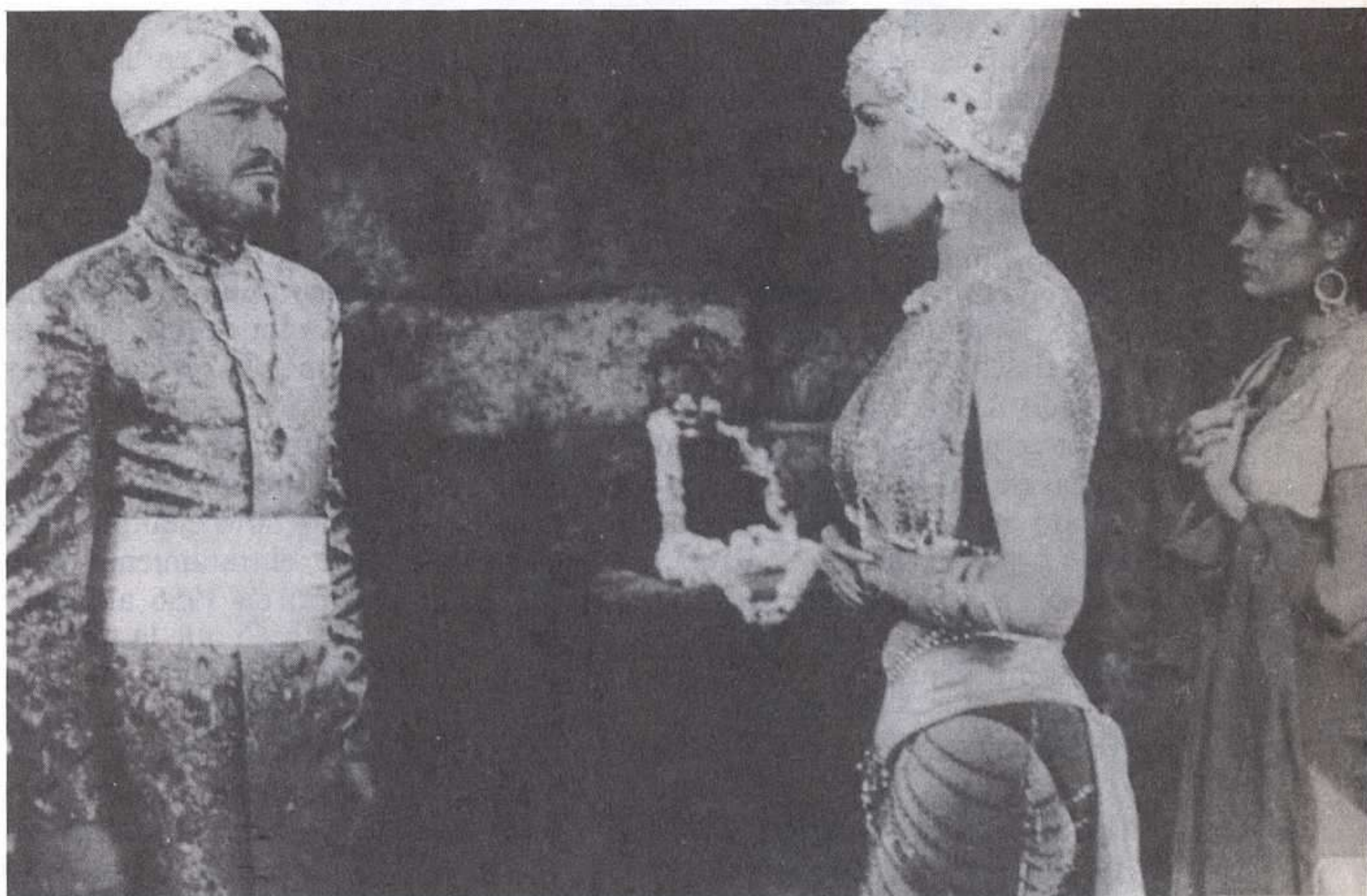


ROBÍN DE LOS BOSQUES.

grandes estudios a guionistas «de oficio» o, más recientemente, abordado también por los propios directores por encargo de productoras con menos envergadura. Dado que el objetivo central es conseguir un simple parecido superficial con la trama de la obra original, los resultados dependen fundamentalmente de los medios económicos de que se disponga para «reproducir» visualmente decorados, incluir trucos más o menos elaborados y espectaculares, etc. La mayoría de los ejemplos que hemos citado hasta ahora, así como las innumerables series de aventuras de piratas, niños detectives, héroes de la jungla o del espacio o animales «humanizados» —solos o formando equipo con sus propietarios, niños o adultos— responden a este mecanismo elemental que sólo contribuye a difundir los estereotipos asignados a la literatura que les sirve de base, al tiempo que se aprovecha de ellos para asegurarse un público hasta hace poco tiempo incondicional.

La reducción

Naturalmente, la mera aplicación del mecanismo anterior supone ya en sí misma una reducción brutal de la obra en que se apoya la película, de la que se pierden o desprecian multitud de elementos sugerentes en aras de la simple «fidelidad» argumental que la haga reconocible por la clientela. Pero también es frecuente que, para encajar en hora y media de imágenes la complejidad argumental del texto, se reduzca además ésta, ya sea simplificando su desarrollo o bien cercenándolo pura y simplemente en un momento concreto. Quizá el ejemplo reciente más clarificador sea la versión cinematográfica de *La historia interminable* realizada por el alemán Wolfgang Petersen en 1984, donde, aparte de lo discutible de las imágenes creadas para reflejar los aspectos mágicos del original y el estilo general de la narración, la historia de Michael Ende



EL TIGRE DE ESNAPUR.

queda circunscrita prácticamente a la primera parte, eludiendo de raíz cualquiera de las implicaciones que contenía.

Tanto este tipo de reducción esquemática como la que representa en general la «ilustración» por sí misma son independientes de que la película extraída de un relato anterior sea de imágenes «reales» o de dibujos o figuras animadas. Tradicionalmente, el cine ha reservado las diversas técnicas de animación para públicos infantiles y juveniles, aunque los experimentos llevados a cabo por Ralph Bashki (*El gato Fritz*, 1972, *El señor de los anillos*, 1979) y sus seguidores, o por algunos cineastas del Este europeo o de Canadá, inspirándose unas veces en el antecedente más directo, el cómic, o en la literatura, hayan demostrado en ocasiones que los adultos pueden disfrutar también de historias narradas a base de dibujos u objetos animados. En este campo ha sido sin duda Walt Disney —a quien se dedica un estudio especial en este mismo número— quien más partido ha saca-

do a la difusión de cuentos, leyendas y otros argumentos literarios a través de dibujos. Pero tampoco conviene olvidar que Disney representa sólo una opción concreta en el mundo de los dibujos animados y que otros estudios, otros equipos, otros países han ensayado y mantenido líneas de trabajo muy diferentes, cuyo análisis escapa a los límites de este artículo.

La adaptación estricta

Hablando con propiedad, adaptar supone buscar el equivalente de unas determinadas formas de expresión —las literarias, en nuestro caso—, a otras, propias de un medio diferente: el cine. Por sencillo que pueda parecer, este es el procedimiento menos empleado a la hora de trasladar textos originales a imágenes, ya sean para niños, para jóvenes o para adultos. La búsqueda de unas formas específicamente cinematográficas de expresar lo contenido en las narraciones previas, opuesto por principio a lo que hemos llamado «ilustración» y a la «reduc-

ción» que inevitablemente lleva consigo, exige un esfuerzo auténticamente creador y sin duda habría hecho avanzar decididamente el lenguaje del cine, liberándolo de las ataduras y servidumbres que todavía lo mantienen sometido al imperio del relato de matriz literaria. Desgraciadamente no ha sido así —por lo menos con la frecuencia deseable— y un trabajo como el llevado a cabo —por poner un ejemplo cercano— por Mario Camus en varias de sus obras recientes, y sobre todo en *Los santos inocentes* (1984) a partir del texto de Miguel Delibes, apenas encuentra parangón posible en el terreno de la literatura y el cine infantil y juvenil.

La recreación

Más frecuente, y también interesante, sin duda, es el procedimiento que consiste en tomar de un texto una serie de datos, argumentales o no, personajes y situaciones, para integrar-

los —a través de una labor de creación cinematográfica— en una obra que al final tiene tanto o más que ver con la trayectoria y las preocupaciones del director como con las del autor literario que sirvió de pretexto o punto de partida. Desde luego, al hacerlo así caben también los abusos, las apropiaciones indebidas y las utilidades puramente comerciales y publicitarias de títulos y autores de prestigio. Y abundan las muestras de todo ello en el cine universal. Pero, para recurrir a un sólo ejemplo altamente ilustrativo, el tratamiento dado por John Huston en 1956 al *Moby Dick* de Melville hizo que la película resultante, aun respetando en gran medida la letra y el espíritu de la novela, fuese inmediatamente reconocible como obra de Huston, como parte esencial de su filmografía, como elemento indiscutible de su universo narrativo, su problemática como autor y sus opciones estéticas. Y, al mismo tiempo, *Moby Dick* ejemplifi-

ca también —quizá como ningún otro título— un problema capital al que ya hemos hecho alusión de pasada: difícilmente puede entenderse que el texto de Melville perteneciera en sentido estricto a eso que llamamos «literatura infantil y juvenil». Y, sin embargo, esa obra figura desde hace mucho tiempo en cualquier catálogo de colección juvenil que se precie... Consecuentemente, la versión cinematográfica de Huston tampoco parece especialmente dirigida a un público joven. Y sin embargo, también, con el correr de los años ha llegado a convertirse en uno de los pocos clásicos aceptados por los espectadores de menos edad, que seguramente no entran en los planteamientos de carácter filosófico, casi metafísico, que laten tras el texto de Melville y que Huston supo adaptar desde su óptica peculiar a la pantalla, pero que se dejan prender con entusiasmo por las vicisitudes del enfrentamiento a muerte entre el capitán Achab y el simbólico monstruo marino...

¿Qué literatura, qué cine, qué público?

Esto nos lleva a replantear, por último, el problema fundamental que subyace tras la formulación genérica del «cine infantil y juvenil»: ¿a qué público nos estamos refiriendo en realidad con esa fórmula tranquilizadora que, en el fondo, no define ni solución nada? Durante mucho tiempo, los niños y los jóvenes «debían» leer lo que los adultos decidieran que leyesen, o no leían en absoluto. En el caso del cine, podían ver las películas que los numerosos y rígidos comités de censura autorizasen para ellos. Y la adaptación cinematográfica de textos aprobados y bien vistos al efecto era ya una garantía y a la vez una coartada para conseguir tal autorización, comercialmente apetecible.

Pero con el drástico cambio de costumbres experimentado en las últimas décadas, merced sobre todo a la im-



CÉSAR.

plantación masiva de la televisión, al profundo arraigo que su contemplación ha adquirido en los hábitos cotidianos de los espectadores más precoces, el panorama se ha modificado por completo y escapa a los esquemas convencionales de quienes analicen el fenómeno en términos tradicionales. Unos niños —y no digamos ya unos jóvenes— alimentados desde el principio y en dosis masivas de telefilms, spots publicitarios y videoclips, generan y reproducen quizás inevitablemente unas escalas de preferencias temáticas, narrativas y estéticas que nada tienen que ver con los viejos criterios de lo «conveniente», lo «adecuado», o lo «tolerado»... A un niño actual, por ejemplo, las clásicas películas de aventuras o del oeste le resultan enseguida insoportablemente lentas, planas y poco espectaculares. El sentido mágico buscado con ahínco por narradores y directores cinematográficos les parece falta de garra, de fuerza y, por consiguiente, de capacidad de sugerencia. Y las películas que durante mucho tiempo se consideraron válidas para ese tipo de espectadores quedan fácilmente arrinconadas en beneficio de unas producciones que privilegian lo visual por encima del relato, lo trepidante del montaje más allá de la posibilidad de seguir paso a paso una historia determinada.

No todo es positivo en esa modificación sustancial de perspectivas. La adicción a la televisión y a sus mecanismos comunicativos lleva aparejada una radical indefensión de los espectadores frente a las modas impuestas, los estereotipos multinacionalizados y las demás manipulaciones masivas que responden con singular eficacia a los intereses del nuevo mercado del audiovisual y de las diversas industrias a él conectadas. Hoy, un éxito cinematográfico para públicos jóvenes se fabrica, a escala planetaria, desde equipos en los que pesan mucho más los publicistas, los expertos en técnicas de márketing y los productores de imágenes en sintonía



con aquéllos que los creadores de historias, los adaptadores o los directores cinematográficos en el sentido convencional.

Por todo ello, y sin abandonar las revisiones y las reconsideraciones de los vínculos que pueden haber unido hasta ahora a la literatura y el cine infantil y juvenil, es hora de plantearse la cuestión desde una perspectiva distinta. A título de ejemplo puramente indicativo, tratando de identificar, entre otros aspectos de interés, qué arquetipos básicos, acuñados por la narrativa clásica —verbal o audiovisual— pueden estar detrás del éxito multitudinario de películas recientes que, sin embargo, se presentan como historias originales, sin nada que ver con la literatura preexistente. Un último botón de muestra puede dar pistas para un trabajo aún por hacer:

E.T., realizada por Steven Spielberg en 1982 y que se convirtió enseguida en la película más taquillera de la historia del cine, ¿no deberá gran parte de su impacto a la habilidad con que una imaginación y una escenificación rabiosamente modernas con un esquema argumental (el personaje venido de otro mundo, a la vez desvalido y dotado de poderes sobrehumanos, que conecta sobre todo con los niños y es incomprendido y aun perseguido por los adultos, y que, después de haber difundido un mensaje de amor, «asciende» de nuevo al mundo del que vino, etc.) tan antiguo y universalizado como el de los textos que sirvieron de base a la difusión del cristianismo? En otras palabras, ¿no sería *E.T.*, por ejemplo, un modelo de «recreación» cinematográfica —consciente o no, poco importa— al reproducir bajo formas nuevas esos tipos y situaciones forjados por la literatura anterior, de cualquier signo que fuese? ■

Ante todo, talento

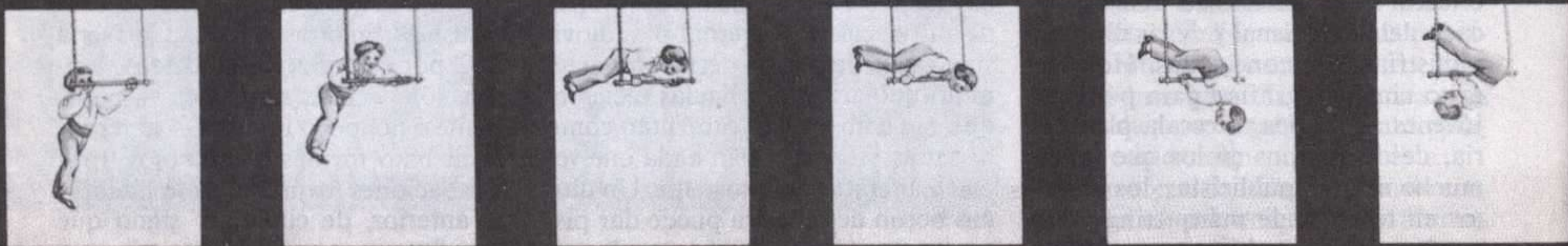
por Manuel Vázquez Montalbán

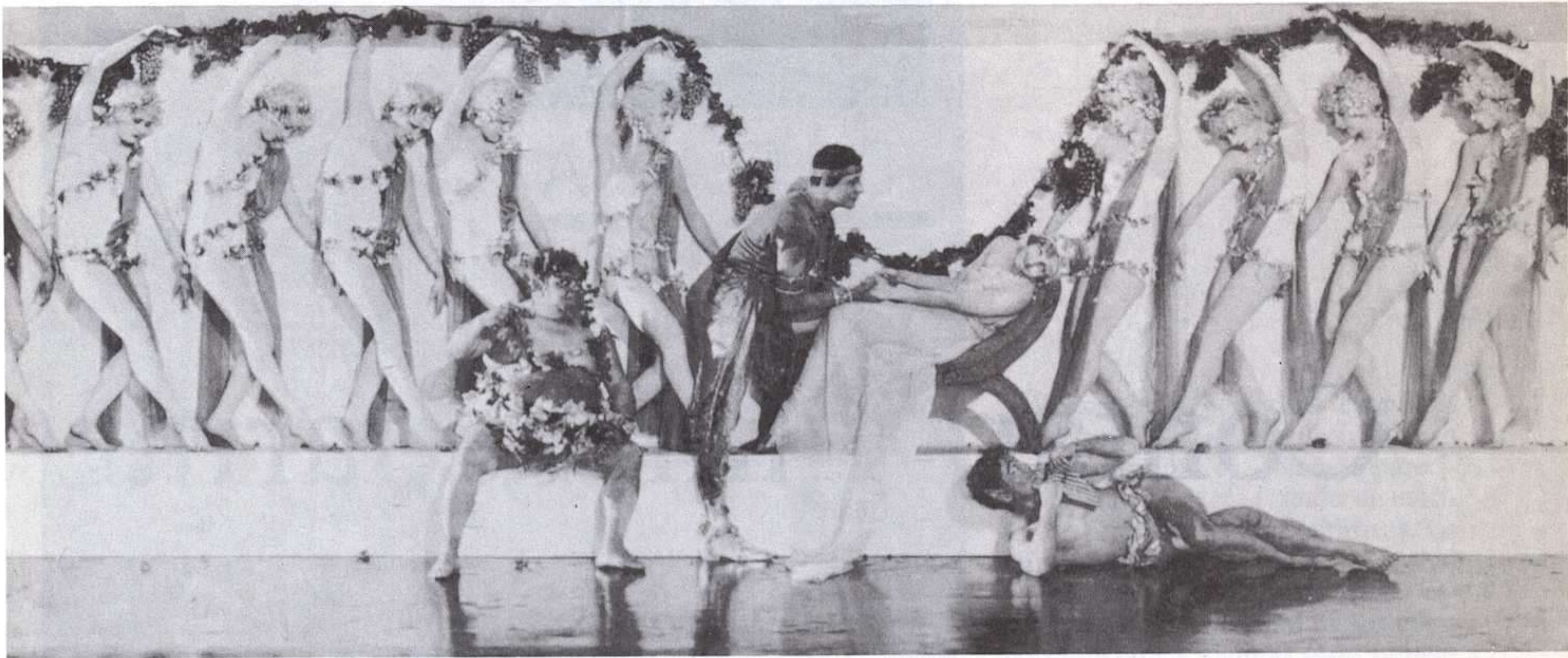
En las líneas que siguen el escritor Manuel Vázquez Montalbán aventura una posible fórmula certera para las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Voluntad de traducción lingüística, estado de enamoramiento por lo vertido y talento son, según él, las claves del éxito.

Mientras no existieron los medios audiovisuales de masas (cine, televisión, vídeo) la literatura se aplicó a describir ambientes, lugares, personajes, con el fin de que el lector estuviera en condiciones de imaginarlos. Una vez masificadas las técnicas de reproducción de la imagen, desde la fotografía hasta la televisión, la literatura no tenía por qué cumplir una finalidad reproductora de la realidad, lo que no quiere decir que debiera abandonar cualquier posible voluntad de clarificar la realidad. Es otra cosa. Pero es evidente que la materia prima de lo literario es la palabra y de lo cinematográfico, la imagen. Cuando se plantea la cuestión de la fidelidad o no de las versiones cinematográficas de obras literarias, si son obras muy conocidas, el realizador cinematográfico lleva casi siempre las de perder. Los lectores, y el propio autor, han

imaginado un mundo físico a partir de la fantasmagoría de las palabras y en cambio el cine encierra esas imágenes cambiantes según cada lector en unos límites estrictos, en las semánticas concretas de unos actores, unos decorados o unos exteriores definitivos.

Con todo no es éste el gran problema. El receptor puede quejarse de que el cine o la televisión le hayan limitado todas las posibilidades de imaginar que abren las palabras. Pero a poco que tenga una cierta capacidad de lectura de imagen, pactará con la nueva propuesta semántica y llegará a la carga de verosimilitud que le proponen. Más difícil es en cambio traducir en imagen lo *estrictamente verbal*, esas largas combinaciones sintácticas en las que las palabras se mueven a sus anchas, se autojustifican y en cambio cuando han de convertirse en imágenes obligan a los





LA VIDA PRIVADA DE HELENA TROYA.

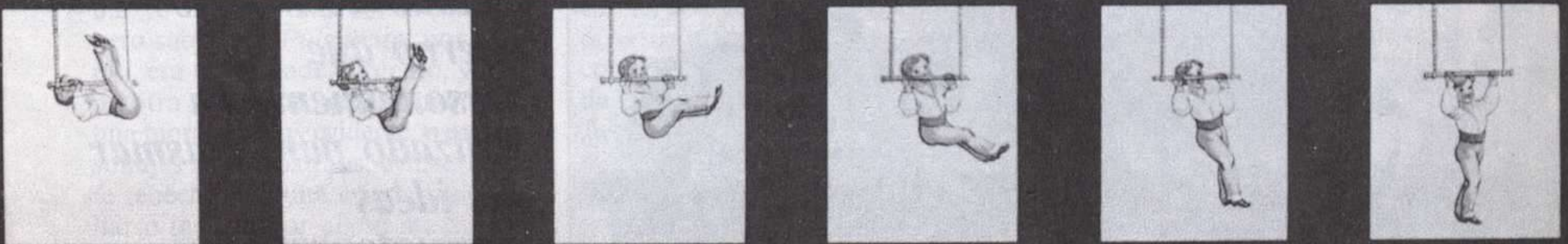
guionistas y realizadores a verdaderas cabriolas de tratamiento lingüístico. Lo más fácil es recurrir a la voz en off que se limita a leer lo que el guionista o realizador se han reconocido incapaces de *traducir* al nuevo código lingüístico. Lo más difícil es precisamente traducir a un nuevo código, sustituir la palabra por la imagen sin traicionar el espíritu de la novela vertida y si se traiciona ha de ser con la condición de que la película mejore a la novela. En la historia del cine hay varios casos de novelas mediocres mejoradas por guionistas y realizadores excelentes (el caso más paradigmático es la versión de *Sed de mal*, a cargo de Orson Wells), pero muy pocos casos de buenas novelas que hayan sido bien llevadas al cine y no digamos ya, *mejoradas*. Muchas veces se ha investigado una posible receta del «cómo se hace» un buen ejercicio de adaptación y finalmente se llega a la

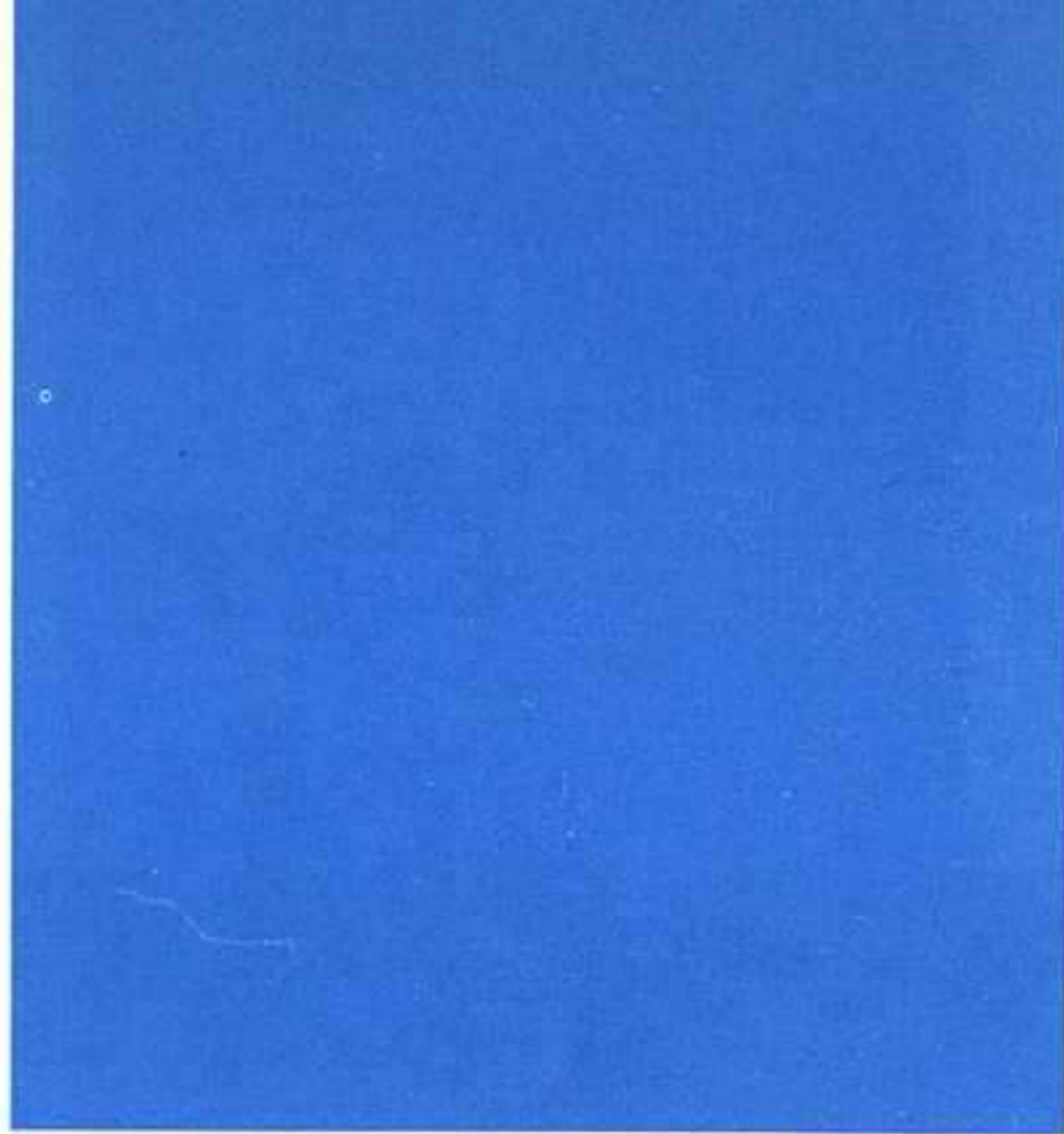
conclusión de que todo depende de una sutil química entre la novela y el cineasta, que requiere además el talento del cineasta, ya que el del escritor ya está demostrado.

Si no se produce esa química, la misma que preside las mejores relaciones amorosas, el fracaso está pronosticado. Pero incluso ese erotismo mágico entre la obra literaria seleccionada y el cineasta sería bien poca cosa sin el talento. Es evidente que el casi agonizante Huston, en el momento de filmar *Gentes de Dublín* vive una relación amorosa con la propuesta literaria de James Joyce, pero añade su talento y el filtro de la melancolía de su propia fragilidad de moribundo ante un mundo poblado de seres frágiles. Como es igualmente evidente que Wells, el más grande adaptador cinematográfico de obras literarias, demuestra que en su caso el talento es fundamental al mostrarse capaz de

convertir el verosímil literario en verosímil fílmico a costa de la mediocre novelita *Sed de mal* o de las más grandes obras de Shakespeare.

La fórmula posible sería voluntad de traducción lingüística a otro código, estado de enamoramiento por lo vertido y talento. Para lo primero se necesita la retina de un buen cineasta, para lo segundo la generosidad de un humanista y lo tercero... lo tercero... Ahí está el detalle. ■





EN TEORÍA

Contar, filmar, narrar

por Manuel Gutiérrez Aragón



El director de cine Manuel Gutiérrez Aragón reflexiona, en el artículo que a continuación presentamos a los lectores, acerca de la compleja y rica simbiosis entre la estructura narrativa y simbólica del cuento maravilloso y el cine. El autor se refiere, así, a las leyes universales del relato como método de trabajo interno que personalmente ha utilizado para plasmar sus ideas cinematográficas.

DEMONIOS EN EL JARDÍN.

20
CLIJ15



MALAVENTURA.

Desde siempre me fascinaron los cuentos, como a tantas otras personas en su niñez e incluso después de ella. Pero en mi caso, yo tenía una extraña facultad, y esta era que distinguía perfectamente entre los cuentos «auténticos» y los «no auténticos». No lo sabía yo explicar muy bien entonces, pero sabía que *Pulgarcito*, por ejemplo, era un verdadero cuento, y alguna otra narración, generalmente con una moraleja muy evidente, o con personajes más próximos, evidentemente rehecha por una criada, un familiar o incluso por algún maestro, yo la consideraba un falso cuento, por

muy imaginativamente que hubiera sido expuesto. El reino de la utilidad era un reino enemigo de la libertad del cuento.

Más tarde me he dado cuenta de que los verdaderos cuentos maravillosos son muy pocos y que su condición de tal, sus leyes, son muy fijas. Y todo ello ha sido estudiado y clasificado de diversas maneras, pero yo me quedo con la de Vladimir Propp —entre las de Levi-Strauss, Mircea Eliade, Frazer, Jakobson, etc.—, quizá porque yo sentí, de una manera intuitivamente infantil las mismas exigencias formales que el lingüista ruso expuso con precisión académica.

Y esas leyes narrativas expuestas por Propp —se podría decir incluso descubiertas por él— me han parecido utilizables en mi trabajo de escritor de historias cinematográficas. La duración predeterminada de una película, la elementalidad de su estructura, la exterioridad de los comportamientos y algunas otras obligaciones del cine, configuran una narrativa tan «dura» como la empleada en los cuentos.

La verdad es que nunca he pasado de utilizar la estructura del cuento más allá de la sinopsis argumental, nunca he pretendido que todo el guión fuera como un cuento y mucho menos la película filmada. La utilización de las leyes del cuento sólo ha sido para mí un método de trabajo interno que he explicado en algunas entrevistas. Creo que esto ha sido poco comprendido, y se ha entendido que yo lo que quería era filmar cuentos. También es verdad que algunas de mis películas, como *Sonámbulos* por ejemplo, tiene abundantes referencias explícitas a un libro misterioso, a un cuento, a una reina... pero cuando hablo de cierto método interno en la elaboración de los argumentos de mis películas no me refiero a eso. Me refiero a las líneas fuertes con las que elaboro la trama. Precisamente, fiado en la resistencia y en el reconocimiento intuitivo del espectador, me permito un desarrollo de guión un poco más abierto, mucho más libre que lo que es o era normal en el cine. A veces incluso me he arrepentido de revelar lo que no ha sido más que un método de trabajo y que ha podido inducir a confusión.

Quizá sea en *Furtivos* —dirigida por José Luis Borau en 1975— o en *Camada Negra* —dirigida por mí en 1977— donde la elaboración de la his-

EN TEORÍA



LA NOCHE MÁS HERMOSA.



FEROZI

toria cinematográfica haya seguido más fielmente la línea narrativa del cuento. En *Furtivos* se trata de un cazador furtivo en el bosque, en el que vive con su madre —lo que en cierta manera sitúa a los protagonistas en un espacio propicio y en un tiempo sin tiempo—. El cazador conoce a una chica en la ciudad, huida de la policía —*el perseguido*—. El cazador esconde a la chica en su casa donde sufrirá las asechanzas de la madre del cazador, devenida *la bruja* del cuento. El gobernador de la provincia —*el rey, el poder*— interviene como auxiliar del cazador. A diferencia de los cuentos maravillosos clásicos, la narración no termina felizmente.

Las leyes del cuento maravilloso

En *Camada Negra* un joven parte en busca de aventuras —se trata de un alevín de fascista—; sufre tres pruebas de iniciación consistentes en: guardar un secreto pase lo que pase, auxiliar al compañero y, finalmente, matar lo que más ame. Gracias a seguir las leyes del cuento, la narración de *Camada Negra* supera —al menos así lo creo yo— un mero planteamiento político para llegar a ser una crítica de fascismo en cualquier época, en cualquier sitio y en cualquier manera o disfraz con la que pueda presentarse.

Las leyes del cuento maravilloso



DEMONIOS EN EL JARDÍN.



MALAVENTURA.



EL CORAZÓN DEL BOSQUE.

pueden proporcionar así, a otro tipo de narraciones muy distintas, una distanciamiento histórica que no tiene por qué perjudicar en nada la verosimilitud histórica o los aspectos sociológicos del relato. Y sirven también para hacer de armadura interna de relatos de cualquier tipo —en novela, en cine— funcionando a manera de eco ancestral o, si se quiere, como verdaderas propiedades internas del cerebro, de la misma categoría que la memoria o la lógica. Las leyes del cuento sirven para cualquier tipo de narración que la mente humana pueda emprender. ■

* Manuel Gutiérrez Aragón es director de cine.

EN TEORÍA

Érase una vez Walt Disney

por Gian Maria Bruzzone

Sin ser ni el único ni el primer adaptador de los cuentos tradicionales al lenguaje narrativo-visual del cine y la televisión, a Walt Disney le cabe el honor, o la fatalidad tal vez, de haber sido el más popular y el que alcanzara mayor



Walt Disney.

trascendencia. Gian Maria Bruzzone realiza, en el siguiente estudio, un itinerario crítico por la vasta producción disneyana, recabando en los aspectos más controvertidos de toda su producción artística.

24

CLIJ15



LOS TRES CERDITOS.

En un principio sólo había cuentos. Después llegó Walt Disney. Un encuentro, por así decirlo, «fatal» y necesario, lleno de implicaciones y de intercambios mutuos. Es difícil decir qué sería hoy, en la era televisiva y electrónica, de los cuentos sin las célebres versiones disneyanas que perpetúan, a nivel multimediático, su difusión; y también lo es decir al contrario, qué imagen tendríamos de Disney si evaluáramos su peso específico sobre todo por la creación de Mickey Mouse (por lo demás generalmente atribuido a Iwerks) o por el empalagoso *Fantasia*.

Es cierto que no fue ni el primero ni el único en intuir las cualidades «fotogénicas», fílmicas y narrativas de los cuentos.

El primer cuento filmado es del año 1899; se trata de una *Cenicienta* de Méliès, una fantasía llena de trucos y efectos capaces de maravillar a los espectadores. Anterior aún es una versión de *La cigarra y la hormiga*, de 1897, también del exuberante fantista francés.

Pero es indudable que con Disney el cuento (animado) adquiere, como

hecho fílmico, la consistencia y la resonancia que, a pesar de contradicciones e inevitables ajustes, contribuirán a su futuro éxito y exaltación.

Conviene precisar que ese éxito trasciende a las características particulares y a los juicios de valor de cada filme (lo que vale también para las «vetas» de la fábula de Disney: *Los tres cerditos* y *Blancanieves*) para afectar tanto al mercado global de la cultura de masas como los hábitos no sólo juveniles sino, como Disney suponía, también familiares y domésticos.

El hecho de que fuese de origen irlandés con ascendentes normandos e hijo de campesinos reforzó probablemente su interés por la tradición popular, de la que captaba tanto su potencial de espectáculo y diversión, como sus finalidades pedagógicas, aunque éstas fueron clarificándose con el paso del tiempo. La vida en las granjas del Medio Oeste, el contacto con la naturaleza, entre el cultivo de la narración oral y el pragmatismo de los pioneros (no ligado a la fascinación romántica por la aventura), añadió lo que faltaba.

Es significativo que los primeros dibujos animados que Disney y sus colaboradores produjeron autónomamente en Kansas City, allá por el año 1922, fuesen *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, *El gato con botas*, *Juanito* y *Las judías mágicas*. Cuentos tradicionales «modernizados y animados con algún gag», como afirma su biólogo oficial, Bob Thomas. La estética y la ideología disneyanas comienzan a perfilarse a partir de 1923, cuando aparece *Alicia en el País de las Maravillas*, en colaboración con Ub Iwerks, primer ejemplo de un «serial» que se llamará, más tarde, *Alice in Cartoonland* y que acumulará entre 1924 y 1927 más de cincuenta títulos.

La idea de filmar a una niña de carne y hueso en un fondo dibujado y entre personajes animados, que a Disney le parecía «genial» y le entusiasmaba, se tradujo en la práctica en un torpe pastiche. Además esa idea ni siquiera era nueva, ya que desde 1921 los Fleischer habían mezclado dibujo animado y cine «real», instaurando una serie de relaciones no tan sencillas como en el caso de Alicia. Naturalmente no queda ni rastro del sentido de inquietud, misterio y *nonsense* que empapa el libro de Carroll, tomando así el cuento más como un pretexto para divagar en el mundo de los juegos y fantasías de una niña, que como instrumento para la construcción de un apólogo coherente.

El entretenimiento es un fin en sí mismo, el juego de la moral de Disney, por lo menos en esta fase inicial. De modo que, en la continuación de la serie, él y su equipo se centran básicamente en la técnica de la animación, en la búsqueda de temas y de hallazgos cada vez más originales y en aumentar la comicidad de cada dibujo animado. La consigna de ese terco



SALUDOS AMIGOS.

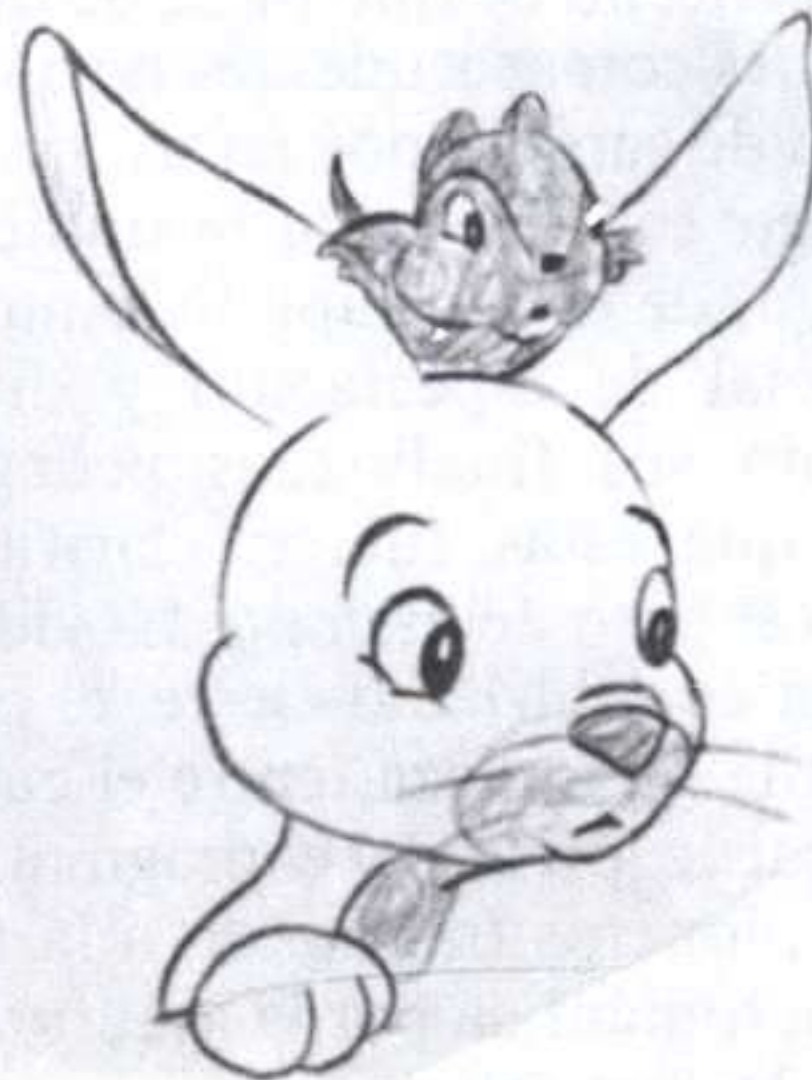
irlandés era gustar a los demás, ser aceptado e introducirse con fuerza en el circuito comercial. Se trasladó a Hollywood pero seguía manteniendo una especie de complejo de inferioridad respecto a los famosos estudios de animación de Nueva York, que imponían su ley en aquellos años. En suma, levantar con los cuentos y «sobre» los cuentos, una moderna fábula que llegaría a ser una leyenda: la suya.

Se dirigía al público popular que llenaba los espectáculos de vodevil, que asimilaba cine y teatro en su componente de farsa, exigiendo gag y relleno continuo. Lo que explica la calidad del trazo en las películas de Alicia, «pobre» hasta el extremo, ingenua, elaborada de modo apresurado pero capaz de una lectura inmediata por parte de un público ni culto ni refinado, pero especialmente cautivado por los rubios rizos de Virginia Davis, tenue y virginal en la justa medida para permitir la identificación tanto de los padres como de los hijos. Las referencias al cuento son débiles y muy genéricas.

En *Alicia Rattled by Rats*, la casa

de Alicia es invadida por ratones que la transforman en un parque de atracciones, una especie de Disneylandia para roedores; en *Alicia the jail Bird*, Alicia y el gato Julius (contrafigura del gato Félix, de Sullivan y Messmer) tienen por compañía a una tortuga mágica dotada de extraordinarias capacidades de metamorfosis.

Las cosas se aclaran más en 1933 con *The Three Little Pigs* (*Los tres*



cerditos), variante del viejo cuento cuya principal diferencia radica en que los dos cerditos que construyen su casita con paja y barro no serán devorados por el lobo. Por una parte, exigencias de la representación (fluidez narrativa, imágenes edulcoradas y no demasiado «fuertes») lo hacían desaconsejable; y por otra, la moral implícita no encajaba con la ideología del New Deal, de la que Disney era uno de los más convencidos defensores.

El nuevo *boom* de Hollywood, la única empresa activa y vital en los oscuros años de la Depresión, a la que se le había encargado la importante tarea de confeccionar productos de evasión y de infundir optimismo a la opinión pública, había arrastrado también a la *factory* disneyana que elaboraba una concepción distinta del cuento animado, respecto al período precedente.



LOS SIETE ENANITOS.

Una vez más el mensaje se confía a la forma más que al texto. El color ya es hegemónico y el estilo gráfico ha cambiado, se ha hecho decorativo, más sofisticado y agradable si se compara con la serie de Alicia, alineado con la nueva estética hollywoodiense y rooseveltiana que apunta a una gratificante homologación para todos, grandes y pequeños, burgueses y proletarios, en un desmesurado sueño de renovación y progreso. Un sueño que se apoya en pocos pero sólidos mitos, con sus respectivas mitologías: labiosidad, eficacia, solidaridad, libre iniciativa. Es el mismo núcleo del cuento de *Los tres cerditos*: el ocio y la imprevisión conducen a la ruina mientras que el trabajo y el ingenio siempre ganan.

Al principio del placer propio de los años veinte, le sustituye el realismo (no sin fantasía) de los treinta.

Disney coge la oportunidad al vue-

lo y por medio de las notas de la melodía que hacen de hilo conductor del dibujo —¿Quién teme al lobo feroz?— organiza su cruzada contra el fantasma de la miseria y del caos. Los significados del filme trascienden, como se ve, a los estrictamente del cuento; y la cancioncilla estará en todos los labios casi como un himno nacional anticrisis.

Por esto *Los tres cerditos* será la película que hará encumbrar la estrella de Disney en el firmamento del espectáculo y de los negocios, confirmando también su papel de fabulador, si no de moralista, aumentando en la misma medida tanto su carisma paternal como sus ingresos.

El estilo Disney se va definiendo gracias también a la inapreciable obra de dos colaboradores, Fred Moore, dibujante de los cerditos, y Norman Ferguson, creador de la figura del lobo feroz.

Tal como señala Walt Disney, no se trata de «hacer una historia hermosa y definitiva, sino una sucesión de gags lo más cómica posible». Movilizar ideas y conductas con la sonrisa en los labios y con el aire de quien sólo quiere divertir. Mantener de alguna manera la función global del cuento, incluso con la manipulación, limitada y discreta, de alguno de sus ingredientes. En suma, educar con fantasía (y a la fantasía).

Sus reglas son pocas y claramente expresadas, pero no sin contradicciones: «El primer deber del dibujo animado no es el de describir o reproducir lo real, o las cosas tal como acaecen en la realidad, pero con el dibujo animado habría sido absurdo pretenderlo (N. del A.), sino el de ofrecer una caricatura de la vida y de la acción... Tengo la firme creencia de que no es posible crear lo fantástico basándose en lo real, sin antes conocer lo real... En consecuencia la verdadera interpretación de la caricatura es la exageración de una distorsión de la realidad, posible o probable».⁽¹⁾

Se oscila así entre el realismo y la parodia, un cóctel destinado a ser un «llamamiento a las emociones» de la gente, más que a la razón. «Llamar a la puerta del corazón», como decía el mismo Disney.

Sus dibujos animados revelan, antes que elementos satíricos o paródicos, que sí están presentes en otros autores, huellas de un humorismo cándido, todo lo contrario que transgresor, enfocado a suscitar el consenso de las masas hacia sus productos. El mismo consenso que pedía Roosevelt a los americanos para intentar (con éxito) su convergencia en un proyecto de colaboración y solidaridad nacional.

O sea, ninguna estridencia, ningún gesto de sufrimiento, moderación y buen sentido distribuidos a manos llenas, cuatro carcajadas en familia y, luego, todos a la cama tras una jornada de trabajo, igual que los Enanitos de Blancanieves. Una ética domés-

tica envuelta en buenos sentimientos y en deseos de conformismo, tal como ha señalado Oreste de Fornari en su ensayo sobre Disney.

Bien distinto, nada pequeño-burgués, era el estilo desprejuiciado de los hermanos Fleischer, o la feroz ironía de un Tex Avery que utiliza escenarios y personajes de los cuentos (*Caperucita Roja* y *Cenicienta*) para ironizar sobre las convenciones, invirtiendo formas y significados.

Pero estamos ya en 1940 y el paisaje histórico-cultural ha cambiado. Disney cultiva preferentemente la vía del realismo, al menos en las *Silly Symphonies*, aunque nos parece que busca lo real mediante o imaginario de la fábula y de lo fantástico, no al contrario.

Este enfoque realista puede verse especialmente en el antropomorfismo de los protagonistas. Van medio vestidos y usan objetos domésticos; sus acciones y reacciones son decididamente humanas, hasta el punto de que su animalidad queda reducida a algunos elementos figurativos externos. Lo mismo sucederá también, más tarde, en los largometrajes, los personajes se configuran como híbridos, a medio camino entre animales hablantes de origen esópico y las máscaras de la Comedia del Arte (el lobo, símbolo del mal; el cerdo sabio; la joven liebre).

Tienen además el don de la psicología y un carácter que los aproxima al mundo de los humanos, haciéndolos simpáticos al espectador.

Cada cerdito tiene su propia fisonomía. Los dos primeros cantan y bailan, sin preocupación ni previsión alguna, dedicados sólo al placer y al juego, justo lo contrario que su compañero. El tercer cerdito va vestido con un sucio mono de honesto trabajador, mientras que los otros dos muestran, en parte, rosáceas desnudeces que indican su todavía parcial emancipación del estado natural. Por su parte, el lobo, símbolo de valentía o de maldad en la tradición popular,

se representa como un harapiento vagabundo que usa unas veces la fuerza bruta, otras el engaño o el disfraz (se cubre con una piel de cordero) para obtener sus objetivos.

El clamoroso éxito de la película hizo que la United Artist pidiera otros dibujos animados sobre el mismo tema, «otros cerditos», y Disney decidió realizar, a pesar suyo, *The Big Bad Wolf* (*El lobo feroz*, 1934), *Three Little Wolves* (*Los tres lobitos*, 1934), y *The Practical Pig* (*El cerdito hábil*, 1939).

Es interesante comparar este último con su prototipo para ver cómo evolucionó el estilo Disney. Los largometrajes han sustituido ya a las *Silly Symphonies* que, de modo emblemático, cierran su ciclo con *The Ugly Duckling* (*El patito feo*) remake de un dibujo animado del año 1931.

La trama tiene algo de neurótico y de impaciente, y la violencia de fondo, en el marco del dibujo animado y de la diversión, es más explícita. El ritmo apremiante de los gags revela la inquietud prebélica. Y el Lobo ya no es aquella metáfora de la Depresión, sino de algo peor. Mientras que el cerdito sabio y trabajador está ocupado construyendo un sistema de alarma para hacer aún más segura su casa, sus dos compañeros se lo pasan bien tomando un baño en el estanque. Pero el «malo» está al acecho. Tocado con una larga peluca rubia y tañendo una lira, con la boca pintada y una cola de pescado, simula ser una dulce si-

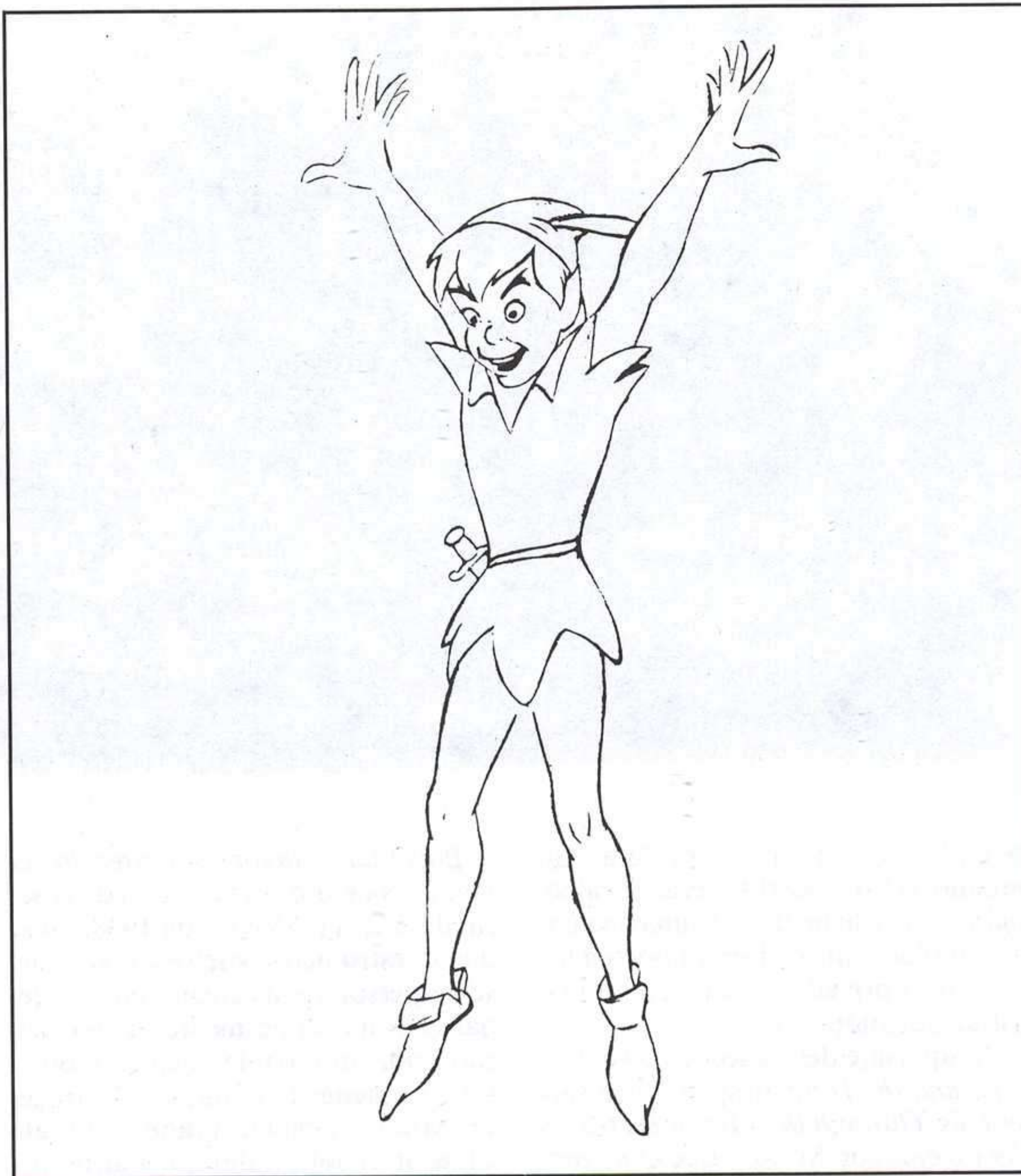
rena; y los dos cerditos, naturalmente, caen en sus redes. Los tres lobitos quieren comérselos en seguida, y el Lobo se ve obligado a intervenir varias veces para cortar esas tentativas. Tiene una idea mejor. Escribir una carta de rescate al cerdito sabio. Disfrazado de cartero, él mismo se encargará de hacerla llegar, pero es desenmascarado y sometido a torturas aplicándole la máquina de la verdad ante su resistencia a confesar dónde tiene escondidos a los dos cerditos imprudentes. Mientras tanto, en la cueva del Lobo, los hambrientos lobeznos se aprestan a meter en el horno una hermosa tarta rellena con los dos cerditos...

Tensión dramática y agilidad narrativa son elementos iguales a los del filme de 1933, aunque el ritmo es aquí mucho más acentuado y frenético. Los trazos y el color, en cambio, son distintos: más netos y menos suaves, quedan muy lejos de los otros tonos idílicos, y alcanzan una sólida estructura cromática de matices crepusculares.

El tema de la comida, en su acepción de agresividad carnívora, aparece plenamente, subrayando lo que Giorgio Cusatelli ha definido «la fantasía del hambre, el sueño del vientre», referido aquí a seres no humanos. Cuchillos y tenedores son enarbolados con avidez y amenazadoramente. Mientras, la máquina disneyana, entre 1933 y 1939, había producido diversas versiones de fábulas y cuentos famosos.

Del mismo año que *Los tres cerditos*, es *Mickey and the Giant* (*Juanito y las judías mágicas*) con Mickey en el doble papel de narrador y de Juanito. Se trata, como es bien sabido, de un cuento muy difundido en la cultura anglosajona que Disney manipulará a su manera. Elimina el prólogo, la descripción de la precaria situación de Juanito (que en cambio sí está en la versión de Iwerks, también de 1933) para no meter el dedo en la llaga de la creciente crisis económica,





PETER PAN.

y entra rápidamente en la acción. (Es el mismo velo piadoso sobre la pobreza y la escasez que Fleischer corría, en el año 31, en su interpretación libre del texto, escorado hacia una divagación amorosa, irónica, del héroe y la bella. En esta ocasión, La Bestia era el Gigante.)

Una vez Mickey llega a la tierra de los Gigantes, mediante la semilla mágica, una mariposa lo transporta al castillo del monstruo, donde consigue introducirse; pero la llegada del Gigante le cierra toda vía de escape. Se refugia en los agujeros del queso gruyere, pero acaba en el bocadillo del ogro, que lo descubre; consigue sal-

vase echándole una cucharada de pimienta en la cara. El ciclópeo estornudo hace volar en pedazos el castillo y Mickey, proyectado muy lejos, podrá volver al suelo bajando por la planta trepadora, que se quemará justo cuando el Gigante le va a alcanzar.

Falta el tema del tesoro, quizá porque no encajaba con la figura de Mickey. El dibujo tiene sus mejores momentos cuando el protagonista está a punto de caer en las fauces de la voraz criatura. Seguidamente después, Disney realiza su versión de la fábula de *La cigarra y la hormiga* (*The Grasshopper and the Ants*, 1934).

El autor trabaja el original según su

propia óptica, menos dura y despiadada que la clásica. El principio de placer, al igual que para los dos cerditos hedonistas, no se exorciza con la muerte del desgraciado, sino que activa un mecanismo de extorsión moral mediante un guión que hace concesiones a una pedagogía mezquina y utilitarista. La misma que se usa cuando el *dropout*, el alegre vividor, es recuperado y reinsertado en el contexto social, a pesar de que la coyuntura es desfavorable (el invierno, la crisis, etcétera).

Así, la cigarra vanidosa y bailarina no será abandonada al hielo invernal, sino que será albergada en el nido de las hormigas y alimentada con esmero a fin de que, con su violín, pueda entretener los largos días del letargo. Lo que era antes un placer y un pasatiempo, es ahora una ocupación estable pero que supone el pago de esa inesperada supervivencia. Hay en todo ello un cinismo sutil que casi tiene el sabor de una burla. Lo importante es no desperdiciar las energías, utilizar todos los recursos y que cada uno aporte su contribución, sea cual sea, a la causa común. Es la ética del *do ut des* puesta al servicio de los intereses de la colectividad, y no (sólo) del individuo singular.

El fuerte antropomorfismo de los personajes, tanto en su caracterización icónica como en sus conductas, se ve reforzado además por la seriedad de la representación, sin gags y con detalles que rozan el melodrama, así como por el estilo del trazo gráfico, un tanto difuminado.

De las hormiguitas comprensivas, previsoras y paternalistas, tipo *boy scout*, a la tortuga tenaz y paciente, sólo hay un paso, pero los resultados serán bien distintos. 1935 es el año de dos deliciosas fabulillas, *The Tortoise and the Hare* (*La tortuga y la liebre*) de La Fontaine, y *The Cookie Carnival*, que es, de hecho, una variante de la Cenicienta, que narra la fiesta de un país imaginario para elegir a la reina. Las participantes en el

concurso, Miss Banana y Miss Regaliz, desfilan ante el jurado montadas sobre carrozas de frutas confitadas. Pero de repente llega un dulce vagabundo con su viejo automóvil. Al ver una muchacha con el corazón roto —la Cenicienta de la situación—, dejada a un lado porque no tiene un traje adecuado, el vagabundo, con la ayuda de nata montada, azúcar y frutas confitadas, hará el milagro: la convierte en una elegante damisela. El jurado la nombra reina. Elevada al trono, ella elegirá al vagabundo como príncipe consorte.⁽²⁾

The Tortoise and the Hare nos presenta en cambio la ética burguesa, capitalista, de la integración y el éxito, con la adecuada puesta al día y según modelos contemporáneos, válidos aún hoy. El tema del cuento es una imposible carrera entre una liebre y una tortuga. La liebre, soberbia y vanidosa, está tan segura de que va a ganar que aprovecha cualquier ocasión para ridiculizar a su antagonista: se para a echar una siestecita; se entretiene con unas graciosas liebrezillas haciéndoles demostraciones de que es más veloz que una flecha, que una pelota de béisbol fuertemente golpeada, o cómo es capaz ella sola de jugar un partido de tenis; sus dotes físicas y su «presencia» le aseguran prestigiosas metas, tanto en el deporte como con las mujeres. Pero, mientras, la voluntariosa y obstinada tortuga está cerca ya de la meta; la liebre, a pesar de movilizar todos sus recursos, ve cómo se le esfuma la victoria por pocos centímetros. También la modesta tortuga tendrá su momento de gloria, su dignidad quedará a salvo y en adelante será tenida en consideración. Un dibujo animado emblemático. No rendirse jamás, luchar siempre hasta el final, incluso si la contienda es desigual: la fuerza de voluntad puede hacer milagros. También los humildes —¿por qué no?— pueden encontrar su lugar en la sociedad. Es la promesa de la Nueva Frontera, siempre de actualidad; el cine americano recono-



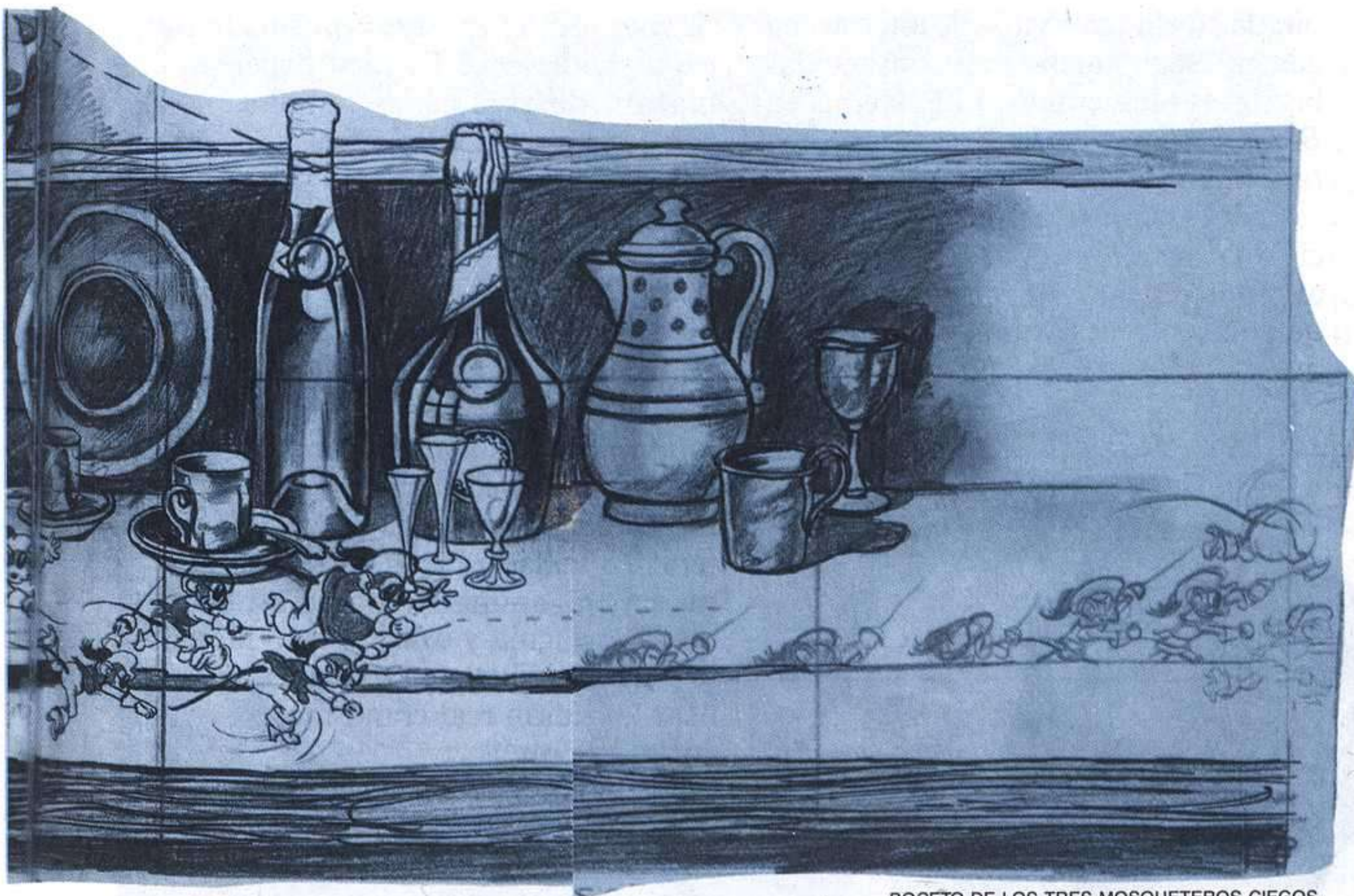
ce en Disney uno de sus profetas. Su mundo (Disneyworld) será el calco, fiel y centelleante, de toda una nación. Esa apología puede leerse tanto en los aspectos «privados» como en los histórico-sociológicos.

Al «paisaje desvaído» de *The Tortoise and the Hare*, después de la versión de *Through the Mirror (A través del espejo)* con Mickey, que confirma el constante interés de Disney por el mundo carrolliano (en 1951 le tocará el turno al largometraje *Alice in Wonderland*), le sucederá el espacio urbano caótico y amenazador de *The Country Cousin (El ratón de ciudad y el ratón de campo)*, otra *Silly Symphonies* memorable por la divertida burla del ratoncito de campo en sus peripecias ciudadanas, y también por la secuencia final de su precipitada fuga entre los peligros del tráfico en una rápida sucesión de detalles dramáticos. Es la elegía, por antítesis, de la tranquila y genuina vida de las granjas del Middle West de la que Disney conservó una sincera nostalgia durante toda su vida.

Brave Little Tailor (El sastrecillo valiente) es un dibujo animado de la serie de *Mickey Mouse*, de 1938, en el que nuestro héroe vuelve a disfrazarse de personaje de cuento en el escenario de un burgo medieval aterrorizado por un terrible gigante. Con el fin de obtener la mano de la princesa, Minnie, acepta, aunque de mala gana, ir él solo a dar caza al monstruo.

Acabará en sus fauces, luego en su estómago y finalmente será expulsado. Con su tijera e hilos el pequeño sastre consigue vencer al gigante envolviéndole en una especie de red que lo aprisiona e inmoviliza, al modo de Gulliver. Acabará convertido en el principal espectáculo de un parque de atracciones (clara referencia a Disneylandia), aprovechando tanto su espectacular monstruosidad semianimal como también su respiración para mover las aspas de un molino. Mientras, el intrépido Mickey conseguirá la mano de Minnie.

Esta singular película, sabia mezcla de antiguo y moderno, de olfato co-



BOCETO DE LOS TRES MOSQUETEROS CIEGOS.

mercial y de sentido de la fabulación, tiene también un eficaz ritmo conseguido mediante la rápida sucesión de la acción y de los efectos cómicos, con su simple dicotomía bueno/malo, apoyados en la perfección técnica del dibujo y la animación que dio a Disney el monopolio del dibujo animado, con todo lo positivo y negativo que esto ha supuesto para su historia.

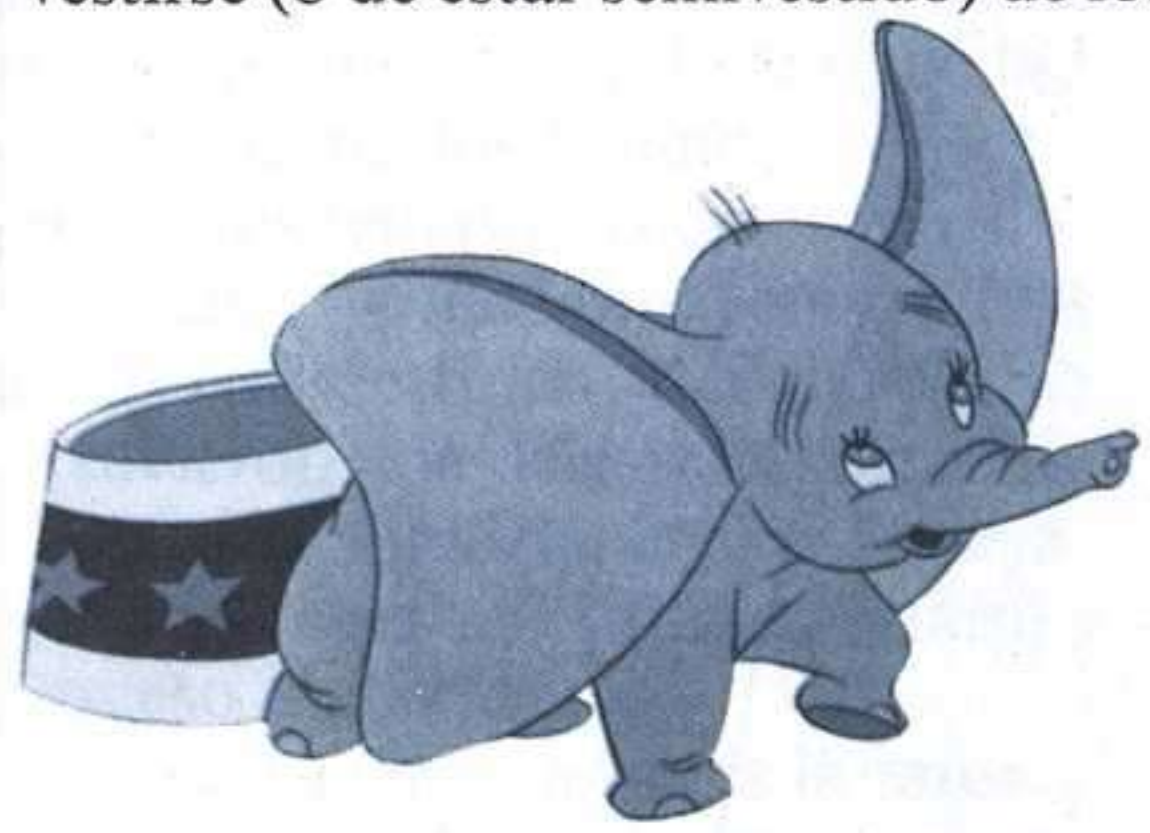
Hay que señalar, además, que la secuencia en la que el sastrecillo es devorado ya se apuntaba en *Giantland* (y se desarrollaba con abundancia de detalles en *Tom Thumb*, *Pulgarcito*, de Iwerks, en 1936), y se narra aquí con cierto cuidado, como fuente de situaciones y de efectos tragicómicos.

La demostración de maestría (más «monstruosa» y objeto de maravilla que su propio material mágico-fabulador) del equipo disneyano dedicado al cortometraje a partir de cuentos, concluye en 1939 con *The Ugly Duckling* (*El patito feo*), una vez que el estudio ya había producido *Blancanieves* y *Pinocho*.

The Ugly Duckling define modéli-

camente la refinada estrategia de las *Silly Symphonies* en lo que se refiere al esmero artístico, al espíritu que las anima, en consonancia con el de los cuentos, a pesar de las múltiples modificaciones temático-figurativas que se hicieron en la versión cinematográfica.

Volvemos a encontrar los hitos fundamentales en los que se apoya ese templo de la fantasía y de razón que es América (es decir el mundo) según Disney: ante todo el referente antropomórfico, siempre presente y continuamente cuidado en la mirada, los ojos, la posición erecta y el modo de vestirse (o de estar semivestido) de los



personajes, en los que «debe» concentrarse el ojo del espectador; sin olvidar la psicología (mamá pata que tamborilea con los dedos, inquieta y aburrida, esperando que los huevos se abran; el pato que pasea nerviosamente arriba y abajo, antes de expresar las más variadas emociones a la vista del patito —el «diferente»— para explotar inmediatamente en una furibunda e hilarante pelea con su mujer, acusándole de infidelidad, etc.); la preocupación casi maniática por el orden formal; la predilección por el ritmo al estilo de las *Slapstick Comedy* (las llamadas películas «cómicas» del cine mudo); el gusto por las situaciones insólitas que están al margen, en el caso de los cuentos, de la narración original (el encuentro con el falso pato de madera que flota en el lago, junto al que el patito busca ingenuamente refugio); la ideología conformista del americano medio, según la cual el protagonista «no debe sufrir las bromas del azar y los ultrajes de la sociedad, para después ser premiado, como en Andersen, con la transfiguración en cisne, sino simplemente darse cuenta de que es un pequeño cisne que se ha equivocado de huevo».⁽³⁾

Si el taller de Disney ha dominado el mercado del imaginario infantil se debe esencialmente a que, además de su intuición en la propuesta de modelos que el público, más o menos conscientemente, esperaba, comprendió que sólo mediante la adopción de tecnologías cada vez más sofisticadas podía garantizarse a la vez tanto el consenso de las masas como el beneficio económico. Conviene dedicar algunas líneas a esas técnicas sin las que los cuentos disneyanos no atraerían aún hoy a millones de personas a las salas de cine, ni tampoco contarían con el interés de analistas y críticos, no sólo de cine.

Destacan el rotoscopio y la cámara multiplano. La primera consiste en rodar escenas «reales» que luego se utilizan para reproducir gestos y acciones difíciles (la invención del ro-

toscopio se debe a Max Fleischer). Así, de cada uno de los fotogramas que componen una secuencia se sacan grandes fotografías que son utilizadas como modelo por los animadores. Se trata de ahorrar tiempo y de disponer de referencias reales. A pesar de todos los esfuerzos, es muy difícil obtener un buen movimiento correcto para un personaje masculino sin que

pierda su carácter viril (de ahí que, en general, sean mucho más conseguidas las figuras femeninas. El Príncipe, en *Blancanieves* o en *La Bella Durmiente*, es un tipo torpe y anónimo). Así, los papeles masculinos fueron reducidos a lo mínimo posible. Oigamos al propio Disney: «Era la primera vez que nos enfrentábamos a figuras humanas realistas y fue un hueso duro

de roer (*Se refiere a la realización de «Blancanieves»*). Es fácil hacer animación de personajes animales. El público no tiene ideas precisas acerca de cómo se mueven los animales, de modo que una imitación aproximada de sus movimientos resulta convincente.

»Con los seres humanos era otra cosa... Si no hubiéramos conseguido copiar exactamente sus movimientos, jamás habríamos hecho una película verosímil. Por ello rodamos con actores de carne y hueso que hacían lo que tenían que hacer luego las figuras animadas. El animador podía así estudiar la película y usarla como modelo para sus dibujos. Lo importante es usar la acción real como modelo, no como calco».⁽⁴⁾

En alguna ocasión la acción real fue inevitable, como en el combate del Príncipe con el dragón en *La Bella Durmiente del bosque*.

La otra innovación, la cámara múltiplano, fue experimentada por vez primera en una *Silly Symphonie* del año 37, *The Old Mill*. Fruto de la investigación y de la inventiva de los colaboradores de Disney con esa cámara, «se rueda verticalmente como es normal en los dibujos animados, pero los estratos de celuloide, en lugar de estar amontonados uno sobre otro, están separados por un vidrio a una distancia que puede variar hasta casi un metro, según la proporción relativa de los objetos dibujados».⁽⁵⁾ El realizador deberá, por tanto, combinar cierto número de planos; cuanto más distantes sean éstos del objetivo tanto más lejanos parecerán (el paisaje de fondo aparecerá en el nivel inferior, y así sucesivamente).

De ese modo los distintos planos darán a la escena la profundidad que no tendrían si fondos y personajes estuvieran todos fotografiados a un mismo nivel.

Pero Disney tenía otros recursos con los que legar a la posteridad un universo fabuloso y de aventuras que, a los ojos de los jóvenes no habitua-



BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS.



BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS.

dos a leer, se identifica *tout court* con los cuentos originales. Otros componentes significativos son el movimiento, el color y la música. «Aunque no se hayan ahorrado esfuerzos para conseguir profundidad y perspectiva, el *dibujo animado* es aún un hecho bidimensional. Para mantener la ilusión de realidad, es necesario que en la pantalla exista siempre acción. Pero es preciso que ese resultado se obtenga sin que el público note ese continuo movimiento.»⁽⁵⁾

El principio básico de la técnica del color consistía en acentuar los tonos cromáticos de los protagonistas o de los objetos en primer plano; por el contrario, los fondos debían ser tenues para que las figuras destacasen

netamente sobre la superficie de la película.

Pero también podía ser por otra razón. En *Blancanieves*, única película en la que las escenas están pintadas a la acuarela (luego se usaron colores en ténpera), el cromatismo tenue y uniforme de los interiores pretende darnos una impresión de antigüedad en la casita de los Enanos.

Sobre los temas musicales y la sincronización sonido/imagen se han vertido ríos de tinta, y es indudable que tuvieron una decisiva aportación en la afirmación del mensaje disneyano, como muestra el filme *Fantasia*, en exceso alabado.

En las *Alegres sinfonías* la música es casi inseparable del texto y su re-

presentación. El mismo valor tiene en los largometrajes. Baste señalar como, precisamente en *Blancanieves*, Disney se propuso evitar que la banda musical se contagiara de los musicales de la época; las canciones se insertan con naturalidad en la trama de la historia (el filme se inicia con un vals descriptivo-sintético: *Un día llegará mi Príncipe*).

Así como *Three Little Pigs* es el paradigma de los dibujos animados breves y dinámicos, *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Blancanieves y los Siete Enanos*, 1937), lo es de las versiones más ambiciosas. Las posteriores no alcanzarán su acierto de estilo y su coherencia de forma y de contenido.

En 1915 Disney, en Kansas City, asistió a la proyección de una *Blancanieves* muda en cuatro pantallas, que le quedó grabada (era además una de las primeras películas que veía); y creyó que ese cuento poseía todos los ingredientes necesarios para triunfar: héroes adecuados, los maleficios de una malvada mujer que se opone a ellos, algunos divertidos episodios y un argumento «popular».

Sin embargo, la clave del éxito fue que se centrara en los Enanos, que en el cuento de los Grimm eran poco más que simples comparsas, y en la animación de las criaturas del bosque. Bien diferenciados en el comportamiento, más que en su aspecto físico, los Enanos polarizan la atención en el factor humano y son fuente de comicidad. Su naturaleza de *faïres* (seres sobrenaturales —en condiciones de materializarse— pero no inmortales, según la teoría de Robert Kirk) se sugiere desde el principio, cuando toman a Blancanieves por un monstruo (!) y quieren matarla siguiendo sus impulsos agresivos e imprevisibles; o cuando los vemos trabajando en las entrañas de la tierra (seres subterráneos que extraen diamantes, símbolos de la luz y de todo lo que brilla, pero asimismo de conocimiento moral e intelectual). Por lo demás, fascinados por los encantos de Blancanieves, se

comportan como escolares (o viejecitos), obedientes a la tradicional división de tareas, según la cual la mujer atiende la casa mientras el hombre consigue el alimento, que impregnaba la sociedad americana que Disney admiraba fervientemente.

Se pueden señalar muchas variaciones en relación al original de los Grimm. «Una rivalidad meramente femenina... se transforma en el paradigma paleo-hollywoodiense de la sofisticada arpía contrapuesta a la típica modistilla en edad de merecer» (O. de Fornari). El castigo que los hombres infligen a la bruja, obligándola a calzar unos zapatos de hierro al rojo vivo y a bailar hasta la muerte, se transforma en una ejecución divina mediante un rayo que hace caer a la malvada a un precipicio. O bien, Blancanieves y los Enanitos no duermen en la misma habitación como en el cuento, sino en habitaciones separadas, puesto que la moral puritana y el terror yanqui a la promiscuidad sexual no lo consienten. Los tres atentados contra la vida de Blancanieves quedan reducidos a uno por exigencias del guión, el de la manzana.

Los personajes humanos, salvo la reina-bruja, una mezcla de Lady McBeth y del Lobo malvado, según las sugerencias de Disney, magistralmente dibujada por Norman Ferguson, resultan banales e insignificantes: Blancanieves no es Janet Gaynor (Marjorie Belcher, joven bailarina que se prestó como modelo) ni el Príncipe es Douglas Fairbanks, como supuso Disney. Los tipos no caricaturizables, como él había ya supuesto anteriormente, no se avienen con el dibujo animado narrativo y de consumo.

Dos millones de dibujos y más de ochenta minutos de película, como explican con orgullo sus biografías, «animaron» esta pieza básica en la historia de este medio expresivo.

Los cuentos posteriores no alcanzaron el nivel de *Blancanieves*, a pesar de confirmar la maestría formal típica

de las producciones de Disney.

Pinocho (1940) denota un escaso conocimiento del contexto cultural del libro de Collodi, siendo así mismo ignorada la caracterización iconográfica que el cuento tenía, con las ilustraciones de Carlo Chiostri. A Pinocho «puesto que era obra de un carpintero, lo habían vestido como un habitante de los Alpes, situándolo en escenarios del estilo del Valle de Garda, cuya industria de la madera es conocida mundialmente pero que no tiene absolutamente nada que ver con el cuento».⁽⁶⁾ Ni un títere ni un pícaro, pues, sino casi la parodia de un pequeño tirolés repleto de buenas intenciones pero en el mal camino por los malos amigos.

A pesar de que se habían realizado muchos modelos iconográficos, unos en arcilla y otros en madera, como facsímil para los animadores (con idéntica función que las tomas rodadas en la realidad, pero que además

eran útiles para personajes no vivientes), el resultado fue decepcionante y Pinocho quedó en una especie de limbo figurativo. Se intentó compensarlo con otros personajes, sobre todo con Pepito Grillo que, gracias a la habilidad de Ward Kimball, uno de los mejores dibujantes, resultó el más incisivo de todos. Pero también se cambió su papel: ya no era la figura víctima del títere, sino que fue elevado al estatuto de conciencia oficial de Pinocho y utilizado como narrador. Un auténtico *alter ego*.

Del mismo año es *The Sorcerer's Apprentice (El aprendiz de brujo)* con Mickey Mouse, dentro de *Fantasia*. Una antigua fábula versificada por Goethe, musicada por el compositor Paul Dukas y filmada por el equipo Disney.

La idea del aprendiz que quiere adueñarse de los poderes del Mago a fin de aliviar sus frustraciones y su ambición de poder, es de por sí bastante intrigante, pero en seguida se hace repetitiva y transmite un aire de claustrofobia.

Tampoco *Cenicienta* (1950) resiste la comparación con *Blancanieves*. El argumento es más o menos análogo al del cuento, a pesar de una ambientación que no es atemporal, ni como mucho de época medieval, tal como sugiere la tradición popular, sino con escenografía y vestidos del siglo XVIII, vagamente danubianos.

Cenicienta, la madrastra y el príncipe repiten el habitual clisé figurativo de la escasa entidad de los humanos (que no pueden ser «humanizados»), como las otras criaturas vivas, vegetales incluidos) y la atmósfera general aparece sin la poesía visual que, sin embargo, puede detectarse en su ilustre referente.

Con *Alice in Wonderland (Alicia en el País de las Maravillas, 1951)* Disney se las ve con un clásico y, ante la complejidad del argumento, con sus diversos niveles y las dificultades interpretativas, sale derrotado. Como hemos señalado, desde el principio de su ca-



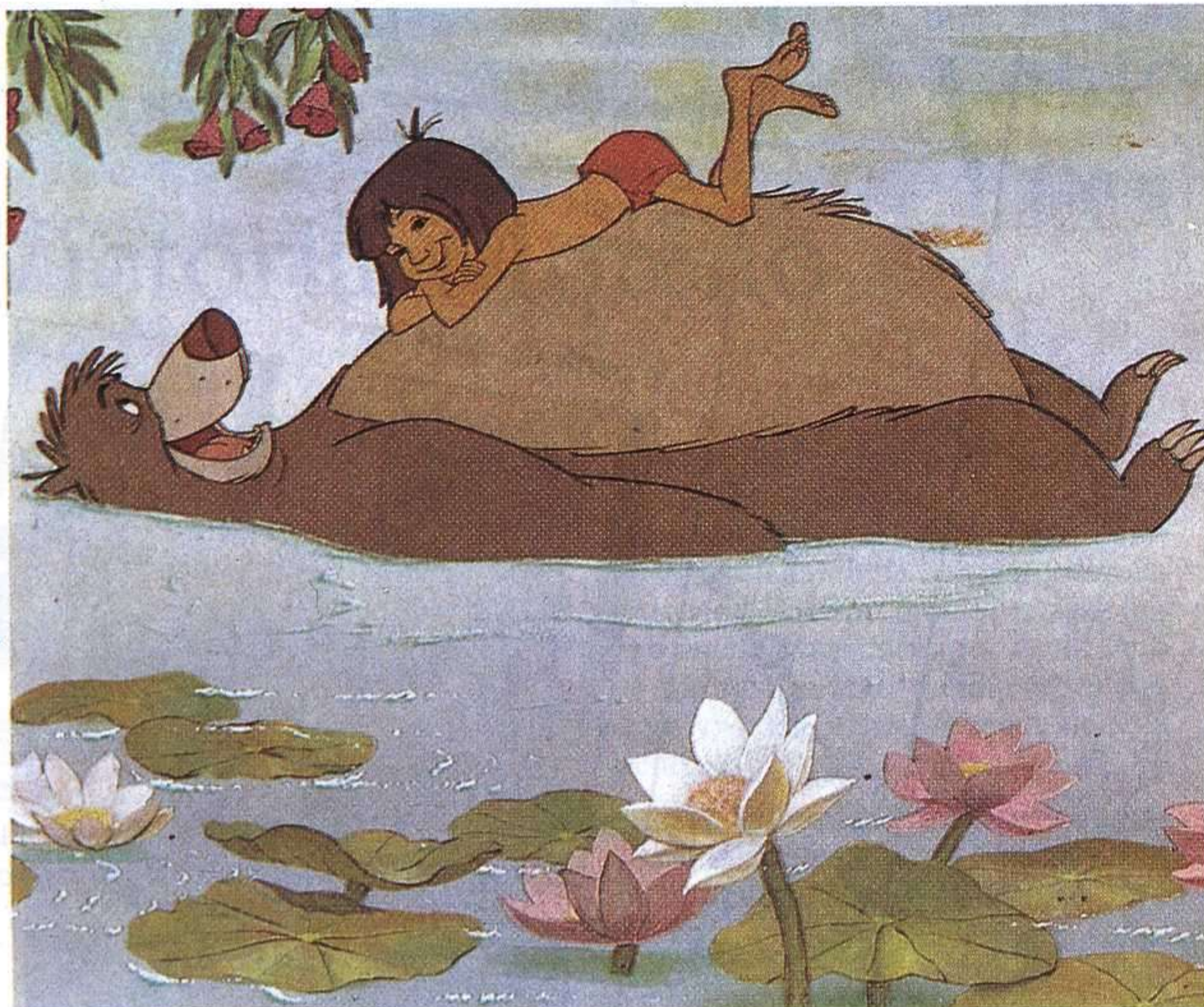
rrera las aventuras de Alicia constituían una de sus obsesiones. Una auténtica fijación cuyas razones profundas quedan envueltas en el misterio.

«Desde 1933 se enfrentaba a ese argumento, cuando tenía en la cabeza una versión del libro con Mary Pickford en el papel de una Alicia viva. Años después pensó meter a Ginger Rogers en un País de las Maravillas animado. Incluso hubo un momento en el que se llamó a Aldous Huxley para trabajar en el guión».⁽⁷⁾ Resultado: una historia aburrida que impulsó las iras de los carrollianos y los dardos de las críticas.

La poética del absurdo y del *non-sense* no le iban a Disney. Sin la filosofía (ya de por sí bastante oscura, por definición) que subyacía a la obra, los trucos y los monstruos acababan por parecer gratuitos. El hecho de atenerse, en líneas generales, al original, con su complejidad narrativa, fue aquí completamente contraproducente.

Disney no volvió a la carga hasta ocho años después. Fue una vuelta, la última, igualmente laboriosa, ya que *Sleeping Beauty (La Bella Durmiente del bosque, 1959)* tuvo una costosa realización, interrumpida por otros proyectos, que supuso para terminarla siete años.

Obra que aún hoy es digna de elogio, a pesar de algunos momentos de mejor nivel, principalmente gracias a la meritoria escenografía «que calcularon de las pinturas del primer Renacimiento, por lo que los personajes se idearon de tal modo que se fundieran con ellas»,⁽⁸⁾ y a algunas pinceladas de humorismo que atraen aún la simpatía de los espectadores. A todo ello hay que añadir algunas modificaciones en el guión: la trama y, especialmente, los efectos dramáticos se refuerzan; el sueño es drásticamente abreviado, mediante una oportuna elipsis que no tiene comparación posible, por su amplitud, en la historia del cine; la Princesa (cuya imagen se



EL LIBRO DE LA SELVA.

inspira en Audrey Hepburn, con escasos retoques) es criada por las Hadas en una casa del bosque, y no en el castillo, para permitir luego el encuentro casual con el Príncipe (a semejanza de lo que le sucede a Blancanieves). También la intrincada foresta que amenaza con tragarse al héroe recuerda a la de *Blancanieves*, siendo ambas inspiradas en una ilustración de Gustavo Doré.

Acaba aquí el itinerario «fabuloso» de un hombre que «resume a Grimm, Collodi, La Fontaine y Fedro: él rehizo la historia del Cuento para el cine y lo reafirmó como sucedáneo de cualquier historia para niños, escrita, contada o representada por cualquier modo que no sea el dibujo animado. Si quisiéramos... podríamos ver también los aspectos negativos de este fenómeno; y, ante todo, una especie de adaptación psicológica del público y de los artistas al 'estilo Disney'».⁽⁹⁾

Pero la proliferación de la imagen

televisiva y electrónica no lleva a creer que sus creaciones, *cinematográficas*, serán materia fértil también para las nuevas generaciones. ■

Artículo publicado en la revista *LG Argomenti*, nº 1-2 (enero-abril 1987), Direzione Biblioteche, Comune di Genova, Génova, Italia, con el título *Walt Disney, un títore en el reino de las hadas*. Traducción del italiano de Fabricio Caivano.

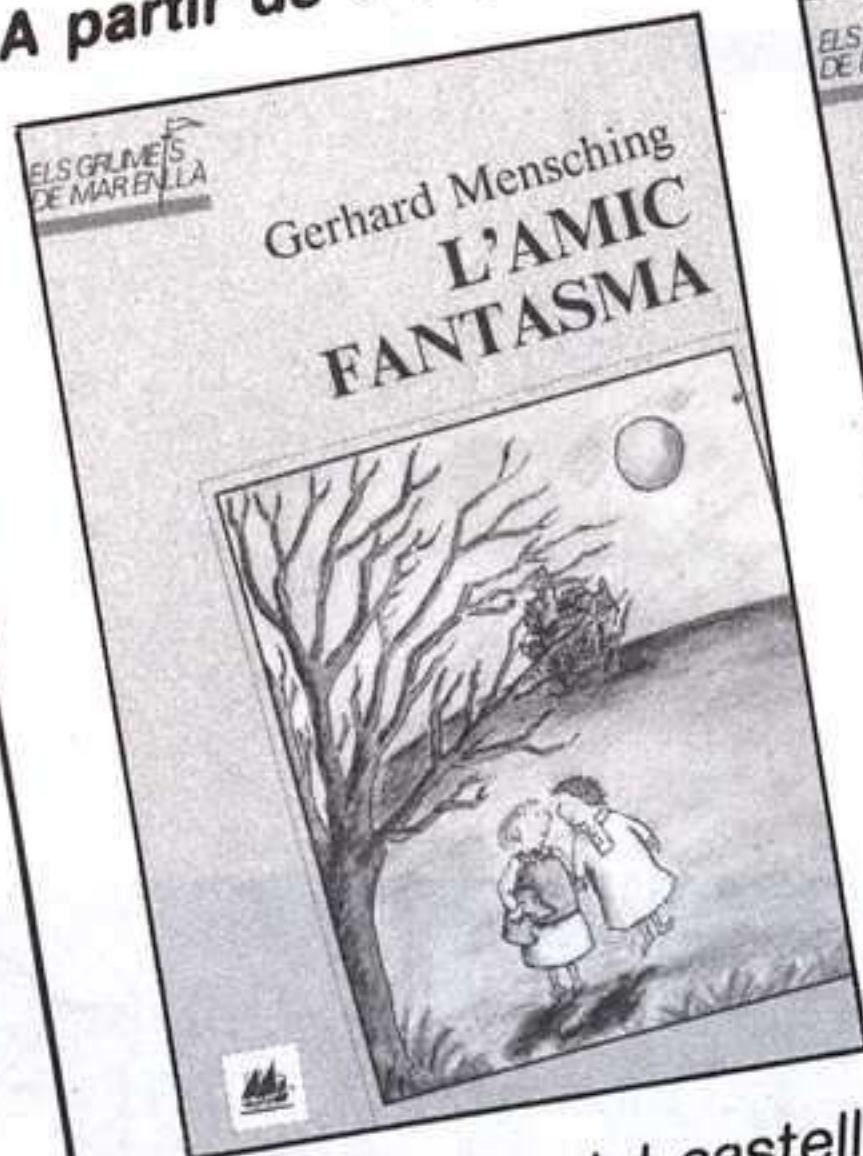
Notas

1. B. Thomas, *Walt Disney*, A. Mondadori, Milán, 1980, p. 137.
2. C. Finch, *L'arte di Walt Disney*, A. Mondadori, Milán, 1977, p. 103.
3. O. de Fornari, *Walt Disney*, La Nuova Italia, Florencia, 1978, p. 101.
4. W. Disney, *L'arte dei cartoni animati*, a cargo de B. Thomas y del Estudio Disney, A. Mondadori, Milán, 1960, p. 142.
5. W. Disney, *op. cit.*, p. 122 y p. 106.
6. Bona Alterroca, *Disney. Il re dei cartoni animati*, Mursia, Milán, 1972, p. 94.
7. B. Thomas, *op. cit.*, p. 239.
8. C. Finch, *op. cit.*, p. 300.
9. W. Alberti, *Il cinema di animazione*, ERI, Turín, 1957, p. 102.

NOVETATS

col·lecció **ELS GRUMETS DE MARENLLA**

1.ª SÈRIE
A partir de 9 anys

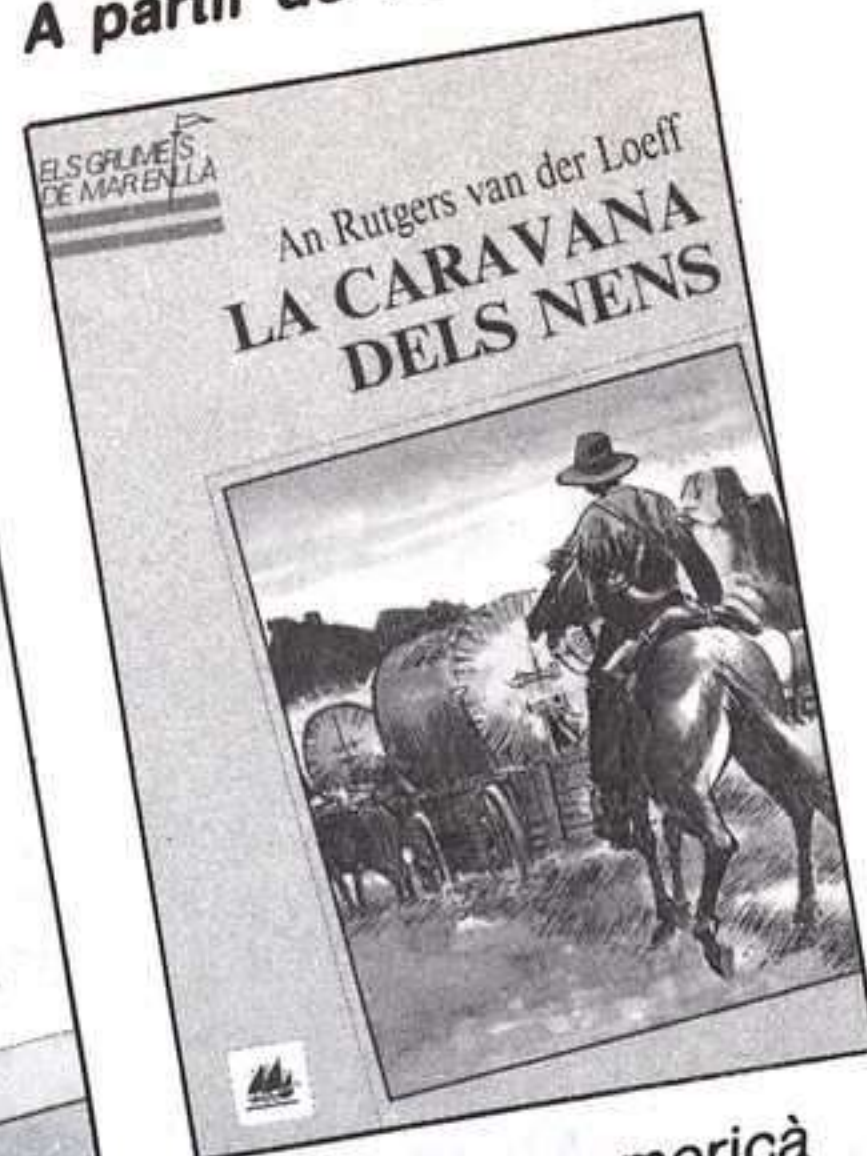


El fantasma del castell ha tingut un eixerit fantasmètic



L'últim recull de Rodari

2.ª SÈRIE
A partir de 10 anys



Quan l'Oest americà era encara una terra salvatge i perillosa...

A partir de 13/14 anys

col·lecció **crOnos**



Conflicte d'interessos al cor del continent africà



Tres dies en la vida d'una adolescent

colección **LOS GRUMETES DE LA GALERA**

1ª SERIE
A partir de 9 años



Un postre divertido y feroz



La última recopilación de Rodari



La Galera

LA GALERA, S.A. EDITORIAL
Ronda del Guinardó, 38
Telèfon (93) 347 34 00
08025 Barcelona

NOVEDADES

TINTA FRESCA

M^a Victoria Moreno

Dice la autora: «Yo no sé hablar de mí. Son mis alumnos los que realmente pueden decir cosas acerca de mí».

Así pues, obedeciendo su consejo, entresacamos algunas de las impresiones de esos jóvenes sobre la personalidad de la profesora y escritora M^a Victoria Moreno, recogidas por la propia autora en sus aulas:

«M^a Victoria Moreno, como su nombre indica, es morena en todos los aspectos, ya que su cuerpo, por ejemplo, parece el de una brasileña en espera del Carnaval; su pelo recogido y abombado destaca sobre su enorme cabeza, que está llena de ideas, desde el Renacimiento hasta la postguerra; sus orejas que, aparte de oír, sirven para agarrar su pelo; y sus labios que parece que digan: 'yo necesito Ducados'».

«Es una profesora comprensible con los alumnos y está enamorada de la literatura».

«Es una persona trabajadora. Se aburre enseguida. Tiene que estar siempre haciendo algo. Parece muy culta y es muy inocente. A veces es algo aburrida. Es una persona sentimental e idealista aunque también reconoce la realidad».

«Es una mujer muy culta y madura. En su papel de 'profe' es muy exigente; quiere que nosotros escribamos sin pereza y con un buen vocabulario. Para nosotros lo que hacemos está bien, pero para ella no».

«Es una profesora muy inocente.



Tiene sus remedios caseros, como utilizar el pitillo como jarabe para la gripe o para tensar las cuerdas vocales después de unas intensas charlas de lo que para ella es su mejor distracción, 'la clase inacabable de literatura'».

«Tiene sus defectos, como todas las personas, pero también es maravillosa. Como escritora es muy buena».

«Es una mujer 'feminista', podríamos decir con todo orgullo. Siempre nos habla de que la mujer tiene que ocupar también un buen lugar en la sociedad, cosa que me parece genial.

»Es una mujer como todas, con sus pequeños defectillos, pero hay algo que la hace bastante especial...

»Es muy buena escritora, y yo estoy muy orgullosa de ello. Un libro

suyo magnífico es *Anagnórise*. Ahora nos está dando la lata porque quiere recoger nuestras opiniones y me faltan muchísimas cosas por decir. Pero se me ocurre algo mejor, venid por aquí y veréis el cariño que le tiene la gente».

«Por lo demás es una persona agradable, amante de la naturaleza y una buena compañera y profesora».

Bibliografía

Mar adiante, Castro, 1970.

Os novísimos da poesía galega, Akal, 1983. (Edición bilingüe gallego-castellano.)

A brétema, Galaxia, 1985. (Existen versiones en catalán y castellano.)

A festa no faiado, Galaxia, 1986. (Existen versiones en aranés, catalán, castellano y vasco.)

Leonardo e os fontaneiros, Galaxia-S.M., 1986. (Existe versión en castellano.)

Anagnórise, Galaxia, 1986. (Existe versión en castellano.)

En colaboración con Xesús Rábade:

Literatura seculo XX 3º BUP, Galaxia-S.M., 1985.

Literatura seculo XX COU, Galaxia-S.M., 1985.

Nico e Miños

por M^a Victoria Moreno

Nico, que en realidade se chamaba Nicomedes, era un can grande, negro, peludo, pachorrento e lambón. Tiña os ollos marelos e tristes e, riba dos ollos, na fronte, unha estrela branca.

Miños, que en realidade se chamaba Correcamiños, era un can pequeno, branco, pelón, inquedo e mal comedor. Tiña os ollos negros e ledos e, por todo o corpo, manchiñas castañas, como pingas de café con leite.

Nico vivira moito tempo unha casa grande, estaba afeito ó colar e á cadea, e miraba para a xente coma un pobre de pedir.

Miños nacera na rúa, estaba afeito ó sol e ó frío, e miraba para a xente con retranca.

Nico e Miños atopáronse na praza da vila un día de choiva. Os meniños estreaban paraugas e botas, os homes levaban sombreiro e as mulleres abrigábanse nos soportais para falaren.

Daquela pasou por diante dos cans unha señora moi posta, zapatos de taco alto, saia estreita, paso curto,

colares de vidro fino e un sombreiro de veludo. Tamén levaba un paraugas que lucía no seu puño unha cabeza de gato moi feitiño e repoludo.

E a pobre da señora esvarou nunha pucharca, fixo por mante-lo equilibrio coma se andase por un aramio, caeulle o sombreiro, vooulle o paraugas, soltáronse as adoas dos colares e, á fin, a coitada caeu en plancha, coma unha nadadora.

Nico mirouna apesarado. Miños partíase a rir. Nico foi collelo sombreiro para devolverllo á súa dona. Miños púxose a xogar coas adoas. A Nico déronlle un paraugazo para que soltase o sombreiro. Miños perdeuse entre a xente cunha adoa brillante que soaba entre os seus dentes coma un axóuxere.

Cando, ó cabo dun tempo, non había xa na praza nin señora nin xente, nin paraugas nin sombreiro, nin adoas nin meniños, Nico e Miños, xuntos, dirixíronse ós arrabaldos da vila por ver se atopaban algo para comer.

Ían calados, serios e amoucados, porque a Nico lle parecía moi mal o que fixera Miños e a Miños tampouco non lle parecía ben o que fixera Nico.

Á fin falou Nico, o can grande:

—Deberías ter vergonza de rires e de aledarte coa desgracia das persoas.

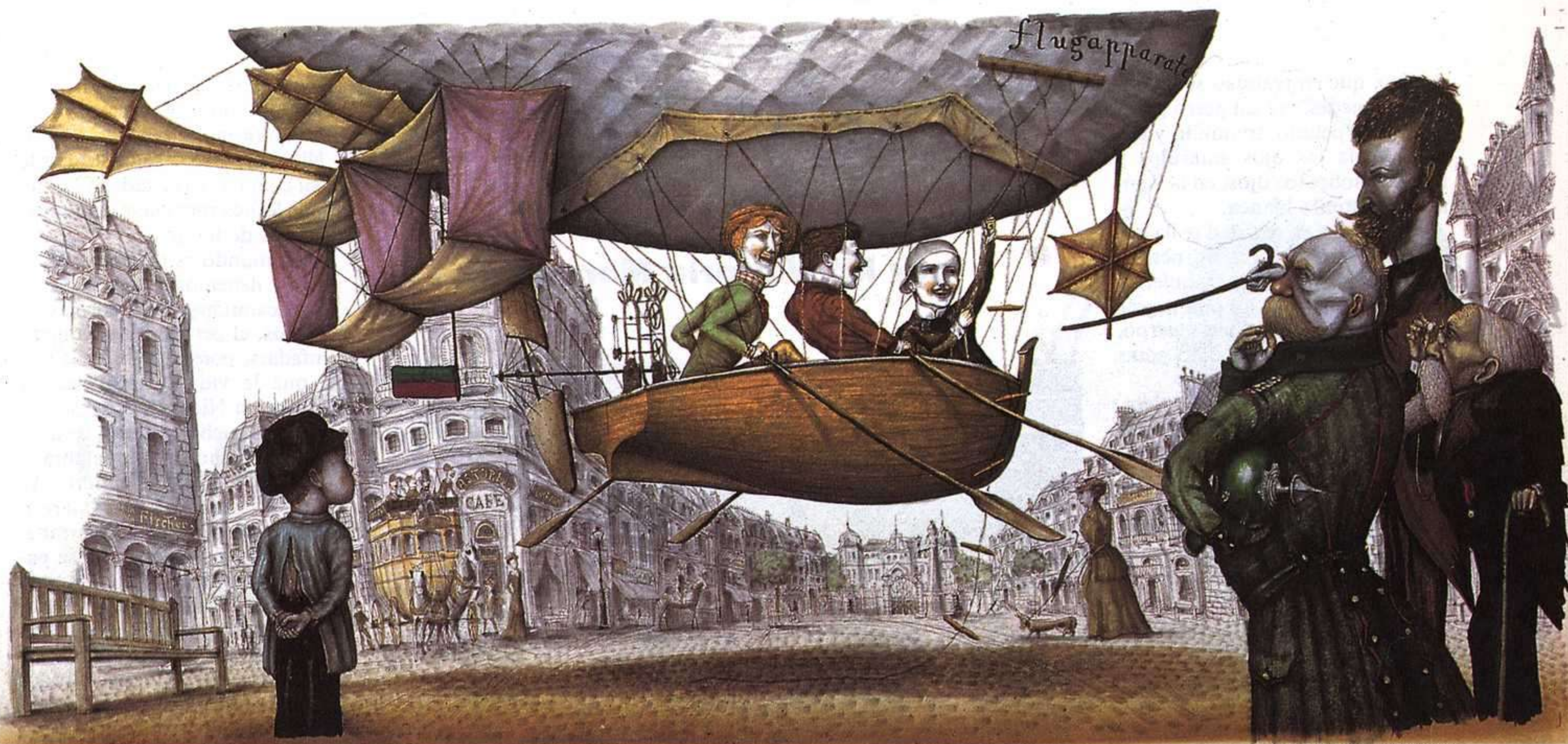
Miños, o can pequeno, mirou para o outro con cara de non entender nada. Díxolle:

—Eu non sei, meu compañeiro, que quere dicir vergonza e por iso nunca a teño,

A Nico, o can triste, non lle pareceu que Miños fose un desvergonzado. Antes ben coidou que era un pouco parvo, ou ignorante, ou cousa polo estilo. Por iso lle explicou:

—A vergonza é o pesar que sentimos se facemos cousas que din que están mal.

A Miños, o can ledado, ninguén lle dixera que estivese mal rir cando viña o riso nin xogar cunhas adoas de vidro que brincaban nas lousas coma as pingas grandes e brillantes da choiva. Por iso retrucou:



FRANCISCO MELÉNDEZ.

—Mais, que eu saiba, nunca un can dixo se as cousas estaban ben, nin mal, nin regular.

Nico, o can caseiro, lembrouse do seu colar e da súa cadea, e quixo que Miños entendese como eran as cousas da vida:

—É que o mundo é das persoas e un can debe respetar o que os homes chaman normas.

Miños, o can ceibe, comezou a incomodarse porque non lle prestaba que a vida dun can tivese que ser como dicía Nico. Apuxo moi serio:

—¿Normas dixeches, amigo?

Nunca oín esa palabra e non lle atopo sentido.

Nestas e noutras semellantes ían achegándose ós arrabaldos. De cando en vez detíñanse e matinaban. Nico, cando coida

ba que Miños non o vía, lambía a ferida que lle fixeran co paraugas. Miños, cando coidaba que Nico non o vía, facía roda-la súa adoa de vidro polo chan.

Mais Nico, o can pachorren-to, non deixaba a súa teima:

—¿Sabes ti, Correcamiños, que por non cumprilas normas eu perdín casa e oficio?

Miños, o can inquedo, respondeu coma un raio:

—Tamén sei que por cumprilas che zoscaron co paraugas hoxe á mañá, diante miña.

Nico, o can lambón, non tiña presa por comer aquel día e prestáballe máis ir andando de vagar, cabo de Miños. Comezaba a sentir un chisco de respecto polo can pequeno e víase na necesidade de contarlle algunhas cousas:

—Eu gardaba ben a casa, mais botáronme os meus amos porque de noite ladraba.

Miños, o can mal comedor, ía choutando pola herba, coa súa adoa de vidro entre os dentes. Gorentaba por un óso para xogar primeiro un pouco e despois regalarllo ó can grande, que estaba ferido e triste. Díxolle para animalo:

—Iso que ti chamas normas é peor ca unha cadea que nos amarra e afoga.

Nico baixou a cabeza. Miños sorriu. De súpeto, o can grande e caseiro e o can pequeno e ceibe botáronse a correr pola herba, baixo un ceo grande, onde comezaba a sorri-lo sol.

E aquí remata xa o conto de Nico e Correcamiños, un can negro e outro branco que se fixeron amigos.

Nico y Minos

por M^a Victoria Moreno

Nico, que en realidad se llamaba Nicomedes, era un perro grande, negro, peludo, tranquilo y goloso. Tenía los ojos amarillos y tristes y, sobre los ojos, en la frente, una estrella blanca.

Minos, que en realidad se llamaba Correcaminos, era un perrito pequeño, blanco, pelón, inquieto y de mal comer. Tenía los ojos negros y alegres y, por todo el cuerpo, manchitas marrones, como gotas de café con leche.

Nico había vivido mucho tiempo en una casa grande, estaba acostumbrado al collar y a la cadena y miraba a la gente como si fuese un mendigo.

Minos había nacido en la calle, estaba acostumbrado al sol y al frío, y miraba a la gente con picardía.

Nico y Minos se encontraron en la plaza del pueblo un día de lluvia. Los niños estrenaban paraguas y botas, los hombres llevaban sombrero y las mujeres se cobijaban en los soportales para hablar.

Al cabo de un rato empezó a cruzar la plaza una dama peripuesta,

zapatos de tacón alto,
paso corto, falda estrecha,
collares de vidrio fino
y sombrerito de seda.

También llevaba un paraguas que lucía una cabeza de gato en lugar de puño, con ojos, nariz y orejas.

Y la pobre de la señora resbaló en un charco, intentó mantener el equilibrio como si anduviese por un alambre, se le cayó el sombrero, voló el paraguas, se le soltaron las cuentas de los collares y, al fin, se cayó en plancha, como una nadadora.

Nico la miraba con tristeza. Minos se partía de risa. Nico fue a coger el sombrero para devolvérselo a su dueña. Minos se puso a jugar con las cuentas de los collares. A Nico le dieron un paraguazo para que soltase el sombrero. Minos se perdió entre la gente con una cuenta de vidrio que sonaba entre sus dientes como un cascabel.

Cuando, al cabo de un rato, ya no había en la plaza ni señora ni gente, ni paraguas ni sombrero, ni cuentas ni niños, Nico y Minos, juntos, se dirigieron hacia los arrabales de la ciudad para ver si encontraban algo que comer.

Iban callados, serios y de mal humor porque a Nico le parecía muy mal lo que había hecho Mi-



FRANCISCO MELÉNDEZ

nos y a Minos tampoco le parecía bien lo que había hecho Nico.

Al fin habló Nico, el perro grande:

—Debieras tener vergüenza de reírte y de alegrarte de las desgracias ajenas.

Minos, el perrito pequeño, miró al otro con cara de no entender nada. Le dijo:

—Mi querido compañero, yo no sé qué es la vergüenza y por eso no la tengo.

A Nico, el perro triste, no le pareció que Minos fuese un desver-

gonzado. Antes bien pensó que era un poco tonto, o ignorante, o algo por el estilo. Por eso le explicó:

—La vergüenza es la tristeza que sentimos cuando hacemos cosas que no están bien hechas.

A Minos, el perrito alegre, nadie le había dicho que estuviese mal reírse cuando daba la risa ni jugar con unas cuentas de vidrio que saltaban en el empedrado de la plaza como las gotas grandes y brillantes de la lluvia. Por eso respondió:

—¿Y, cuando viene la risa, hay que ponerse a pensar en tanta majadería?

Nico, el perro casero, se acordó de su collar y de su cadena, y quiso que Minos entendiese cómo eran las cosas de la vida:

—El mundo es de las personas y debemos respetar sus costumbres y sus normas.

Minos, el perrito libre, empezó a enfadarse porque no le hacía gracia que la vida tuviera que ser como decía Nico. Le contestó:

—¿Has dicho normas, amigo? No conozco esa palabra y no le encuentro sentido.

Con estas cosas y otras parecidas iban acercándose a los arrabales. De cuando en cuando, se paraban y pensaban. Nico, si creía que Minos estaba distraído, se lamía la herida que le habían hecho con el paraguas. Minos, si creía que Nico estaba distraído, hacía rodar su cuenta de vidrio por el suelo.

Pero Nico, el perro tranquilo, no dejaba su manía:

—¿Sabes tú, Correcaminos, que por no guardar las normas yo perdí casa y oficio?

Minos, el perrito inquieto, le replicó como un rayo:

—También sé que por guardarlas te dieron un paraguazo cuando menos lo esperabas.

Nico, el perro goloso, no tenía prisa por comer aquel día y le apetecía más ir andando despacito, al lado de Minos. Empezaba a sentir un poco de respeto por el perrito pequeño y se sentía en la necesidad de contarle algunas cosas:

—Yo guardaba bien la casa, pero me echaron mis amos porque de noche ladraba.

Minos, el perrito de mal comer, iba saltando por la hierba, con su cuenta de vidrio entre los dientes. Soñaba con un hueso para jugar primero un poco y después regalárselo al perro grande, que estaba herido y triste. Le dijo para animarlo:

—Eso que tú llamas normas es peor que una cadena que nos amarra y ahoga.

Nico bajó la cabeza. Minos sonrió. Y, de repente, el perro grande y casero y el perrito pequeño y libre se echaron a correr por la hierba, bajo un cielo grande, donde empezaba a brillar el sol.

Y no sé más de la historia de Nico y Correcaminos, los dos perros vagabundos que acabaron siendo amigos.

AUTORRETRATO

Francisco Meléndez

Me gustan las cosas redondas y a lo grande, las verduras, el sol, los cigarrillos, el martini seco, el bourbon, la niebla gris y el vino fuerte y negro de mi tierra. La risa, la vida, Edith Piaf, Henry Purcell; la juventud, la elegancia, la belleza y el arrojo generoso. Lo que más, bañarme en un torrente frío de montaña.

Libros ilustrados

Ciro Alegría, *Sacha en el reino de los árboles*, Alfaguara, Madrid, 1986.
Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Alfaguara, Madrid, 1986.
Horacio Quiroga, *Los cuentos de mis hijos*, Alfaguara, Madrid, 1988.
Ciro Alegría, *Once animales con alma y uno con garras*, Alfaguara, 1987.
Gloria Díaz, *El valle de los cocuyos*, Ediciones S.M., Madrid, 1986.
Edith Nesbit, *Los buscadores de tesoros*, Ediciones S.M., Madrid, 1987.
Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, Ediciones S.M., Madrid.
Gabriele Heiser-Korioth, *Jacobo no es un pobre diablo*, Ediciones S.M., Madrid, 1987.
Josef Capek, *Los cuentos del perri-*

to y la gatita, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
Antonio Martínez Menchén, *La huida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
Eugenia Marquina, *La noche de las papeleras*, Departamento de Cultura de la Diputación General de Aragón, 1987.
Marcello Argilli, *Las diez ciudades*, Noguer, Barcelona, 1988.
E.T.A. Hoffmann, *El Cascanueces y el Rey de los Ratones*, Montena, Madrid, 1985.
Bernardo Monterde, *Los cuentos del Pastor*, Montena, Madrid, 1989 (7 vols.).
Consuelo Armijo, *Los machafatos*, Edelvives, Barcelona, 1987 (2 vols.).
Lola Alibés, *Cuentos para la hora de los postres*, Edelvives, Barcelona, 1987.
Annibal Gobelet, *El verdadero inventor del buque submarino*, Ediciones B, Barcelona, 1989.
Juan Herrera, *La isla de las ballenas*, Júcar, Gijón, 1988.



Francis Meléndez



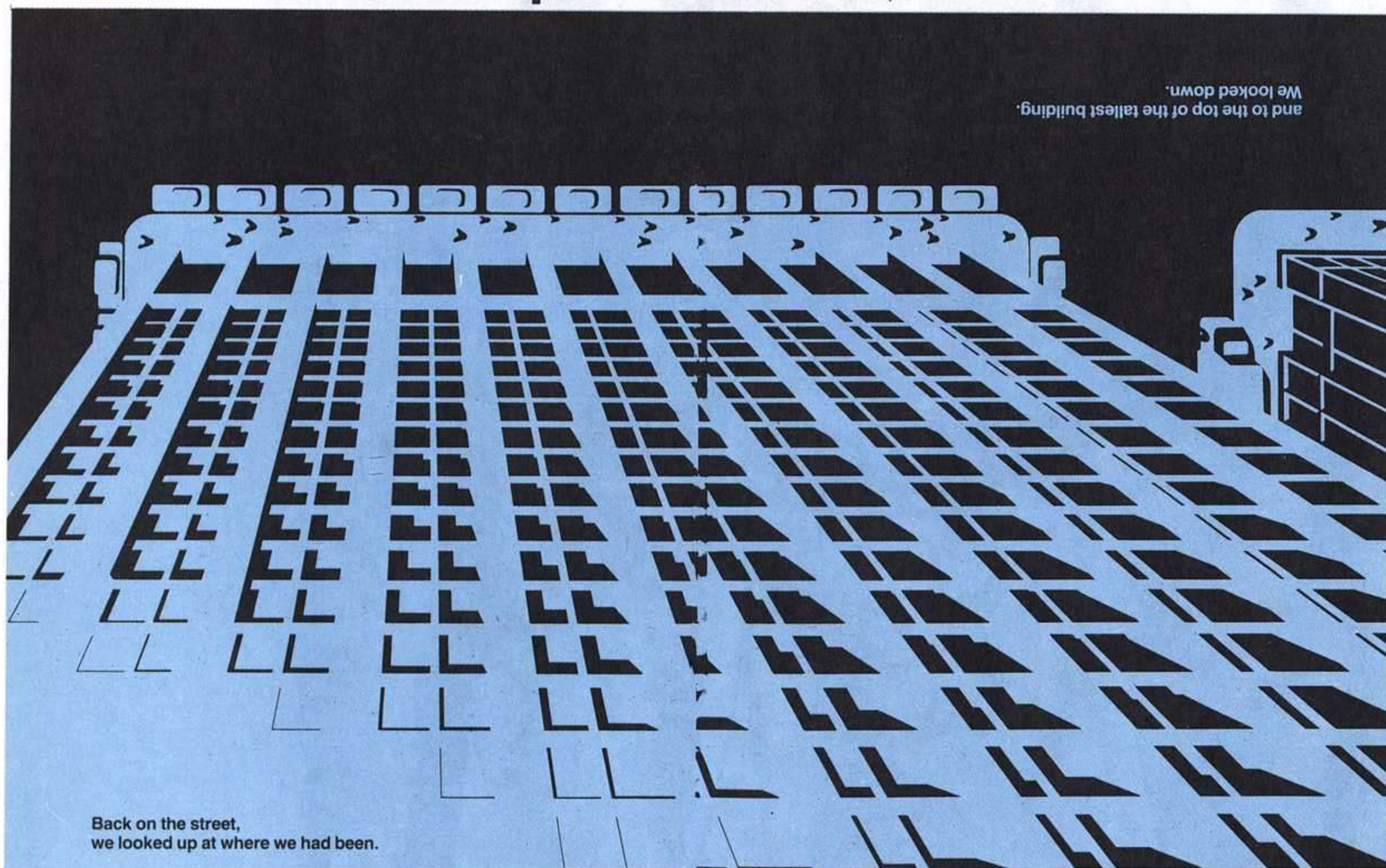


• Le "Petit-déjeuner au lit" de l'Homme des Cavernes •

FACSIMIL

La gran urbe

por Teresa Duran



1 ANN JONAS. ROUND TRIP. GREENWILLOW BOOKS, 1983.

La literatura infantil se mueve cada vez más entre paisajes urbanos.

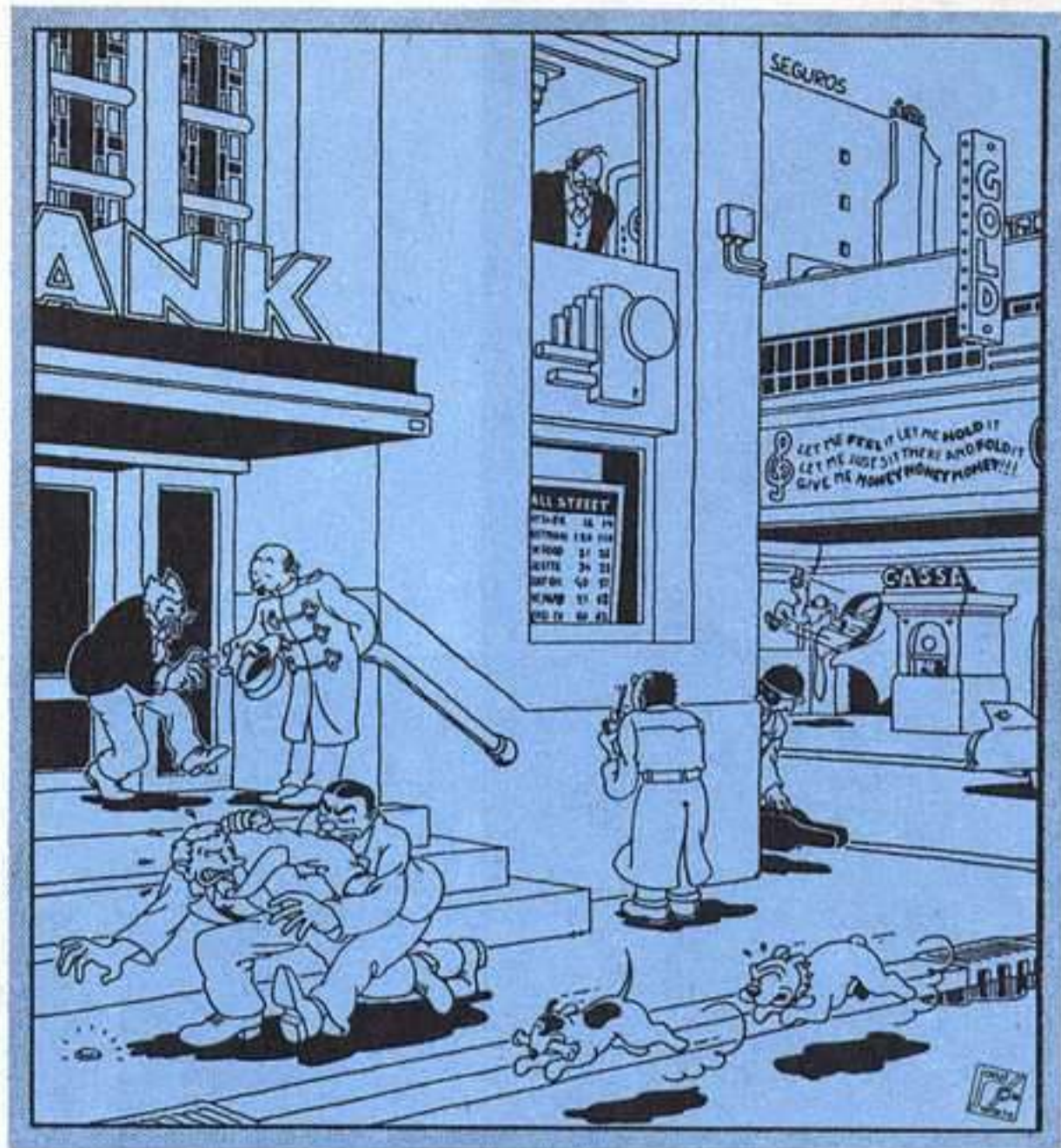
Es en las ciudades donde se concentran las editoriales, los autores, las bibliotecas... y poco a poco el paisaje y la problemática rural abandonan los centros para aparecer en ellos, con fuerza, los aspectos y personajes de la gran ciudad.

Los ilustradores nos brindan mil

modelos de ciudades, algunos entresacados de la realidad —y ahí habría mucho que hablar sobre la ilustración como crónica documental—, otros de la utopía, algunos de la historia, y unos pocos de la denuncia. De modo que también en este caso podríamos decir: «Dime qué ciudad me brindas y te diré quién eres».

En la antigüedad el hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha co-

nexión con la constitución de una doctrina y por ello la ciudad era un símbolo de ella y de la sociedad dispuesta a defenderla. CLIJ ofrece hoy un viaje gráfico por las distintas ciudades que en el libro han sido, e invita a los viajeros a apostar por la que más prefieran, a repudiar la más hostil y a reflexionar sobre el medio en el que germina la literatura de los lectores jóvenes.



2 JOOST SWARTE (1975). ELS PAPALAGI. INTEGRAL EDICIONS, 1988.



3 WILL EISNER (1978). CONTRATO CON DIOS. TOUTAIN EDITOR, 1979.

3

Sin embargo, hay dibujantes que prefieren las ciudades concretas, reales, vividas. Una de las ciudades más magnéticas que existen y espejo inalcanzable de muchas otras es, naturalmente, Nueva York, retratada entrañablemente una y mil veces, desde el Bronx, por ese gran artífice del cómic que es Will Eisner.

1

La proeza gráfica de Ann Jonas nos presenta un libro, un viaje y una ciudad reversibles. Den la vuelta a esta página y observarán en positivo todos los aspectos que ahora ven en negativo. Ejercicio sutil muy utilizable en controversias electorales. Y, bromas aparte, un libro genial.

2

También se puede dar la vuelta a la ciudad por la vía de la sátira ingeniosa. Nadie como Joost Swarte sabe insinuar tantos gags en una sola esquina anónima, perteneciente a cualquier ciudad, la suya, la mía o la de los infames papalagi.

4

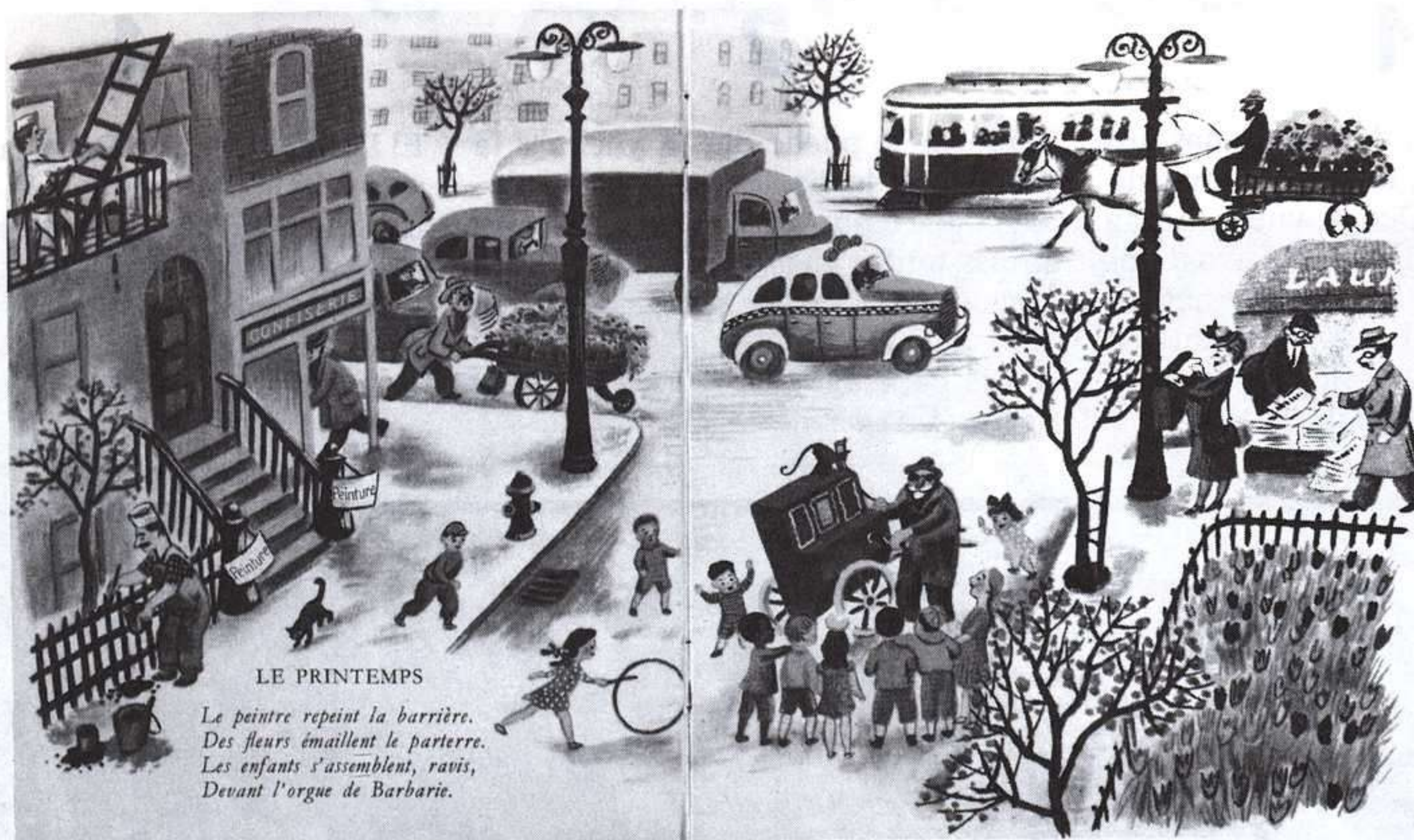
El Londres de Juan Ballesta es un paisaje urbano que conjuga la documentación gráfica con la veta humorística, repleta de *nonsense*, de absurdos jocosos, como sólo un perspicaz observador exterior podía retratar, y con una vehemencia que sólo Ballesta posee.



4 JUAN BALLESTA. TOMMY Y EL ELEFANTE. ALFAGUARA, 1978.



5 ROBERTO INNOCENTI (1985). ROSA BLANCA. LÓGUEZ, 1987.



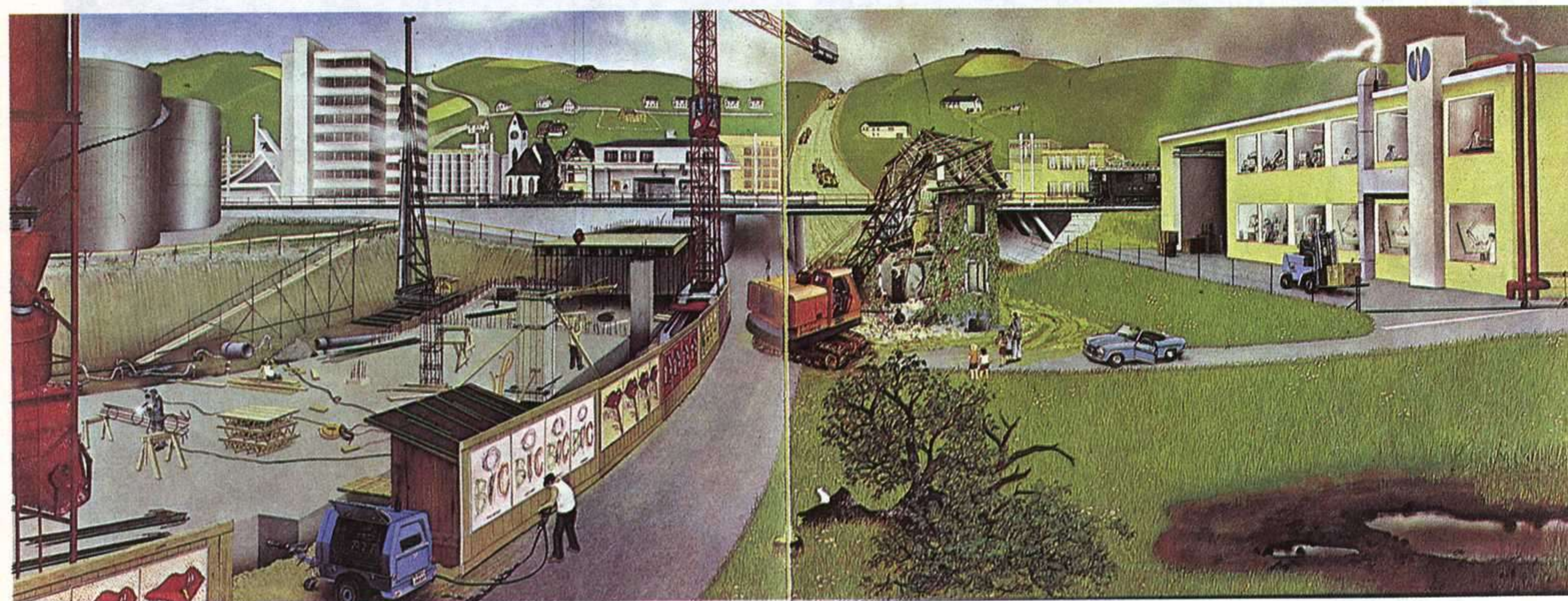
LE PRINTEMPS

Le peintre repeint la barrière.
Des fleurs émaillent le parterre.
Les enfants s'assemblent, ravis,
Devant l'orgue de Barbarie.



Pero el hombre
no estaba triste.
Hacia un día
decidió salir
mientras estaba
De paso iba
al frutero y

6 T. GERGELY. UNE ANNÉE A LA VILLE. EDITIONS COCORICO, 1948.



8 JÖRG MÜLLER. ALLE JAHRE WIEDER SAUST DER PRESSLUFTTAMMER NIEDER. SAUERLÄNDER, 1973.



El hombre del traje a rayas
estaba enfadado, sino contento.
El hombre muy bueno y tenía una hermosa manzana;
él salió a dar un paseo para tomar el sol
y ella comía tranquilamente.
Él fue a la frutería para dar las gracias
pero él le vendió una fruta tan rica.

7 JAN LÖÖF (1974). HISTORIA DE UNA MANZANA ROJA. MIÑÓN, 1975.



9 ÉTIENNE DELESSERT. IL ÉTAIT UNE FOIS LA SOURIS. GALLIMARD, 1978.

5

La crónica documental puede hacerse también desde otro ángulo: el histórico. Y uno de los mejores ilustradores del momento, Roberto Innocenti, cuidó cada uno de los detalles que nos ayudan a advertir en qué ciudad y en qué momento se desarrolla el profundísimo relato de *Rosa Blanca*.

6

Aunque a veces, el valor documental histórico viene dado por el año de la edición. ¿O es que acaso puede dudar alguien del año en que se pintó esta risueña imagen del París primaveral? ¿Les suena esta imagen? ¿Huele o no huele a película musical?

7

En los libros ilustrados aparecen, desde luego, otras ciudades, otros modelos, otros objetivos. Por ejemplo, el de la ciudad amable y utópica de Jan Lööf, en la que hay todo lo que tiene que haber para poder presumir de ciudad como Dios manda.

8

O ciudades de las que su modernidad no excluye un punto de agresividad. La ciudad devoradora de espacios y tiempos, industrial, publicitaria que Jörg Müller pintó con afán de denuncia y con la que, sin embargo, los niños quedan prendados.

9

Y como botón final la ciudad-síntesis de Etienne Delessert, soberbiamente concentrada en una aparente simplicidad gráfica que narra, mejor que cualquier discurso, lo que es una ciudad, su credo y su herejía, la que nos lleva a reflexionar sobre el presente y el futuro, la ciudad en que vivimos.

INTERNACIONAL

Francia: Livres pour enfants

Un panorama editorial

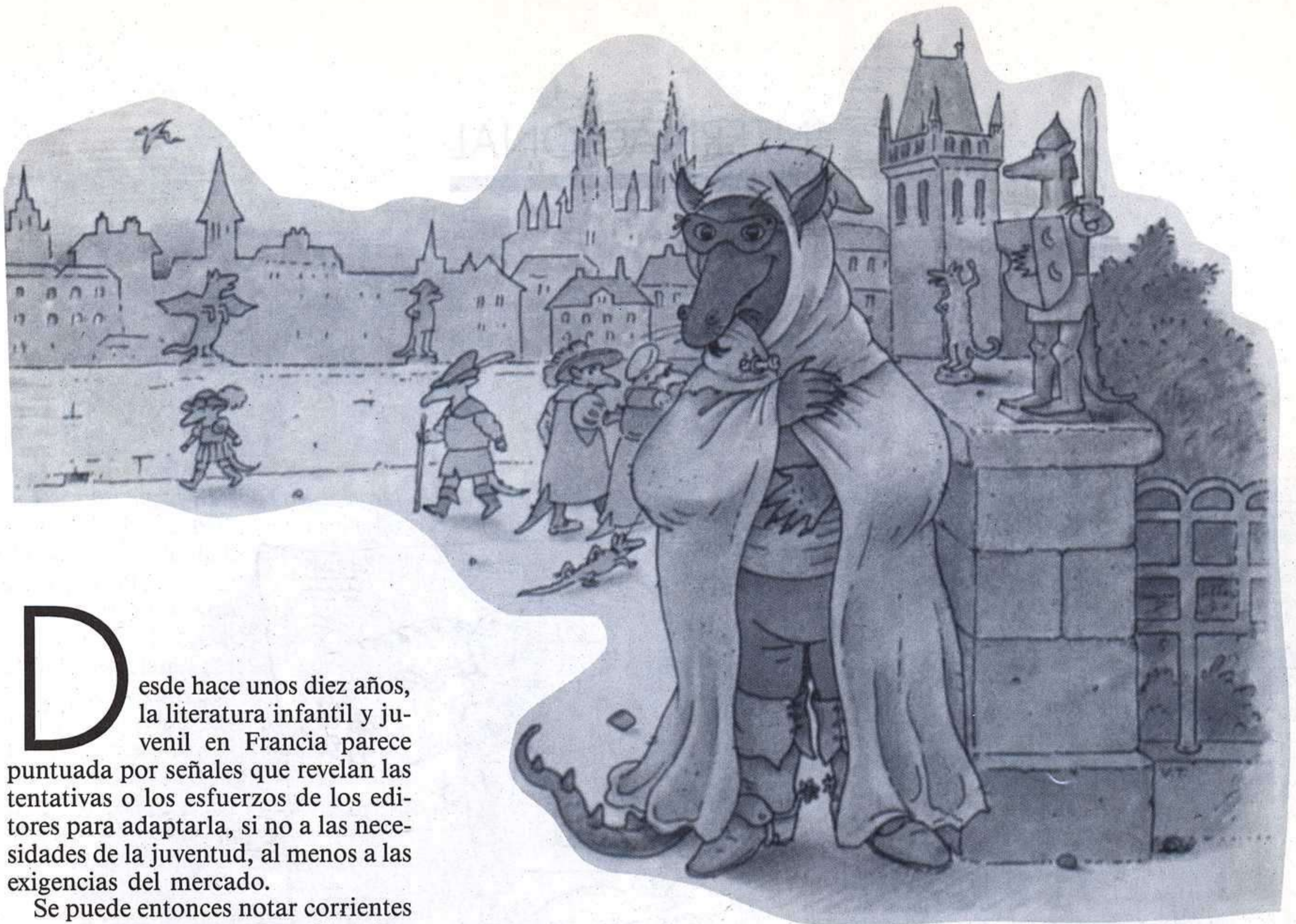
por Denise Escarpit*

Siguiendo nuestro periplo por la literatura para niños y jóvenes de otros países, nos acercamos este mes a la producción francesa de la mano de Denise Escarpit, directora de la revista «Nous voulons lire!». La articulista valora



el papel que las escuelas han jugado en el desarrollo de la LIJ en su país y, junto a la exposición de los rasgos más positivos, entre los que subraya la alta calidad de las ilustraciones, advierte al mismo tiempo acerca de aquellas tendencias más cuestionables.

NATHAËLE VOGEL.



VOLKER THEINHARDT.

Desde hace unos diez años, la literatura infantil y juvenil en Francia parece puntuada por señales que revelan las tentativas o los esfuerzos de los editores para adaptarla, si no a las necesidades de la juventud, al menos a las exigencias del mercado.

Se puede entonces notar corrientes que a veces parecen contradictorias.

Para aclarar el panorama que vamos a tratar de diseñar hay que dar, ante todo, unos datos cada uno de los cuales explica parcialmente el desarrollo tan amplio y rápido de la literatura infantil y juvenil.

La evolución de la literatura infantil y juvenil se relaciona con la creación en 1983-84 de las BCD (Bibliotecas/Centros de Documentación) de las escuelas primarias, con la multiplicación de los CDI (Centro de Documentación e Información) de las secundarias y con el desarrollo de las bibliotecas públicas. Mientras que los jóvenes siguen estudiando en la escuela —primaria o secundaria—, la mayoría de sus lecturas dependen estrechamente de los educadores que proponen libros en relación con los programas más que libros de puro entretenimiento y gozo. Las editoriales consideran el hecho.

Las editoriales francesas que publican literatura infantil y juvenil se pueden dividir en cuatro clases:

—Las editoriales especializadas que incluyen tanto editores ya conocidos desde hace muchos años —L'École des Loisirs, Le Père Castor, Rageot Editeur— como editores «pequeños» que, en los últimos años, han sabido imponerse en el mercado, como Ipo-mée, Le Sourire qui Mord o Syros.

—Las editoriales escolares, como Hachette, Nathan, Hatier, Larousse o

Magnard, que, desde hace años, han decidido dedicarse también a la literatura infantil y juvenil.

—Las editoriales «grandes», como Gallimard o Grasset, que abrieron un departamento especializado hace solamente unos 10 o 15 años.

—Las editoriales que son una especie de emanación de la prensa infantil y juvenil, como Casterman que fue considerado como especialista en las *bandes dessinées*, Le Centurion, un sector de Bayard Presse, una empresa de prensa católica muy importante, o Milan.

Sin ninguna duda, la política de cada tipo de editorial varía según su origen o su tamaño.

Mostramos a continuación unas cifras:⁽¹⁾

| | Novedades (títulos) | Producción total (títulos) |
|------|------------------------|-------------------------------|
| 1970 | 784 (34,35 %) | 2 282 |
| 1975 | 1 232 (35,39 %) | 3 481 |
| 1977 | 1 772 (39,70 %) | 4 464 |
| 1981 | 1 640 (35,79 %) | 4 582 |
| 1983 | 1 959 (39,77 %) | 4 926 |
| 1984 | 2 085 (39,53 %) | 5 275 |
| 1985 | 2 060 (42,73 %) | 4 821 |
| 1986 | 1 670 (36,95 %) | 4 520 |
| 1987 | 1 914 (39,57 %) | 4 837 |
| 1988 | 2 230 (45,98 %) | 4 850 |

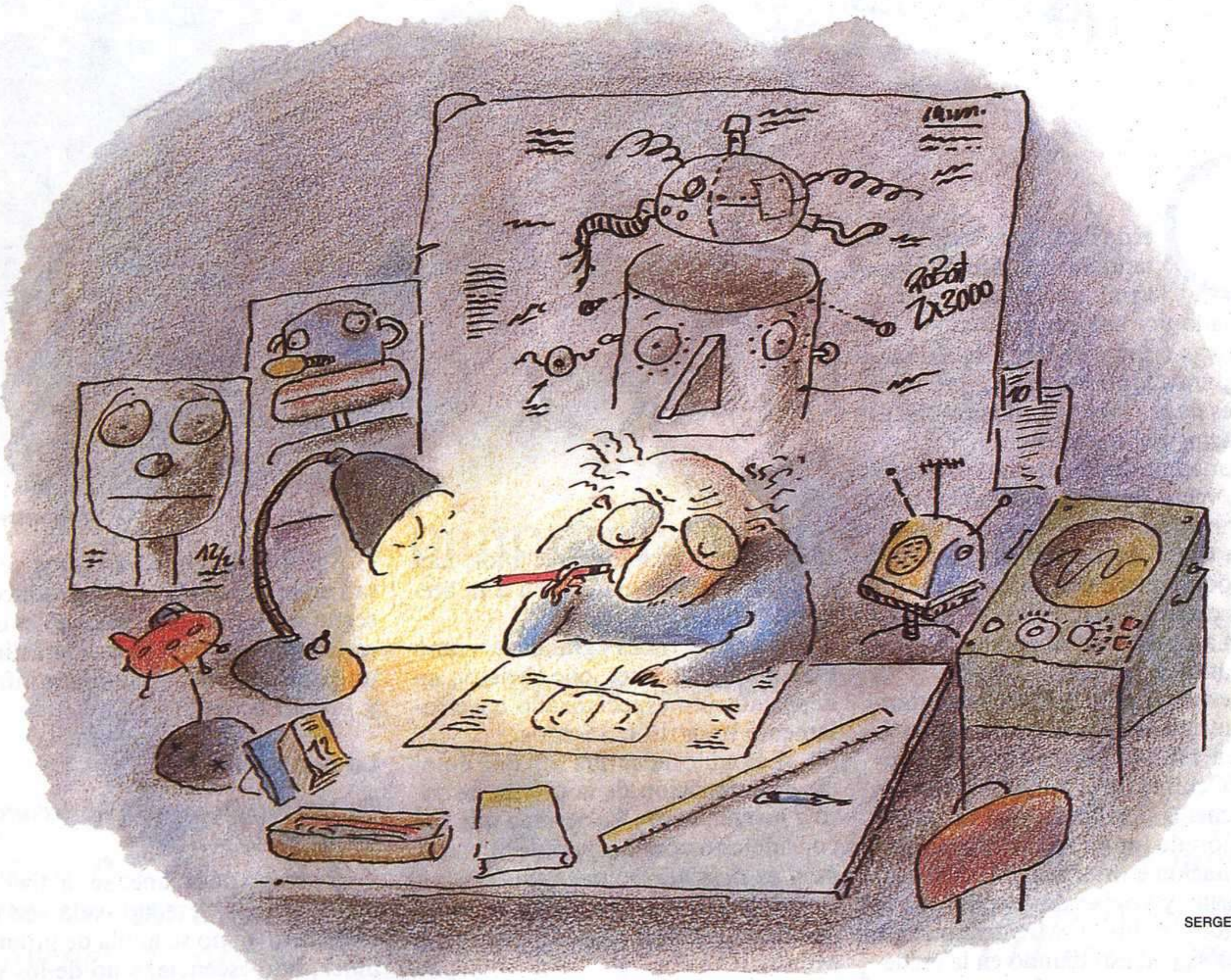
Agrupando las señales que se notan en el desarrollo de la producción según sus aspectos cuestionables o sus aspectos positivos, se puede delinear un panorama de la literatura infantil y juvenil actual.

Lo cuestionable

La «sectorización» de las lecturas de los niños y jóvenes

El tiempo de la niñez se va dividiendo en grupos de edad cada vez más estrechos. Ya no se habla de infancia, niñez, adolescencia, sino de los grupos de 1 a 2 años, de 2 a 4, de 3 a 5, etcétera. El objetivo editorial es apuntar un lectorado estrecho, prefigurado, estereotipado, tal como lo imaginan los adultos. Además, cuanto más estrecho es el grupo de edad, más numerosas son las oportunidades de vender libros, porque los padres tratan de dar lo supuesto más adecuado a la edad de sus hijos. Lo que podría parecer como un acto que toma en cuenta el desarrollo afectivo, psicológico o intelectual del lector, no es más que un acto puramente económico.

Así se explica la multiplicación de las colecciones o, mejor dicho, de las sub-colecciones —Gallimard divide las lecturas entre *Folio Benjamin, Cadet, Junior*, igual con Le Père Castor; Le Livre de poche juega con las pala-



SERGE BLOCH.

bras *Cadou, Copain, Clip, Club, Jeunesse*, etc., cuyas connotaciones apuntan tal o tal grupo de edad. Para apuntar con más precisión, cada colección tiene una tapa que trata de llamar el gusto de tal o tal edad. Pero la renovación de la fachada no se acompaña de un cambio real y profundo del contenido, del tal manera que el gusto muy conservador de los niños para tal o tal colección sigue siendo muy fuerte.

La «escolarización» de la producción

Hay que decir que la literatura infantil no está todavía «legitimada», es decir, que no es tratada como la literatura general. Una manera de legi-

timarla es insertarla en la amplia red de la comunicación.

Hace unos 15 años, unos editores de novelas para pre-adolescentes trataron de acompañarlas con un «dossier», un «complemento», que ampliaba el tema tratado, hasta dar una filmografía, o una discografía sobre el tema. Ahora las colecciones con dossier van multiplicándose: pero el dossier es más una lección de maestro, más una especie de pre-masticación del contenido, que un complemento de información.

Otros tratan de facilitar el trago de la obra usando varios medios lúdicos.⁽²⁾ «Instrucción con divertimento», como decían La Fontaine y Perrault: la frase siempre vale.

La transformación de los contenidos

Que sea el fenómeno de la «sectorización» o bien el fenómeno de la «escolarización», los dos han conducido a una transformación, más o menos profunda, de los contenidos.

Por una parte, hay una evolución en los géneros propuestos a los lectores, especialmente a los que han sobrepasado la etapa de la lectura vacilante sin llegar a la etapa de la lectura firme. Se multiplican las «pequeñas novelas», las «pre-novelas»,⁽³⁾ cuya estructura narrativa no es compleja, sino muy lineal, haciendo más fácil al lector pasar de la lectura lineal de la imagen a la del texto.

Por otra parte, hay una transformación de unos géneros tradicionales, particularmente de la novela histórica o policiaca.

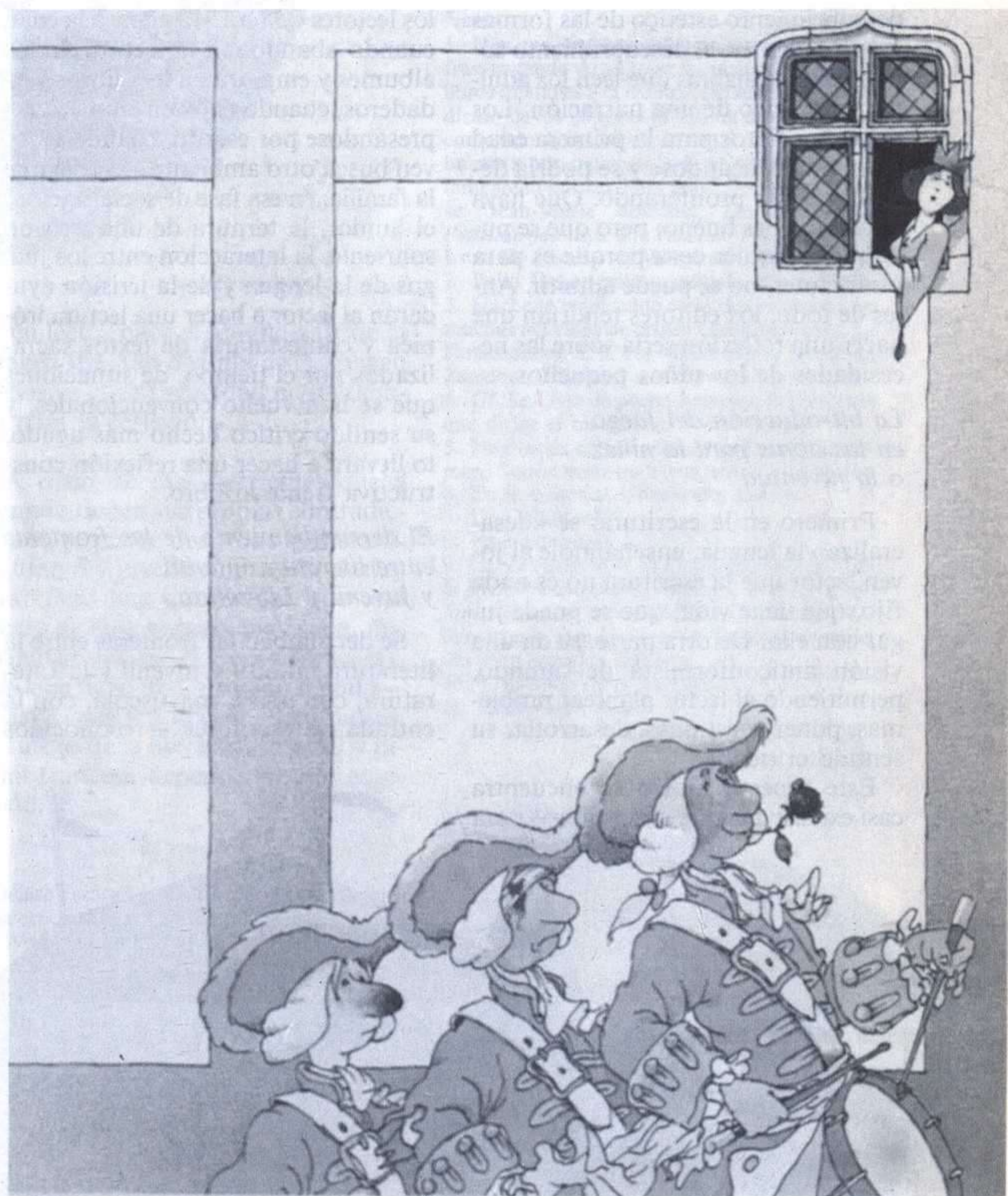
Se «fabrican» novelas históricas,⁽⁴⁾ encargadas a historiadores por las editoriales escolares, con un objetivo pedagógico. Seguro que esas novelas son historia; pero la intención didáctica es tan presente que el ambiente se queda frío pues los caracteres no tienen ninguna complejidad psicológica. No se trata de novela histórica, sino de ilustración ficcional de tal punto del programa escolar.

La novela policiaca ha entrado en la literatura infantil y juvenil con colecciones especiales⁽⁵⁾ cuyo nombre con sus connotaciones de lecturas adultas (*Souris noire/Série noire*) es como un guiño al lector joven. Los autores son autores de novelas para adultos y tratan de temas sociales contemporáneos. Pero la multiplicación del género resulta en libros que ni son novelas, ni tienen nada de policiaco. La voluntad de apuntar grupos de edad precisos ha conducido también a la creación de libros cuya meta es responder a las necesidades específicas de tal grupo o de otro, y que además permiten acercarse a la lectura de una manera diferente.

Se habla de *novelas para adolescentes*. Pero ¿no estaría esa denominación en contradicción con la voluntad de suprimir las fronteras entre literatura infantil y juvenil y Literatura?»

Es cierto que hay algo ambiguo en colecciones como Medium «para jóvenes y adultos», o Majeur «para adultos jóvenes y adultos»;⁽⁶⁾ como *Page blanche*⁽⁷⁾ que quiere que un libro para adolescentes presente «la exigencia literaria y la fuerza de novelas vivas, actuales...». Es decir que quiere ser un puente entre Literatura y literatura infantil y juvenil. ¿Por qué entonces dedicarla a adolescentes, suponiendo que ellos constituyen un grupo de edad específico?

Los *libros interactivos* son, como en todos los países, traducciones del



ROLAND SABATIER.

americano o del inglés. A pesar de sus defectos, atraen al lector porque se leen en grupos: es una lectura/juego entre amigos. La dimensión de convivencia hace su éxito. Pero no son nada de literatura.

La colección Aventuras para construir⁽⁸⁾ es un nuevo tipo de libro interactivo. La narrativa está bien estructurada, la escritura es buena, las aventuras son interesantes y tienen

siempre un *background* geográfico o histórico exacto.

Lo positivo

Libros para infantes

Por fin,⁽⁹⁾ se ha reconocido la necesidad de dar libros a los infantes para que aprendan a conocer el medio donde viven, que descubran varias situaciones afectivas y que hagan el

descubrimiento estético de las formas y de los colores, el descubrimiento sonoro de las palabras que leen los adultos, lo mágico de una narración. Los pequeños libros para la primera edad están multiplicándose y se podría decir que están proliferando. Que haya muchos, sí, es bueno; pero que se publique cualquier cosa porque es para los infantes, no se puede admitir. Antes de todo, los editores tendrían que hacer una reflexión seria sobre las necesidades de los niños pequeños.

La introducción del juego en las obras para la niñez o la juventud

Primero en la escritura: se «desacraliza» la lengua, enseñándole al joven lector que la escritura no es nada fijo, que tiene vida, que se puede jugar con ella. De otra parte, se da una visión anticonformista del mundo, permitiendo al lector plantear problemas, poner cuestiones, desarrollar su sentido crítico.

Este aspecto lúdico se encuentra casi exclusivamente en los libros para

los lectores de 8 a 11-12 años, a la edad cuando abandonan la lectura de los álbumes y empiezan a leer libros verdaderos, cuando el joven empieza expresándose por escrito, cuando el joven busca otro ambiente afectivo que la familia: en esa fase de socialización, el humor, la ternura de una irrisión sonriente, la interacción entre los juegos de la lengua y de la irrisión ayudarán al lector a hacer una lectura irónica y contestataria de textos sacralizados por el tiempo, de situaciones que se han vuelto convencionales, y su sentido crítico hecho más agudo, lo llevará a hacer una reflexión constructiva frente al libro.

El derrumbamiento de las fronteras entre literatura infantil y juvenil y Literatura

Se derrumban las fronteras entre la literatura infantil y juvenil y la Literatura, con una L mayúscula, con la entrada de escritores —reconocidos

como autores para adultos— como autores de literatura infantil y juvenil. O bien escriben para la juventud,⁽¹⁰⁾ o bien la edición recupera sus obras —o parte de sus obras— para publicar para la juventud.⁽¹¹⁾

La especificidad de unas editoriales

Hemos hablado de los editores «pequeños». Sus editoriales tienen una característica común: cada una tiene una línea particular.

Por ejemplo, Ipoméé abre al lector a una dimensión estética, poética o simbólica del mundo, gracias a ilustradores de una calidad artística indudable, gracias también a una presentación magnífica de los álbumes.

Los libros de Le Sourire qui Mord, al contrario, tienen una presentación muy sencilla, con ilustraciones en blanco y negro. Pero tratan de temas que abren el lector a su propio mundo interior, que lo hacen consciente de que él solo puede construir su propio mundo, su propia verdad, de que cada uno es responsable de sí mismo.

No es extraño entonces que esas editoriales tengan problemas económicos; su meta no se satisface de compromisos.



LIONEL KOECHLIN.



BRUNO PILORGET.

El desarrollo del libro científico y técnico

El libro de conocimientos está evolucionando de una manera positiva, es decir, que no se dedica solamente a las ciencias humanas o a las ciencias de la naturaleza, sino también a las ciencias científicas y técnicas. Están transformándose en libros de «información científica y técnica», escritos por especialistas que plantean los problemas de hoy, de ayer y de mañana, dando al lector joven instrumentos que no sólo le permitirán conocer el mundo en el que vive, sino que le harán capaz de dominarlo y de ejercer su sentido crítico sobre su desarrollo futuro. El lector joven ya no es pasivo; tiene la posibilidad de ser hombre activo del futuro, de su futuro.

La ilustración

En los años setenta hubo, por parte de unos editores, una voluntad firme de abandonar las imágenes estereotipadas que eran entonces corrientes en los álbumes para dar ilustraciones artísticas que traducían en el lenguaje del arte la narración del texto. Así nació una pléyade de pintores y dibujantes cuya meta era expresarse a través de sus ilustraciones. Ahora hay un esfuerzo verdadero en la mayoría de las editoriales para aportar una calidad semejante a la ilustración de los libros; pero queda todavía principalmente enfocado en la portada.

Así, la educación estética que empieza en la primera edad sigue reforzándose durante la niñez. Además el

joven lector hace el aprendizaje de la imagen fija, tan distinta de la imagen televisiva cuya fugacidad no da tiempo para la reflexión.

A pesar de esas corrientes que a menudo tienen sus propias contradicciones, se puede decir que la literatura infantil y juvenil en Francia es muy viva. Pero hay que cuidar que esta fuerza de vida se mantenga sana, nutriéndose de las riquezas francesas, más que de lo que —bueno o malo— se lleva cada vez más de otros países. El futuro de la literatura infantil y juvenil francesa depende de este equilibrio. ■

* Denise Escarpit es directora de la revista francesa especializada en literatura infantil y juvenil *Nous voulons lire!*



JEAN-OLIVIER HERON.

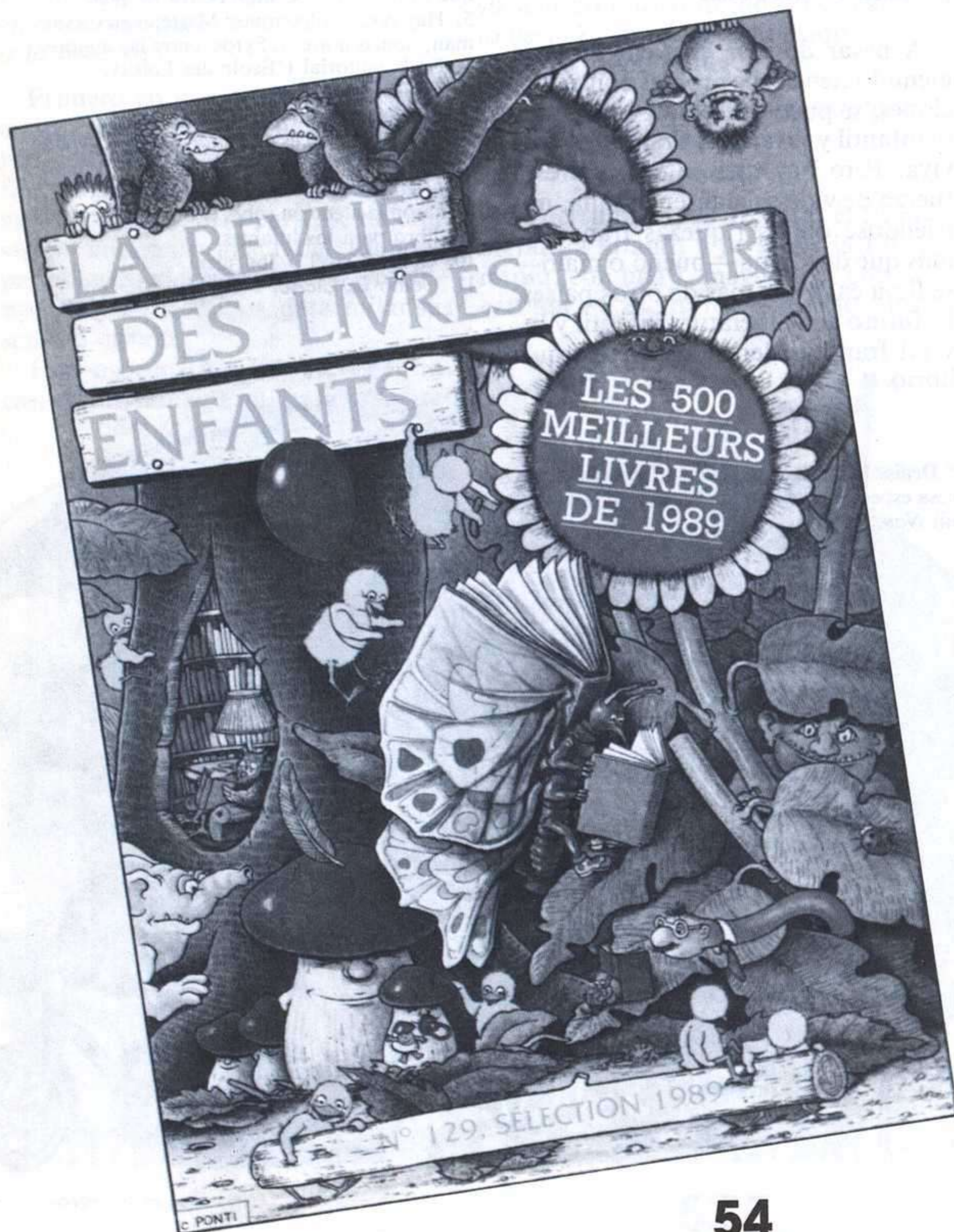
Notas

1. Hay que tener mucho cuidado con estas cifras: tratando de adaptar la clasificación de los libros infantiles a la realidad del mercado, el sindicato de los editores (SNE) ha modificado el contenido de las rúbricas, de tal manera que de un año a otro, una categoría no representa exactamente lo mismo. Para más información, léase: Jean-Marie Bouvaist, *Les enjeux de l'édition-jeunesse à la veille de 1992*, Salon du Livre de Jeunesse, Montreal, 1990.
2. Folio Junior édition spéciale, por ejemplo.
3. Hachette publicando en la Bibliothèque rose muchas novelitas de origen estadounidense; La Farandole en 8, 9, 10, Milan con la colección Zanzibar, Magnard con Tire-Lire poche, etc.
4. Cf. Le Livre de poche Jeunesse, la colección que dirige el historiador Pierre Miquel.
5. Hay varias colecciones: *Mystères* en Casterman, *Souris noire* en Syros, entre las mejores.
6. En la editorial L'École des Loisirs.
7. En Gallimard.
8. En Casterman.
9. Cf. *Les exigences de l'image dans le livre de la première enfance* (Magnard, 1973) y *L'enfant, l'image et le récit* (MSHA/Mouton, 1977) llamaron la atención sobre el importante papel del libro para los infantes.
10. Como Clavel o Tournier.
11. Como Le Clézio.

INTERNACIONAL

Animar la lectura

por **Christian Poslaniec***



Como complemento a la exposición anterior, ofrecemos a continuación el siguiente artículo, en el que Christian Poslaniec, responsable de PROMOLEJ, enumera con sumo detalle las actividades que dicha entidad gala, perteneciente al Instituto francés de Investigación Pedagógica, realiza respecto a la promoción de la lectura entre niños y jóvenes.

No basta proponer libros a los jóvenes para fomentar en ellos las ganas de leer. Son muchos los niños que confunden manual escolar y libro lúdico, obligación social y placer autónomo, y esto hace que se aparten de los libros sin abrirlos.

De ahí la importancia de la animación en torno al libro, pero a condición de que esta animación tenga *verdaderamente como objetivo hacer leer a los niños* y no a iniciarles en las técnicas documentarias ni a inducirles a hacer ejercicios escolares tomando como pretexto el tema, el autor, la lengua o el esquema narrativo.

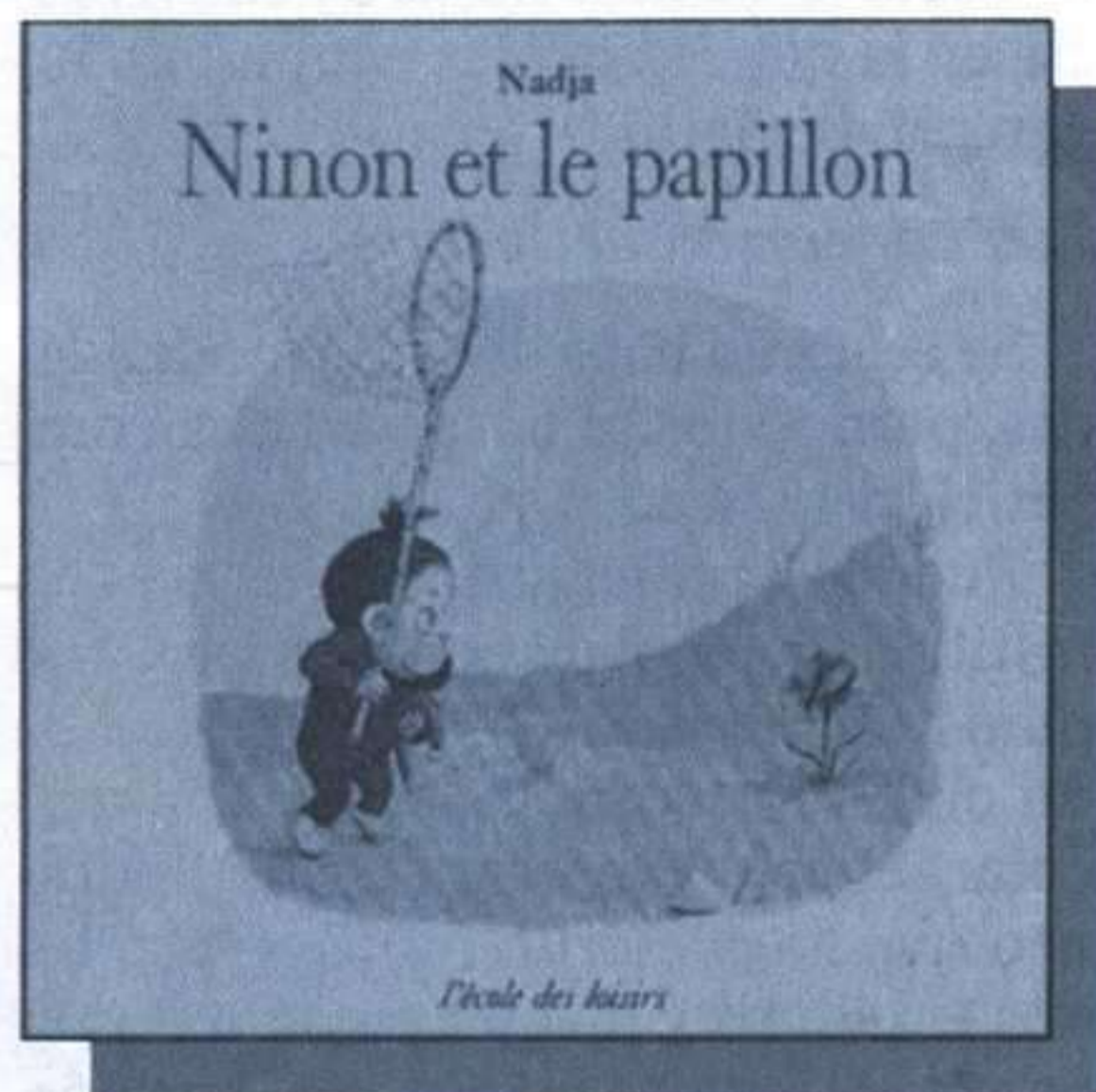
Con demasiada frecuencia, algunos maestros de buena voluntad que quieren abrir la escuela a la literatura juvenil contemporánea —aunque se contentan con crear una biblioteca adicional— se sorprenden al constatar que sólo consiguen que los buenos lectores lean más, pero no así los que no aman la lectura. Evidentemente, esto contribuye a marcar todavía más las distancias entre lectores y no lectores.

Antes de dar ejemplos concretos de animaciones de lectura llevadas a cabo en Francia, conviene, quizá, adelantar algunas hipótesis para explicar este fenómeno.

Aprendizaje de la lectura y comportamiento de lector

Es difícil saber exactamente de qué modo un niño se convierte en lector. Es un fenómeno muy complejo sobre el que han trabajado ya generaciones de investigadores sin que hayan logrado identificar el cromosoma o el virus de la lectura.

Por esto, los pragmáticos tienen tendencia a *simplificar* y a reformular la pregunta de otra manera: ¿cómo



aprende a leer un niño? A partir de ahí, pueden preocuparse exclusivamente de los métodos de aprendizaje de la lectura, desde el B.A-BA hasta los logicales complejos.

Ahora bien, *aprender a leer no es convertirse en lector*. Aprender a leer es adquirir una competencia *técnica*. Convertirse en lector es adquirir un *comportamiento*. Y por lo que se sabe desde que la etología, la etnología y la biología se interesan por los comportamientos, esto nada tiene que ver con la adquisición de una competen-



cia técnica, sino que va ligado al entorno, al azar y a la necesidad (para repetir el título de un biólogo célebre), a la manera en que el placer se entrelaza con el ambiente y las necesidades internas.

Efectuar animaciones en torno al libro es, precisamente, buscar los métodos que permitan al niño adquirir un comportamiento de lector. Por tanto, es mejor no mezclar estas actividades de animación con ejercicios de aprendizaje de la lectura, que tienen otra finalidad.

Animaciones que deleitan

PROMOLEJ, que dedica parte de sus actividades a recoger información sobre las iniciativas tomadas en toda Francia en el campo de la promoción de la lectura entre los jóvenes, ha identificado ya varias decenas de animaciones susceptibles de hacer leer a los muchachos.

Una parte de estas animaciones se basan en el placer del juego o de la competición, en su capacidad para divertir. He aquí dos ejemplos:

El desafío-lectura

Es una competición lúdica entre dos o más clases de otras tantas instituciones y, con frecuencia, de ciudades y regiones diferentes.

Un grupo de adultos empieza por seleccionar treinta o cuarenta libros juveniles susceptibles de gustar a los niños de aquellas clases. Los libros se presentan uno a uno, con pasión, en cada una de las clases seleccionadas, a la vez que se explican las reglas del «desafío-lectura».

En una primera fase, los niños se preparan para la competición leyendo los libros; pero ni todos los niños ni todos los libros, puesto que, eviden-



tan lúdicamente y se proponen una a otra sus grandes juegos. Luego, sólo hay que contar los puntos de todo el curso y proclamar el vencedor en el transcurso de una fiesta de convivencia en la que los dulces ocupan un lugar privilegiado.

Los concursos de lectura

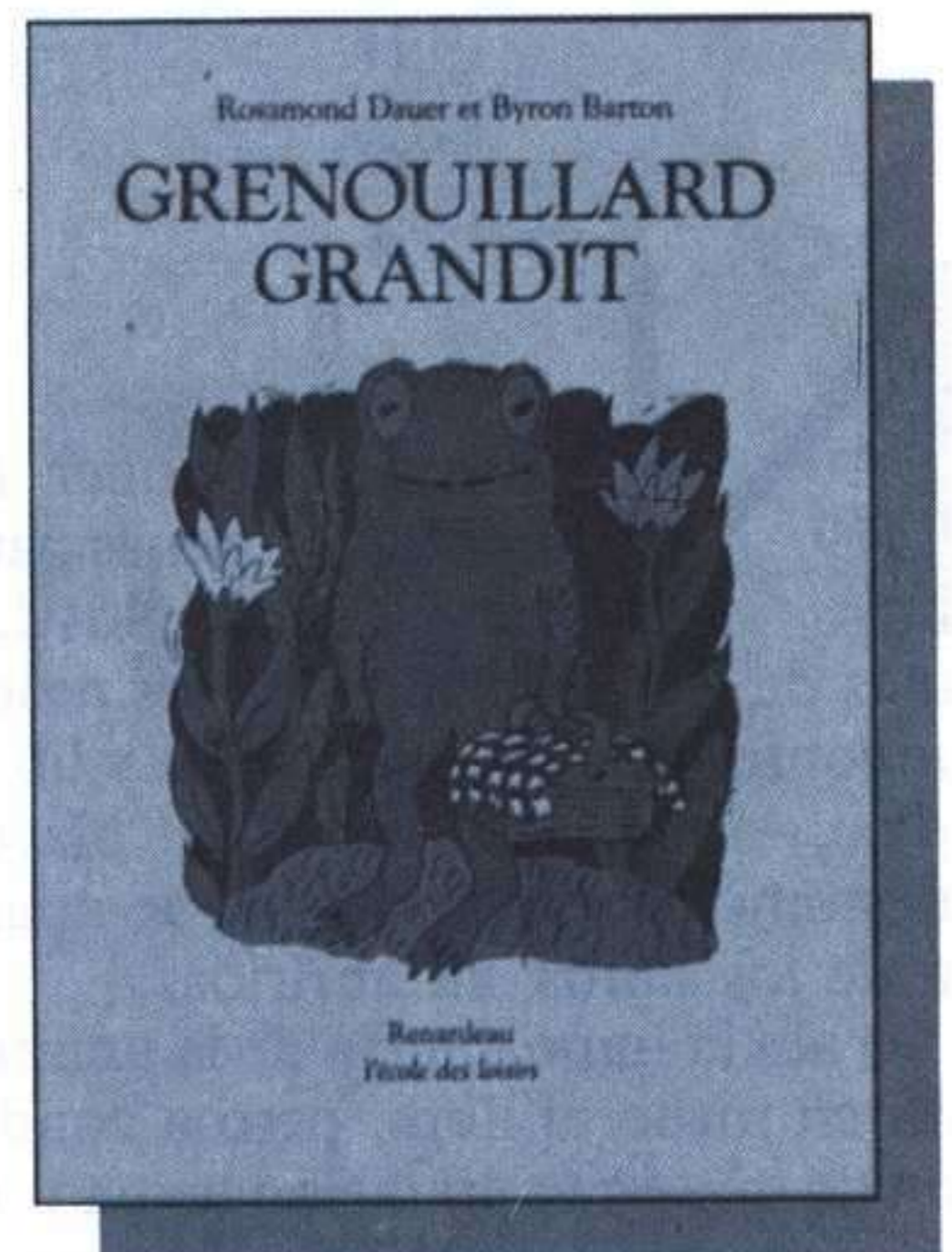
Se celebran bajo diversas modalidades, pero todos se basan en una competición lúdica.

Pueden organizarse a nivel de una institución escolar, por ejemplo. Los niños organizadores (en el marco de un club de lectura escolar o extraescolar) eligen un escritor contemporáneo que haya escrito mucho; leen todos sus libros y luego hacen un póster para cada uno de los libros. Cada póster incluye una presentación estimulante del libro y una pregunta del concurso cuya respuesta obliga a leer el libro. Se confeccionan diez o veinte pósters con las preguntas.

Los niños organizadores distribuyen a sus compañeros boletines de participación (reglamento del concurso, fechas, recompensas y boletín de respuesta), lo que les permite convencer directamente a los compañeros a quienes no gusta leer, pero que se sienten atraídos por el placer del juego.

El resto es cuestión de organización.

Sin embargo, lo cierto es que, en este momento, el número de lectores



en las bibliotecas aumenta considerablemente.

Otra manera de organizar un concurso de lectura es hacerlo a nivel de una provincia o de una región. En este caso, el concurso exige tan sólo cinco o seis títulos, generalmente relacionados por el tema (novela policiaca para niños, dinero de bolsillo, etc.). Los concursantes no son individuos, sino clases enteras.

Los adultos organizadores publican las preguntas en un periódico que, por ejemplo, puede cooperar en la realización del torneo. A lo largo del curso, las preguntas van adquiriendo una dificultad cada vez mayor. Puede prepararse, por ejemplo, una primera serie fácil, pero que obligue a leer los libros; luego, una segunda serie con preguntas ya difíciles y eliminatorias. De todas maneras, como las preguntas son públicas, incluso las clases eliminadas en la primera vuelta continúan participando en el concurso. Y como la finalidad del concurso es hacer que los jóvenes lean, esto es perfecto.

Para que el concurso sea realmente popular, es deseable que la final sea pública. En este caso, se ve cómo las cinco o seis clases finalistas se enfrentan ante un público formado por centenares de niños, cómo se concentran febrilmente para responder a las preguntas, cómo palidecen cuando nadie

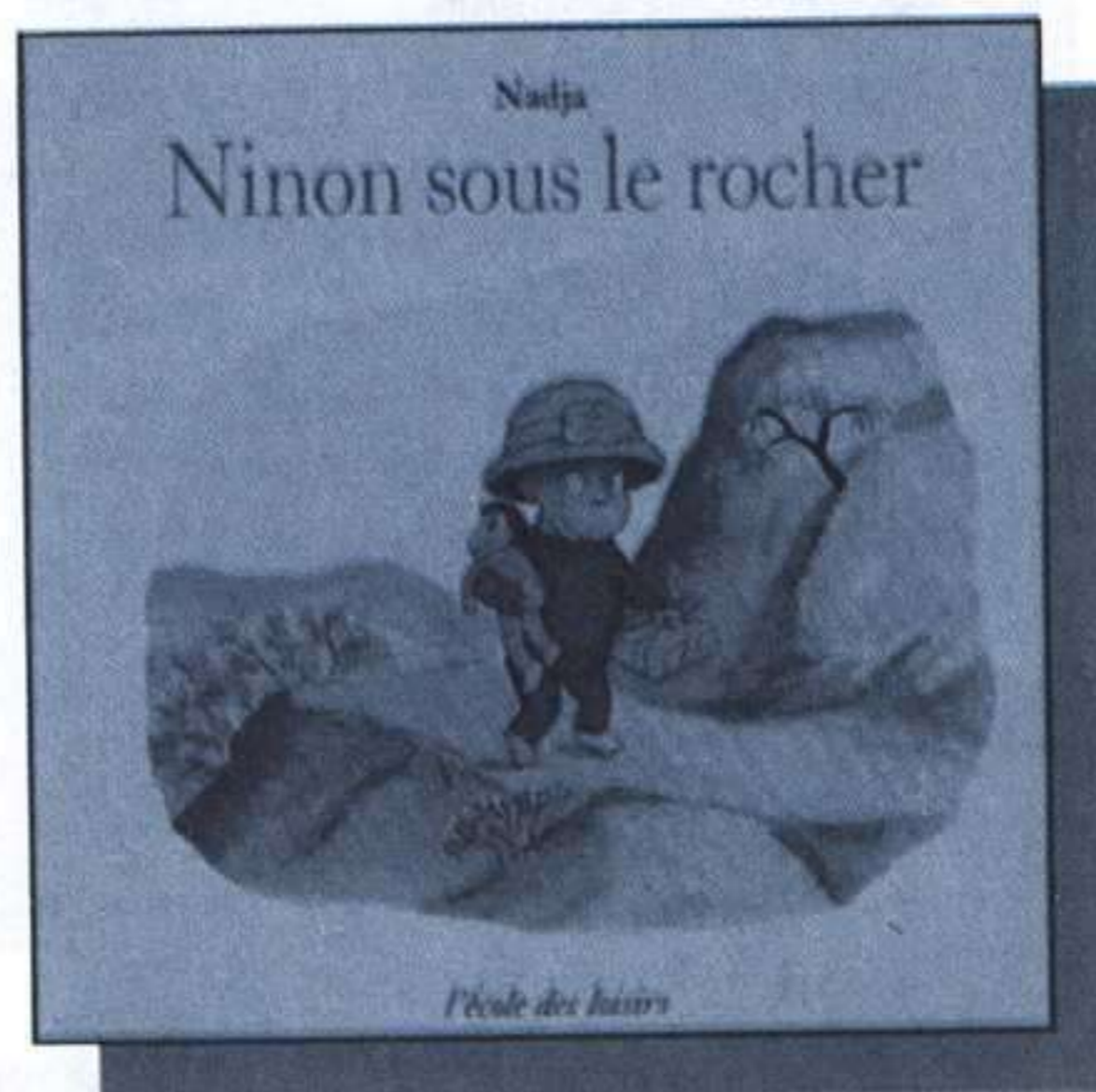
temente, no se trata de una participación obligatoria.

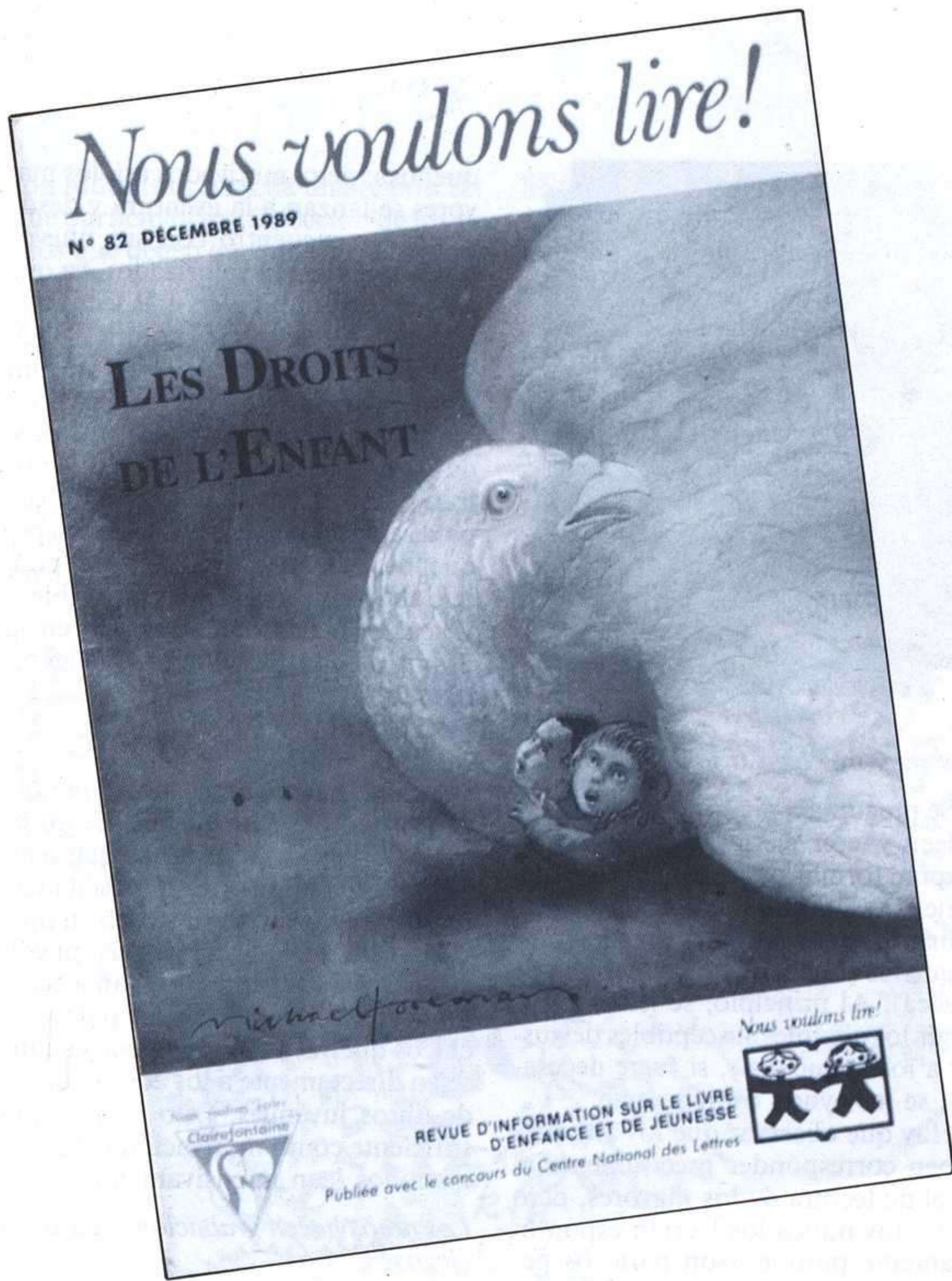
En una segunda fase, los niños elaboran unas preguntas —de todas clases y lo más variadas posible— acerca de los libros. Por su parte, los animadores adultos supervisan esta diversidad y animan aquellas preguntas que pueden impulsar a leer los libros. Luego, se envía a la clase rival un centenar de preguntas, y cada respuesta acertada da derecho a un número determinado de puntos.

Al propio tiempo, se recibe de la otra clase una serie de preguntas a las que los niños sienten deseos de responder. Entran en el juego con gusto, a pesar de que esto les obliga a leer párrafos que habían descuidado o a releer ciertos libros que ya daban por sabidos. También los no lectores empiezan a intervenir para no quedar apartados del placer que manifiestan sus compañeros.

Este tipo de intercambio de preguntas se repite dos o tres veces a lo largo del curso. Después, se empiezan a preparar grandes juegos que imitan a otros ya existentes (tipo Monopoly, Juego de la Oca, etc.), pero referidos siempre a los libros. Los adultos animadores ayudan a precisar las reglas de juego y procuran que todo quede centrado en los libros y la lectura.

Cuando se produce el encuentro, a fin de curso, las dos clases se enfren-





las sabe y cómo se alegran cuando son «fáciles». A veces, uno o varios autores de los libros puestos a concurso están presentes en esta final e, incluso, hacen preguntas. Es una satisfacción más encontrarse con los autores de unos libros que los jóvenes acaban por conocer tan profundamente.

Finalmente, es deseable que la recompensa sea espectacular y poco corriente, aunque no pueda tomarse demasiado en serio. Por ejemplo, en La Sarthe se pesa en público a todos los niños de la clase vencedora, se saca la media, y la clase gana este peso medio en libros. Pero puede pensarse también en grandes medallas de cho-

colate, de caramelo o de mazapán, por ejemplo...

Animaciones que llevan información a los niños

Ir colocando libros en una biblioteca abierta a los niños no es más que una información parcial, porque todo depende de la representación que los muchachos tengan del libro. Si esta representación es positiva, irán a verlos desde más cerca; pero si es negativa, les darán la espalda.

Todo el sentido de este tipo de animaciones consiste en hacer emerger en los niños una representación positiva;

por tanto, lo que cuenta no es sólo la información, sino la forma emocional que la acompaña.

He aquí dos ejemplos.

La ronda de los libros

Este tipo de animación consiste, sencillamente, en que las bibliotecarias municipales se personen regularmente en las clases de las escuelas próximas. En cada visita, presentan a los niños algunos libros, pero de una manera dinámica. De algunos libros, contarán el argumento; de otros, presentarán uno o varios personajes. Pueden también contar alguna anécdota relacionada con el libro; por ejemplo, lo que les ha dicho un lector después de leerlo. O bien mostrar las ilustraciones e intentar que los niños adivinen lo que se cuenta en la narración. Por otra parte, existe toda una categoría de animaciones, llamadas «fuera de texto» por aquellos que las practican, que consisten en suscitar la curiosidad de los niños acerca del contenido del libro, pero sin hablar nunca del texto, sino más bien tratando de hacer que los pequeños oyentes adivinen el contenido a partir del título, del índice, del resumen de la contraportada, de las ilustraciones, etc.

Todos los medios son buenos, puesto que despiertan la curiosidad: si los niños no se acercan a los libros, gracias a esta «ronda», los libros se acercan a los niños. Y en las clases en que se practica este tipo de animación el número de lectores aumenta considerablemente.

Las bibliotecas ambulantes

Variante de la animación anterior en lo que tiene de acercamiento del libro a los niños, la biblioteca ambulante consiste en ir, con cestos llenos de libros de todas clases, hacia los barrios donde los niños no leen mucho. Los animadores se instalan con sus cestas en un jardincillo, un terreno libre, una plaza... Algunos niños, curiosos, se acercan. Los animadores

muestran los libros, los presentan a los niños, les cuentan el argumento, etc. Lo más importante es volver regularmente al mismo lugar. Al cabo de cierto tiempo, la biblioteca ambulante cuenta ya con un público fiel; llegan otros niños, se van, vuelven; muchos llevan a sus compañeros. Pero siempre acaban por tener ganas de llevarse los libros consigo, hojearlos e incluso leerlos. El préstamo puede hacerse allí mismo. Luego, habrá que descubrir a los pequeños lectores el camino de la biblioteca más próxima.

Este tipo de animación, muy practicada en Francia por ATD Quart Monde, ha sido también experimentada en otros lugares, principalmente en Québec y en Suiza. Todos los animadores destacan el hecho de que, al cabo de algún tiempo, cierto número de niños realmente no lectores se inscriben en la biblioteca y la frecuentan regularmente.

Algunas bibliotecas practican una variante que consiste en instalar en la calle, delante de su propia sede, una mesa con libros. Porque, aunque cuesta creer, no siempre es fácil franquear el umbral de una biblioteca.

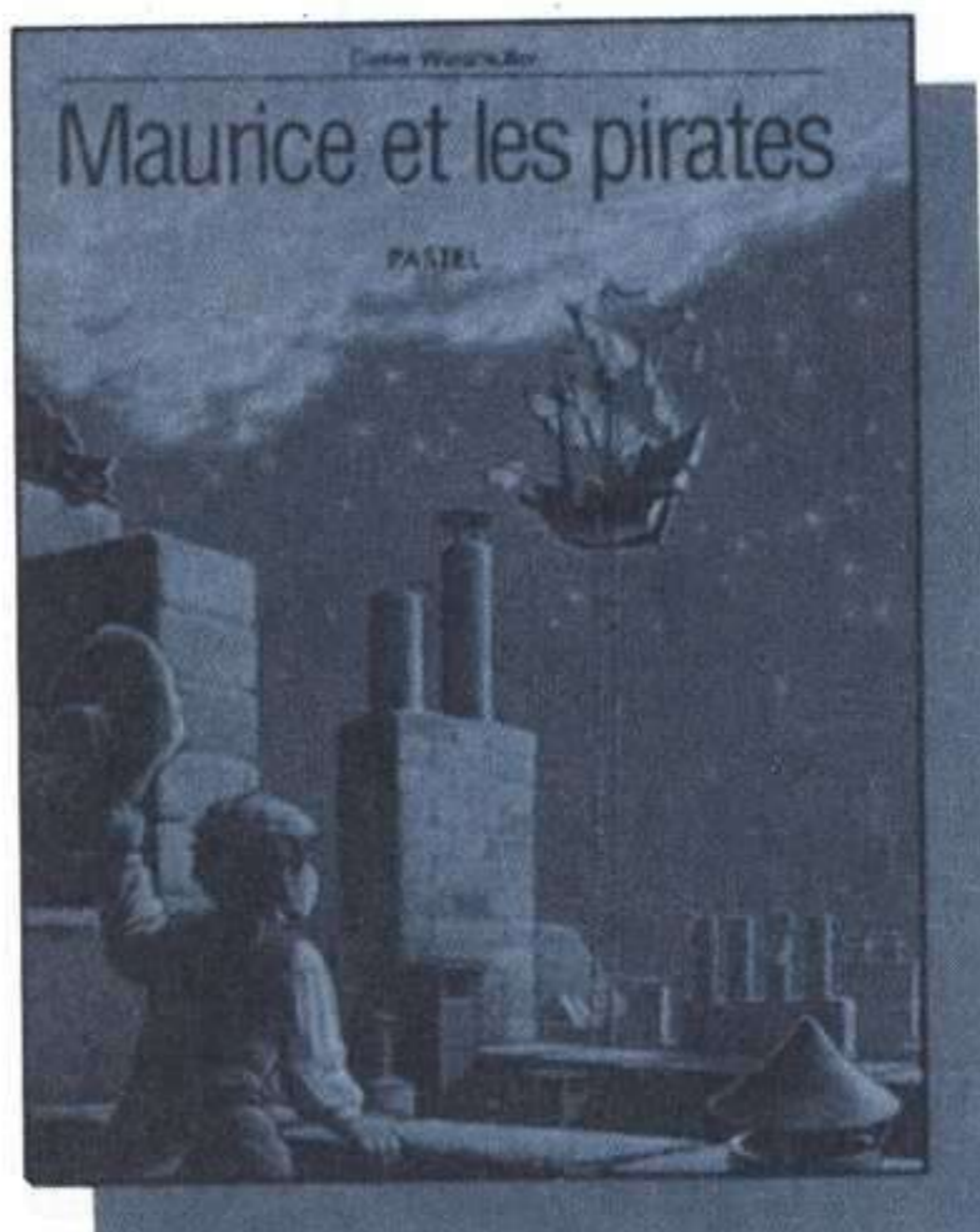
Animaciones que dan responsabilidad a los niños

Estas animaciones no se basan directamente en el placer de leer, sino en el gozo de obtener un reconocimiento social por haber ejercido bien una responsabilidad.

En estos casos, siempre puede esperarse que los niños tengan un encuentro fundamental con un libro y que, a continuación, se sientan impulsados a buscar un placer similar de manera más autónoma.

Por tanto, es un tipo de animación dirigido especialmente a niños que confiesan no sentir gusto por la lectura. La experiencia demuestra que esta animación les hace leer efectivamente.

He aquí, resumidos, algunos ejemplos.



Los mayores leen a los pequeños

Se pregunta a niños no aficionados a leer y con ciertas dificultades si aceptan formar parte de un grupo que tiene la responsabilidad de hacer descubrir algunos álbumes a niños más pequeños (Preescolar o primer año de Básica). Al principio, se les ayuda a elegir los álbumes susceptibles de gustar a los pequeños y, si fuere necesario, se les ayuda a prepararse.

Hay que observar que los álbumes deben corresponder precisamente al nivel de lectura de los mayores, pero que éstos nunca los leerían espontáneamente porque «son para los pe-



queños»; pero, motivados así, los mayores se lanzan a la aventura y desde el primer encuentro con sus nuevos oyentes se sienten valorizados, ya que los pequeños les piden más lectura y, además, les admiran porque saben leer. Sentirse valorizados así por un comportamiento que, en general, había sido más bien motivo de fracasos, da alas a los mayores. Ellos mismos irán a buscar álbumes a la biblioteca para satisfacer las exigencias de los pequeños. Leerán y volverán a leer para que su lectura sea lo mejor posible... y acabarán por descubrir que en la misma biblioteca hay libros que les interesan directamente.

Niños consejeros de librerías

Es una operación que hay que organizar con la cooperación de un librero. Éste pide a los niños que sean sus consejeros. Les presta novedades, les ruega que las lean y le den su opinión para que él, a su vez, pueda aconsejar a los padres que van a comprarle libros. Mejor todavía: pide a los chicos que vayan a su librería y aconsejen directamente a los compradores de libros juveniles. Esto es más que suficiente como motivación para que los niños lean intensivamente.

Los niños hacen grabaciones para los ciegos

Es un sistema que se practica en varios lugares de Francia. De acuerdo con un organismo tutelar de jóvenes ciegos, se pide a los niños que graben libros interesantes, cuya elección se deja a su voluntad. Esto les da ocasión de tratar con los ciegos, a quienes pueden informar sobre sus preferencias. Existen algunas limitaciones técnicas que deben respetarse, pero, sin duda, se brinda a los muchachos una excelente motivación.

Los niños, miembros del jurado de un premio literario

Esto es bastante frecuente en Francia y en Bélgica. En algunos casos, se trata de un jurado infantil; en otros,

LIBROS

son todas las clases de una región las que participan en la elección de los libros que deben quedar seleccionados. También aquí, la experiencia demuestra que prácticamente todos los niños que forman parte del jurado leen: algunos de ellos, muchísimo; otros, menos.

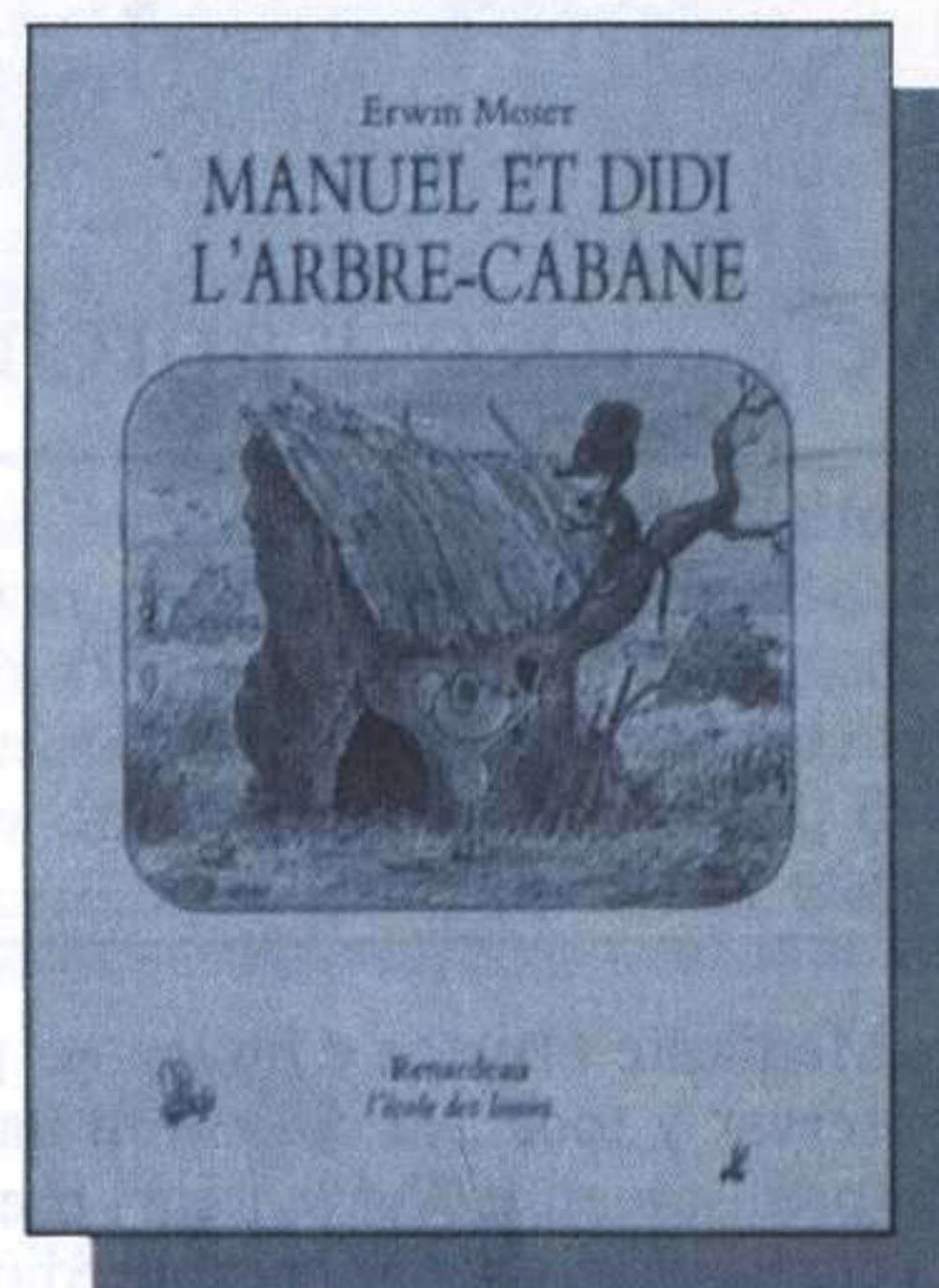
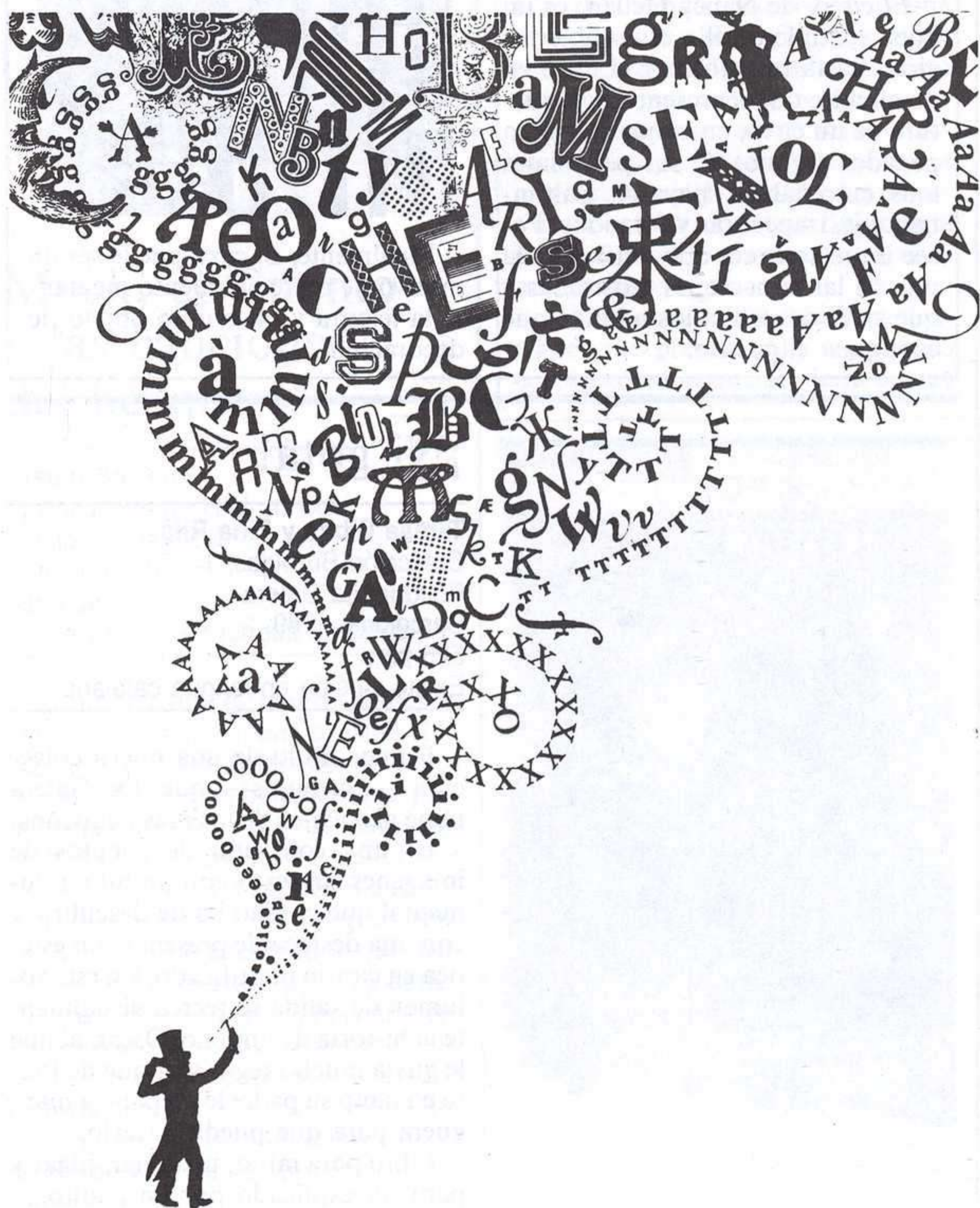
Existen otras animaciones para el libro; pero, para describirlas todas, no bastaría un número completo de la revista. Por esto, prefiero terminar haciendo dos observaciones:

—Que los niños se deleiten con los

libros no es suficiente para hacer que se conviertan en lectores. También hay que permitirles que descubran la *lectura profunda* de un libro, la que les implica, la que les lleva a identificarse con los personajes y a proyectarse a la acción, la que, al dejar el libro, hace que se sientan distintos de como eran antes de empezarlo. Con demasiada frecuencia, los niños hacen solamente una lectura superficial —una lectura narrativa, por ejemplo— porque no se les ha enseñado a disfrutar del estilo, a descubrir la ética del autor

oculta en una frase, a emitir hipótesis que más adelante se confirmarán, a hacer connotaciones o analogías... Existen también animaciones que permiten actuar en este sentido.

—Por sí solo, nadie es capaz de dominar todos los parámetros que hacen que una acción sea eficaz: conocer la literatura juvenil, conocer bien los gustos, las preocupaciones y los problemas de cada niño, suscitar su entusiasmo, hacer circular una información, animar un grupo, etc. Pero si son varias las personas que coope-



ran, es posible llegar a dominarlos todos. Por esto, es importante que los maestros colaboren con las bibliotecarias, los padres, las asociaciones especializadas...

Por otra parte, cuando se examinan los resultados de acciones de lectura, resulta sorprendente descubrir la multiplicidad de personas implicadas.

Porque la lectura no es asunto de la escuela: es asunto de la sociedad. ■

* Christian Poslaniec es escritor, encargado de misión en el INRP (Institut National de la Recherche Pédagogique) y responsable de PROMOLEJ (Promoción de la lectura en los jóvenes).

Artículo traducido del francés por Laura Gavaldà.

LAURENT BERMAN.

LIBROS

DE 0 A 5 AÑOS



Veig, toco i aprenc

Gloria García.
Colección Veure i tocar.
Ediciones Beascoa.
Barcelona, 1989.
575 ptas.
Existe versión en castellano.

Mediante objetos e imágenes para observar y tocar, la colección llamada precisamente 'Ver y tocar' presenta cuatro títulos de impecable edición, que pretenden estimular la capacidad sensitiva de los más pequeños.

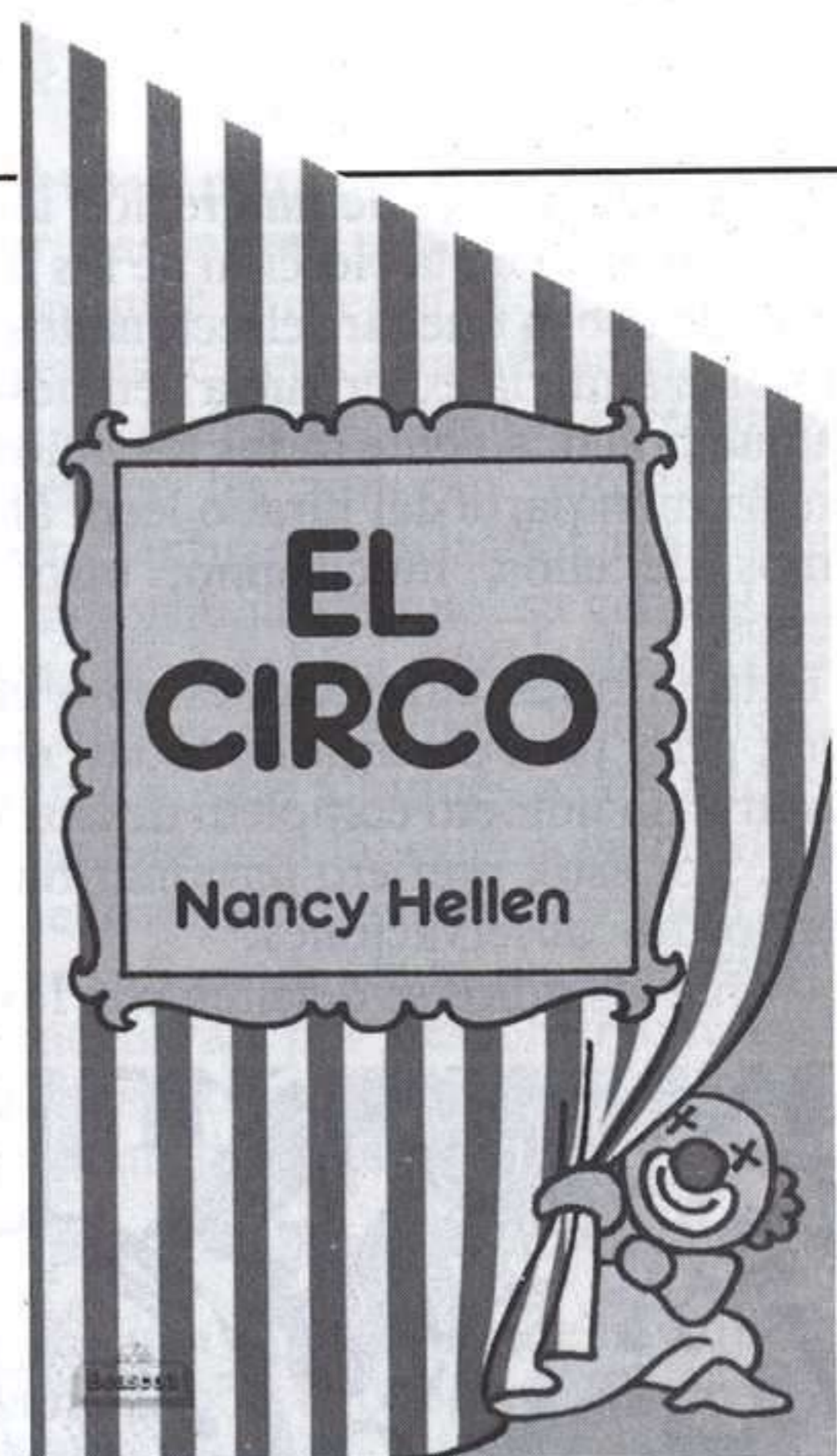
En este sentido es justo ponderar el esfuerzo editorial de Beascoa que, tanto en catalán como en castellano, están ofreciendo una serie de atractivos libros para niños de entre 3 y 5 años.

El circo

Nancy Hellen.
Ediciones Beascoa.
Barcelona, 1989.
595 ptas.
Existe versión en lengua catalana.

Entre la oferta editorial para prelectores en nuestro país destacan los libros objeto, por lo general, adaptaciones de originales ingleses.

El circo, de Nancy Hellen, es un buen ejemplo de ello. Sus cubiertas giran hasta transformar el libro en un círculo, que representa la estructura de un circo, en el que se hallan pegados algunos de sus personajes más entrañables: payasos, saltimbanquis, trapezistas y forzudos. Posee un texto breve que unifica cada una de las situaciones mostradas y que sirve de guía a los adultos que expliquen el cuento.



Finalmente, *El circo* puede ser un motivo de entretenimiento mediante la lectura y un bonito objeto de decoración.



¡Ni gota!

Teresa Ribas y Fina Rifa.
Colección Burbujas, 1.
Editorial La Galera.
Barcelona, 1989.
525 ptas.
Existe versión en lengua catalana.

Primer título de una nueva colección —Burbujas— que La Galera pone al alcance de los más pequeños.

Es una colección de cuentos de imágenes sin texto con un hilo argumental que el niño ha de descubrir y con una destacable presentación estética en cartón plastificado. En este volumen de salida se recrea visualmente la historia de un niño, Óscar, al que le gusta mucho regar y al que de tanto en tanto su padre le prepara la manguera para que pueda hacerlo.

Libro para mirar, imaginar, jugar y para ser explicado por un adulto.

DE 6 A 8 AÑOS



Muck, el Gnomo y las canciones del bosque

Ursula Beckert.

Ilustraciones de Hildrun Covi.

Ediciones Beascoa.

Barcelona, 1989.

585 ptas.

Existe versión en lengua catalana.

Segundo título de la serie dedicada al gnomo Muck. En esta ocasión el libro nos traslada al festival de canto que se celebra en el bosque. En él participan las mejores voces del reino animal. Así pues, en un día vestido de fiesta se darán cita las hormigas, los conejos, los ratones y hasta una lechuga. Será un día encantador que acabará con un alegre y movido baile.

La distribución en páginas diferentes del texto y las ilustraciones facilitar la lectura y comprensión de una historia sencilla, sin demasiadas florituras, que glosa los valores de la amistad y el entendimiento entre todos.

Fa olor de primavera

Mercè Company.

Ilustraciones de Agustí Asensio.

Editorial Cruïlla/S.M.

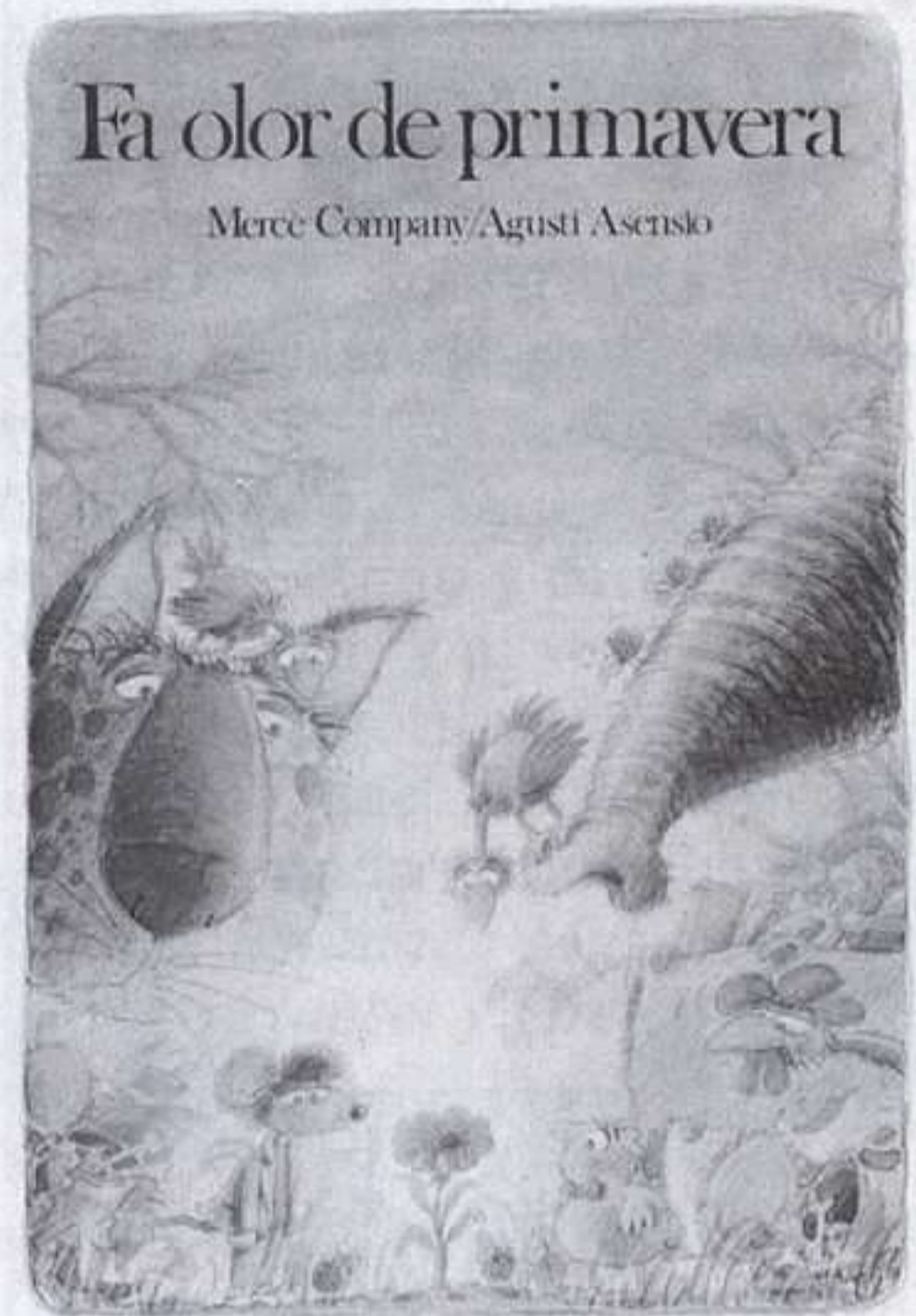
Barcelona, 1989.

795 ptas.

Edición en lengua catalana.

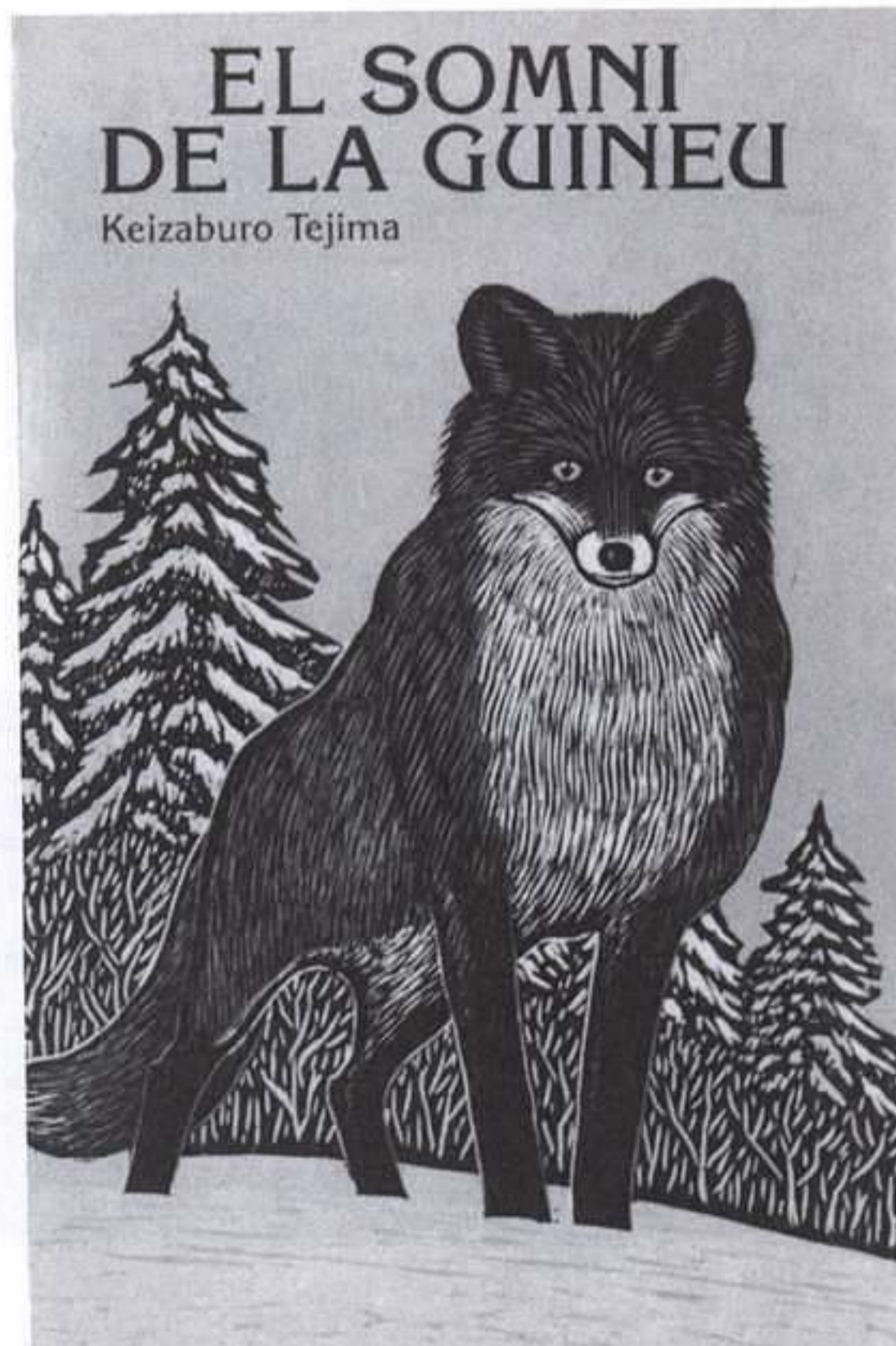
En aquel mundo los seres lo habían destrozado todo y vivir era una tarea absurda y aburrida. Así, un día todos los animales, desde el insecto más ínfimo al cetáceo más ostentoso, decidieron construir un artefacto que les permitiera trasladarse a otro mundo más alegre y hermoso. Fue de este modo como llegarían a la Tierra, un lugar en el que vivir aún tenía sentido.

Libro con formato de álbum ilustrado que presenta un argumento ecológico en el que se alerta acerca



editorial cruïlla / ediciones sm

de los abusos contra la naturaleza. El texto, breve y conciso, a modo de guión, viene a completar las ilustraciones, nada redundantes y con gran poder de evocación.



El somni de la guineu

Keizaburo Tejima.

Traducción de Pilar Garriga.

Editorial Juventud.

Barcelona, 1989.

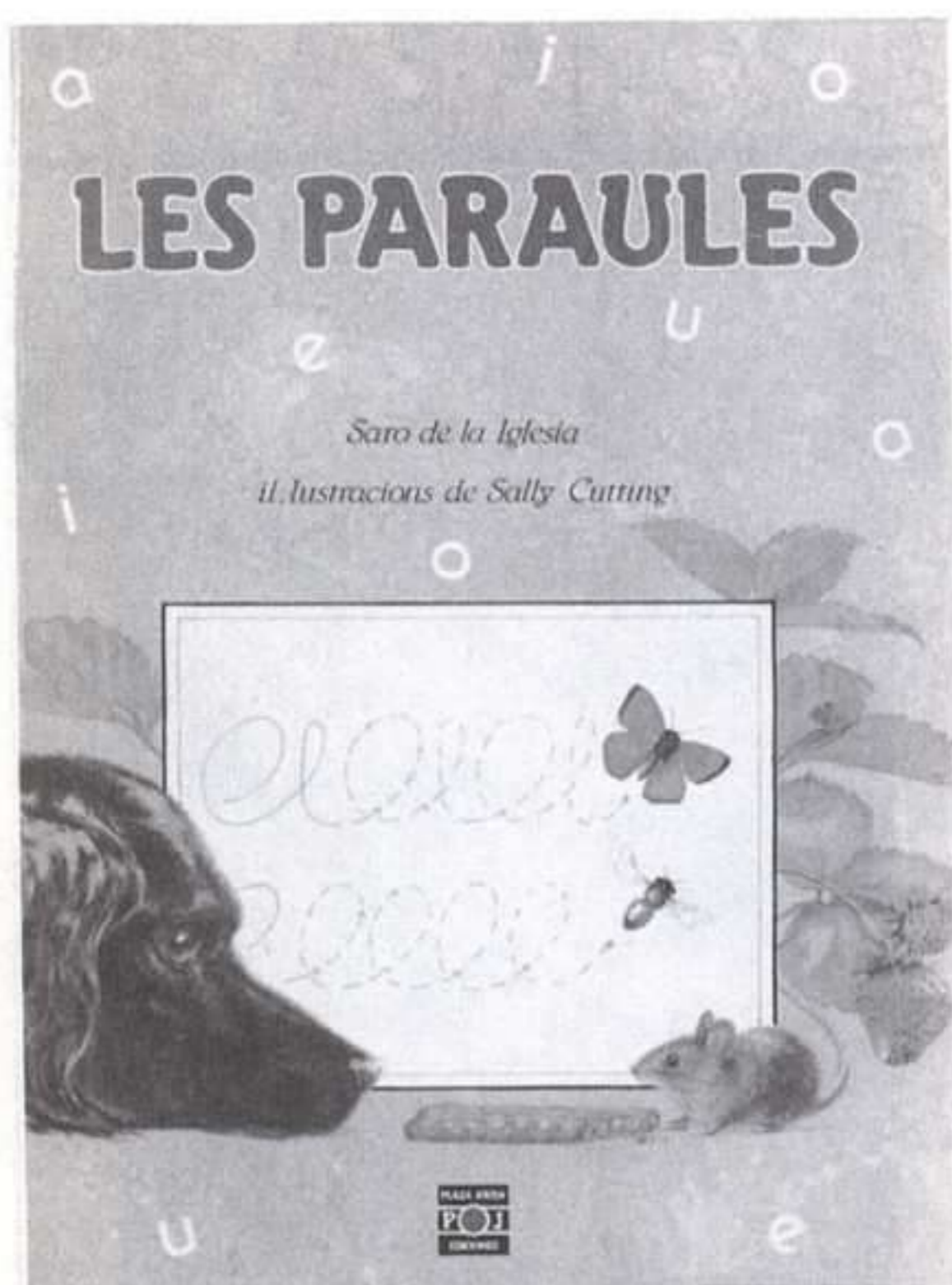
990 ptas.

Edición en lengua catalana.

Era una noche fría y helada. Una zorra sigue desafortunada las huellas de una liebre para poder alimentarse. Así será como ésta se adentrará en un bosque sorprendente y misterioso en el que los frondosos árboles poseen extrañas formas.

Álbum ilustrado con un texto breve y sencillo que sirve de apoyatura y que va desarrollando la historia.

Un libro para mirar, imaginar, leer y, también, para ser explicado.



Les paraules

Saro de la Iglesia.
Ilustraciones de Sally Cutting.
Traducción de Montserrat Solanas.
Editorial Plaza Joven.
Barcelona, 1989.
1 100 ptas.
Edición en lengua catalana.

Acompañados por un perro y un ratón, los lectores de este libro podrán hacer un divertido viaje al mundo cotidiano por medio de las palabras.

Así, el niño podrá identificar y nombrar los objetos y, mediante el juego, se acercará a la realidad más inmediata y a los entornos más familiares para él. Por ello, el libro remite el acto comunicativo hablado y escrito y remarca la importancia que en él tienen las palabras.

Editado en formato de álbum, el volumen contiene, a su vez, ejercicios para colorear, escribir y relacionar palabras.

On vas, cametes?

Enric Larreula.
Ilustraciones de Montse Ginesta.
Colección El Vaixell de Vapor, 30.
Editorial Cruïlla/S.M.
Barcelona, 1989.
435 ptas.
Edición en lengua catalana.

El camello Cametes está harto de vivir en el desierto. No soporta el calor y tampoco a los turistas. Así es que ha tomado la decisión de dejarlo todo y recorrer mundo hasta dar con un lugar ideal en el que quedarse. Al final, tras recorrer todo el mundo, regresará al desierto con la maleta llena de experiencias y el corazón repleto de hermosas y gratificantes aventuras.

Libro muy entretenido —publicado en 1986 y reeditado ahora en su tercera edición— narrado de forma ágil y con unas buenas dosis de humor, en



editorial cruïlla / edicions sm

el que no faltan resonancias simbólicas a la hora de abordar la construcción argumental, y es que, a fin de cuentas, las personas no nos diferenciamos tanto de los camellos que ha creado Enric Larreula y que tan bien ha sabido ilustrar Montse Ginesta.

Una mosca a la sopa

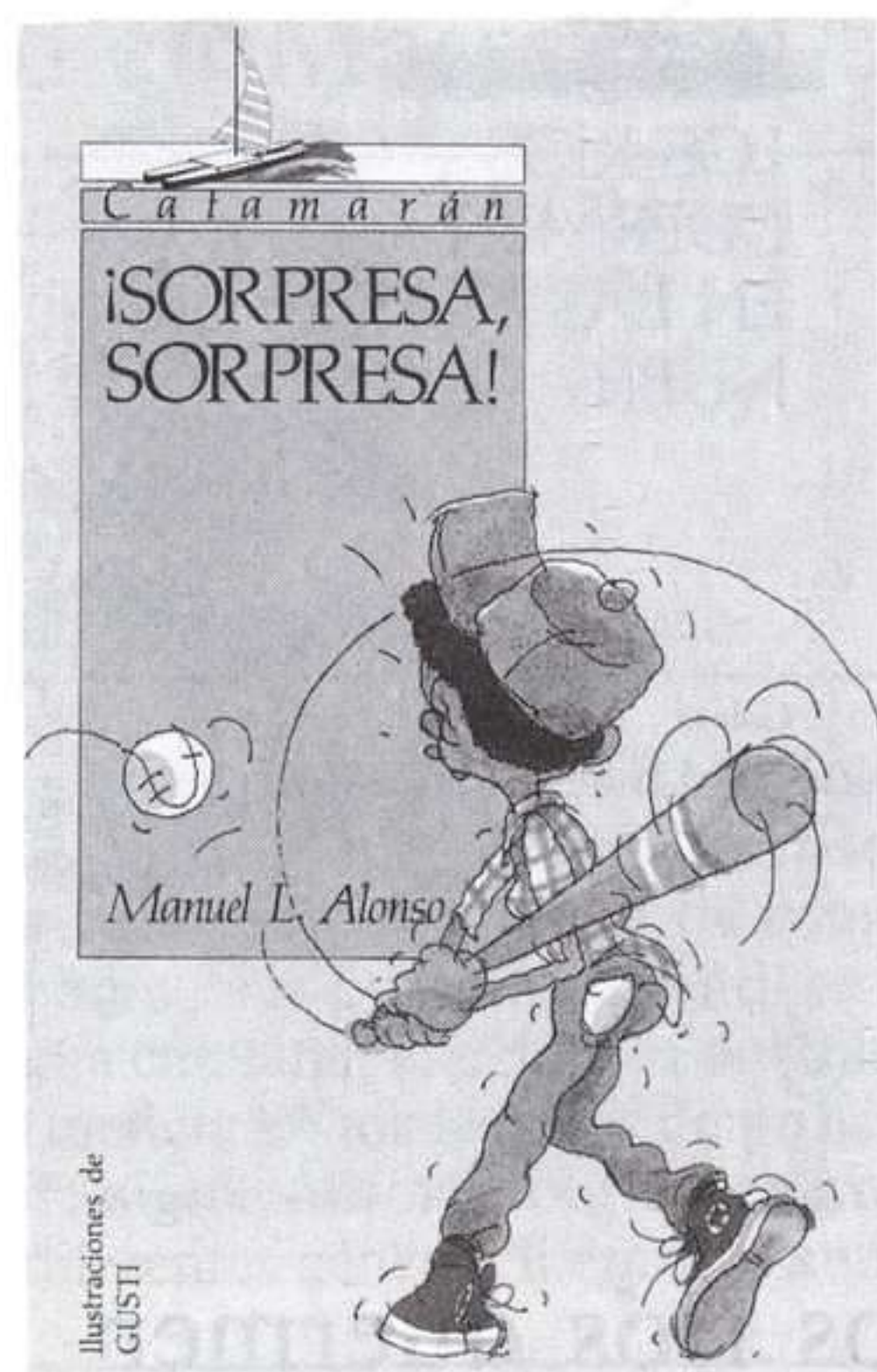
Montse Ganges.
Ilustraciones de Imma Pla.
Colección La Porta, 7.
Editorial l'Abadia de Montserrat.
Barcelona, 1989.
325 ptas.
Edición en lengua catalana.



El deporte favorito de las moscas es la natación y la protagonista de esta divertida historia no es otra que la campeona de los 10 cm. Pero su fulgurante carrera deportiva se verá truncada al verse envuelta en un feroz remolino desatado en un plato de sopa.

Una historia divertida, de lectura fácil, escrita con gracia y desparpajo. La edición, pensada para los más pequeños, presenta el texto escrito a mano con la intención de favorecer la enseñanza tanto de la lectura como de la escritura.

DE 8 A 10 AÑOS



¡Sorpresa, sorpresa!

Manuel L. Alonso.
Ilustraciones de Gusti.
Colección Catamarán, 16.
Ediciones S.M.
295 ptas.

Un viejo vendedor de cosas viejas le ofrece a Santos, un niño de ocho años, un osito de trapo. No quiere comprarlo pero, finalmente, atraído por una fuerza irresistible, se lo queda. Pronto comprobará que el osito es mágico y que le puede conceder cualquier deseo.

Comienza así un relato que va, como su título indica, de sorpresa en sorpresa, haciendo realidad los sueños de Santos: volar, ser invisible, tener un juguete carísimo, recuperar un amigo...

Un cuento fantástico, imaginativo y divertido, lleno de hallazgos y de humor inteligente.

Estimada Mili

Wilhelm Grimm.
Ilustraciones de Maurice Sendak.
Traducción de Francesc Parcerisas.
Editorial Aliorna.
Barcelona, 1989.
2 175 ptas.
Edición el lengua catalana.
Existe versión en castellano.

El día 28 de septiembre de 1983 saltaba la noticia a la primera página de *The New York Times*. Se trataba del descubrimiento de un cuento inédito hasta la fecha de Wilhelm Grimm (1786-1859).

Estimada Mili ("Querida Mili") fue recuperado, para bien de la literatura universal, y ahora Aliorna lo publica simultáneamente en nuestro país, en catalán y castellano, en una impecable edición.

Escrito cuando W. Grimm contaba 30 años, el cuento narra la historia de una madre que abandona a su hija en el bosque para preservarla del peligro



de las guerras que asolan su país, diciéndole que al cabo de tres días debe volver. En su estancia en el bosque la niña conocerá a un anciano al que cuidará con mimo y cariño. Cuando decide regresar, y al ver en su casa a una anciana moribunda, la pequeña comprueba que han transcurrido nada más y nada menos que 30 años.

Si bien *Estimada Mili* nos evoca a su clásico *Hansel y Gretel*, el paralelismo se rompe por la ausencia en este relato de conflicto entre padres e hijos. Todo discurre de una forma lineal y sin sobresaltos. Es, con todo, un cuento de hadas que viene a completar, con nuevas aristas, los ya clásicos y celebrados de los hermanos Grimm. Algo insoslayable en el libro son las ilustraciones de Maurice Sendak, que bordean la genialidad y recrean estupidamente el universo simbólico de W. Grimm.

Quina nit de reis!

Marta Balaguer.
Colección El Vaixell de Vapor, 78.
Editorial Cruïlla/S.M.
Barcelona, 1989.
435 ptas.
Edición en lengua catalana.

Complicada y agitadísima resulta ser, para los Reyes Magos, la noche en que tienen que repartir los juguetes para todos los niños del mundo.

Este cuento lo explica como una alocada carrera de país en país y de continente en continente, en la que no faltan las peripecias, los despistes y las aventuras.

Un cuento escrito y dibujado por Marta Balaguer —bien conocida como ilustradora—, lleno de ingenio y humor.



DE 10 A 12 AÑOS

El pequeño vampiro y el paciente misterioso

Angela Sommer-Bodenburg.
 Ilustraciones de Magdalene Hanke-Basfeld.
 Traducción de José Miguel Rodríguez Clemente.
 Colección Juvenil, 375.
 Editorial Alfaguara.
 Madrid, 1989.
 1 000 ptas.

Nueva y divertida entrega de las aventuras de Anton y sus amigos vampiros. Además de los siempre «emocionantes» encuentros vampirescos, A. Sommer-Bodenburg explota con mucha fortuna, y en clave de humor, la peculiar relación de amor-odio que Anton establece con sus padres, con



los adultos —en este caso hay un psicólogo infantil de por medio— y con el mundo en general, en un relato ágil, alegre y limpio, que es un continuo guiño al lector.

En este volumen se incluyen, además de las habituales ilustraciones en blanco y negro, láminas a todo color. Entre ellas el árbol genealógico de Rüdiger, el pequeño vampiro. Un libro estupendo.

Una dragona en apuros

Manuel Alonso Erausquin.
 Ilustraciones de Esmeralda Sánchez Blanco.
 Colección Ala Delta, 86.
 Editorial Edelvives.
 425 ptas.

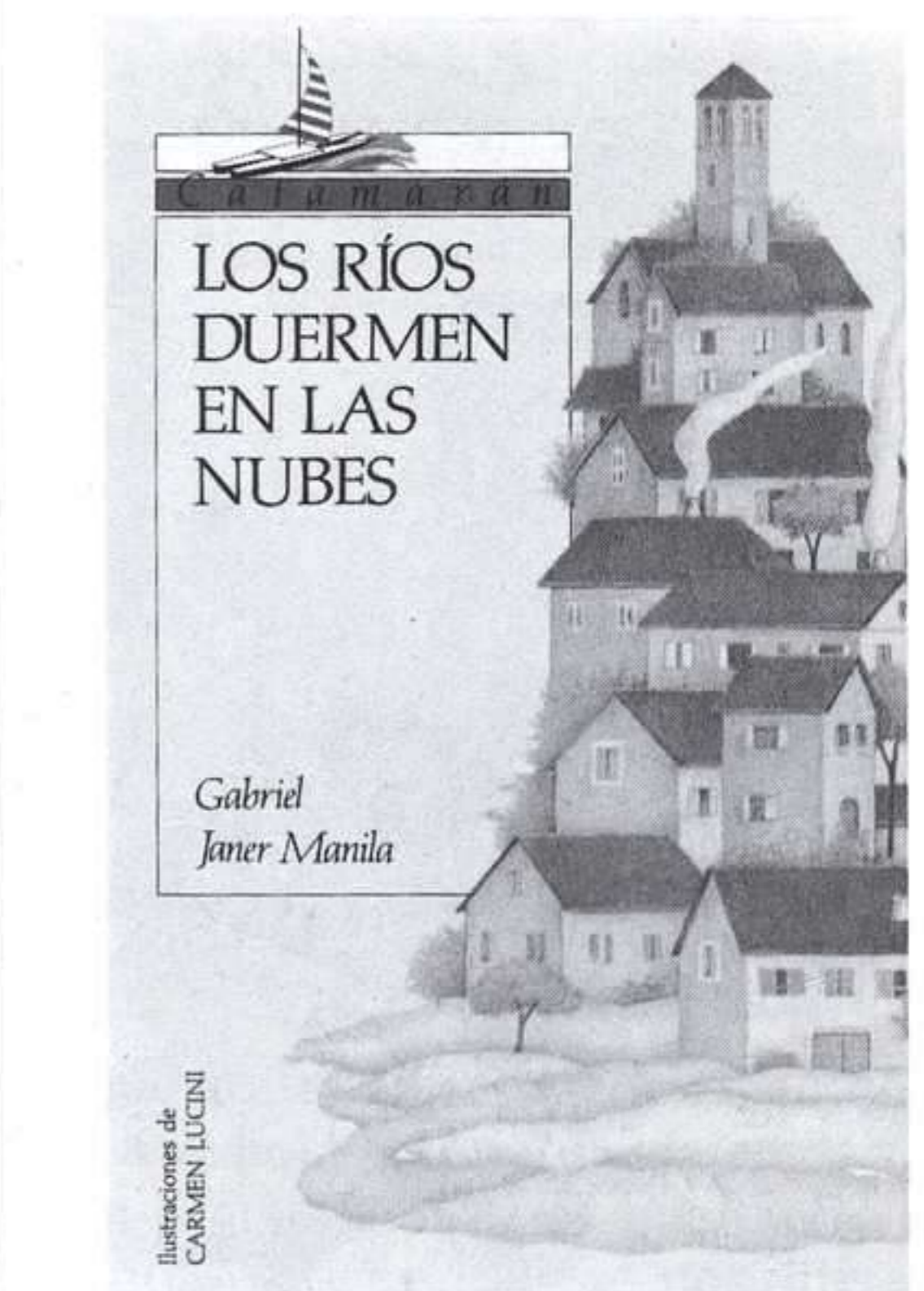
Belinda la dragona aparece un buen día en Lagolargo donde es acogida con entusiasmo. Servicial, cariñosa y educada, Belinda vive feliz en el pueblo con sus amigos, hasta que un ambicioso personaje, maese Perfecto, director de un circo ambulante, la secuestra y se la lleva.

Un cuento divertido, con momentos muy felices como los que se refieren al aprendizaje de «buenos modos»



de la dragona, y con algunos toques de magia y suspense que prestan interés y gracia al relato.

DE 12 A 14 AÑOS



Los ríos duermen en las nubes

Gabriel Janer Manila.
 Ilustraciones de Carmen Lucini.
 Colección Catamarán, 17.
 Ediciones S.M.
 Madrid, 1989.
 295 ptas.
 Versión original en catalán.

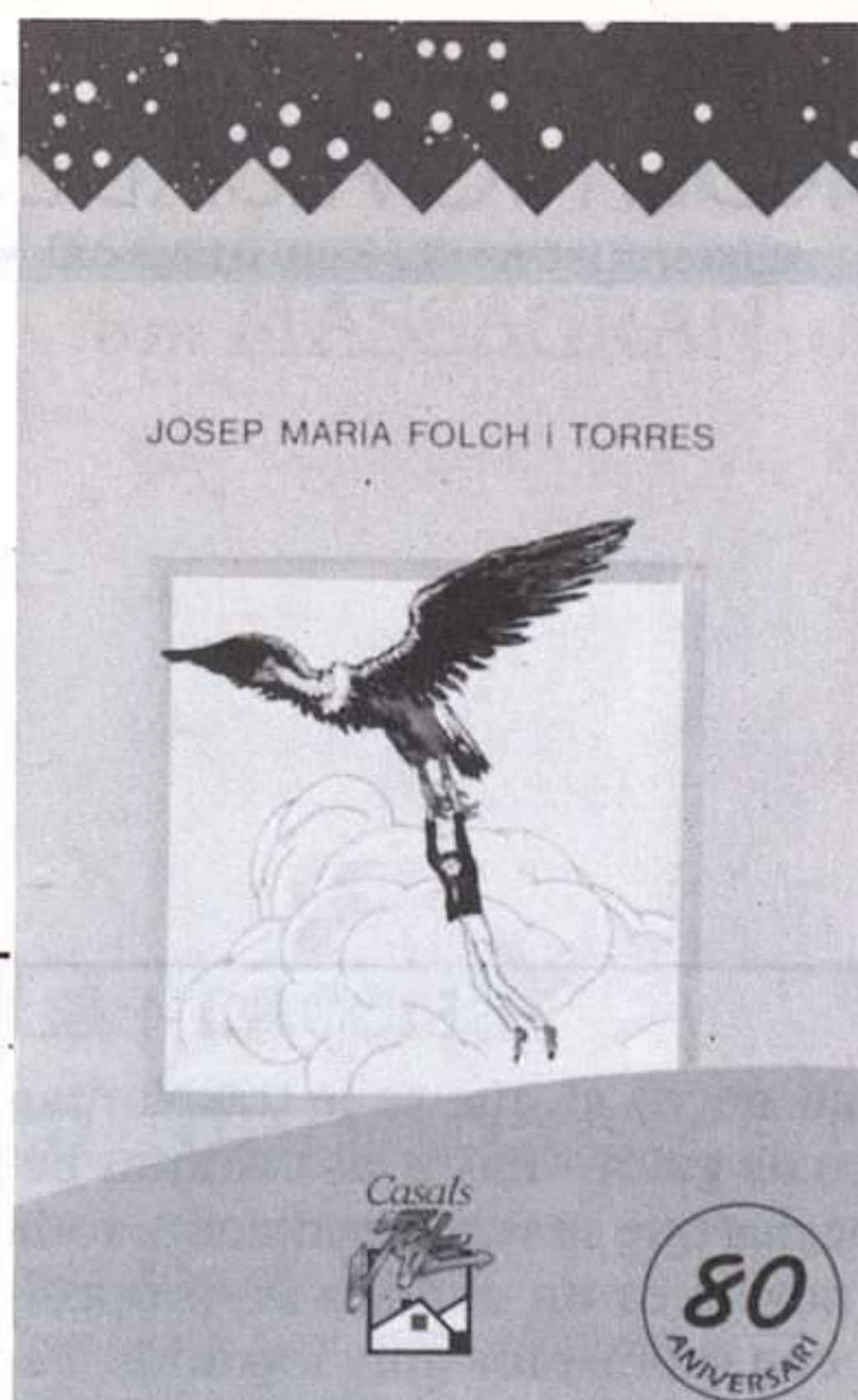
Los vecinos de Montclar, un pueblo que va a ser demolido para construir un embalse, reciben la orden de abandonar sus casas. Algunos se van, pero un pequeño grupo se resiste: sienten que bajo las ruinas quedarán sepultados también trozos de sus vidas.

Un hermoso y crudo relato en el que se enfrentan la violencia y la destrucción con el apego a la tierra, a la casa, a las cosas construidas en largos años de convivencia, a la vida; narrado sin estridencias, pausadamente, y desde la solidaridad con los vecinos desahuciados.

Les aventures extraordinàries d'en Massagran

Josep Maria Folch i Torres.
Ilustraciones de Junceda.
Colección Jove.
Editorial Casals.
Barcelona, 1989.
875 ptas.
Edición en lengua catalana.

El escritor Josep Maria Folch i Torres (1880-1950), considerado en algunos círculos literarios como el padre de la literatura infantil en lengua catalana, ejerció una notable influencia en los lectores de principio de siglo. Autor prolífico, merodeó diferentes géneros literarios, aunque



sus obras para adolescentes y jóvenes fueron las que más peso específico obtuvieron.

Coincidiendo con el 80 aniversario de la creación de su popular personaje, Massagran, Casals lanza al mercado en su colección Casals-Jove, un total de seis obras del autor catalán, algunas de las cuales, como la que ahora presentamos, conservan las excepcionales ilustraciones de Junceda.

Sirvan, pues, estas primeras entregas como primer paso para agrupar toda la obra completa de Josep Maria Folch i Torres.



Ezin da ipuinik asmatu ala?

Xabier Mendiguren Elizegi.
Ilustraciones de Jokin Mitxelena.
Colección Txanpa, 15.
Editorial Elkar.
San Sebastián, 1989.
450 ptas.
Edición en lengua vasca.

Llega la nueva profesora y comienza a mandar redacciones para casa. Nunca lo habían hecho y los alumnos protestan, aunque Patricia encuentra un placer especial en esta nueva tarea. No obstante, la profesora —hipocondríaca y aprehensiva— queda horrorizada ante las redacciones de Patricia (operaciones quirúrgicas en las que las tijeras se olvidan dentro del paciente, excursiones en las que todo resulta un desastre, cumpleaños en los que la tarta está envenenada), a pesar de que tienen un gancho especial. Y todo se complica cuando el director se alía con la profesora... y el follón es de hórdago.

El cuento rompe con la imagen «rosa» de cierta literatura infantil y reivindica el derecho de niños y jóvenes al placer de temas considerados *duros*, a la vez que supone un modesto homenaje del autor a Patricia Highsmith.

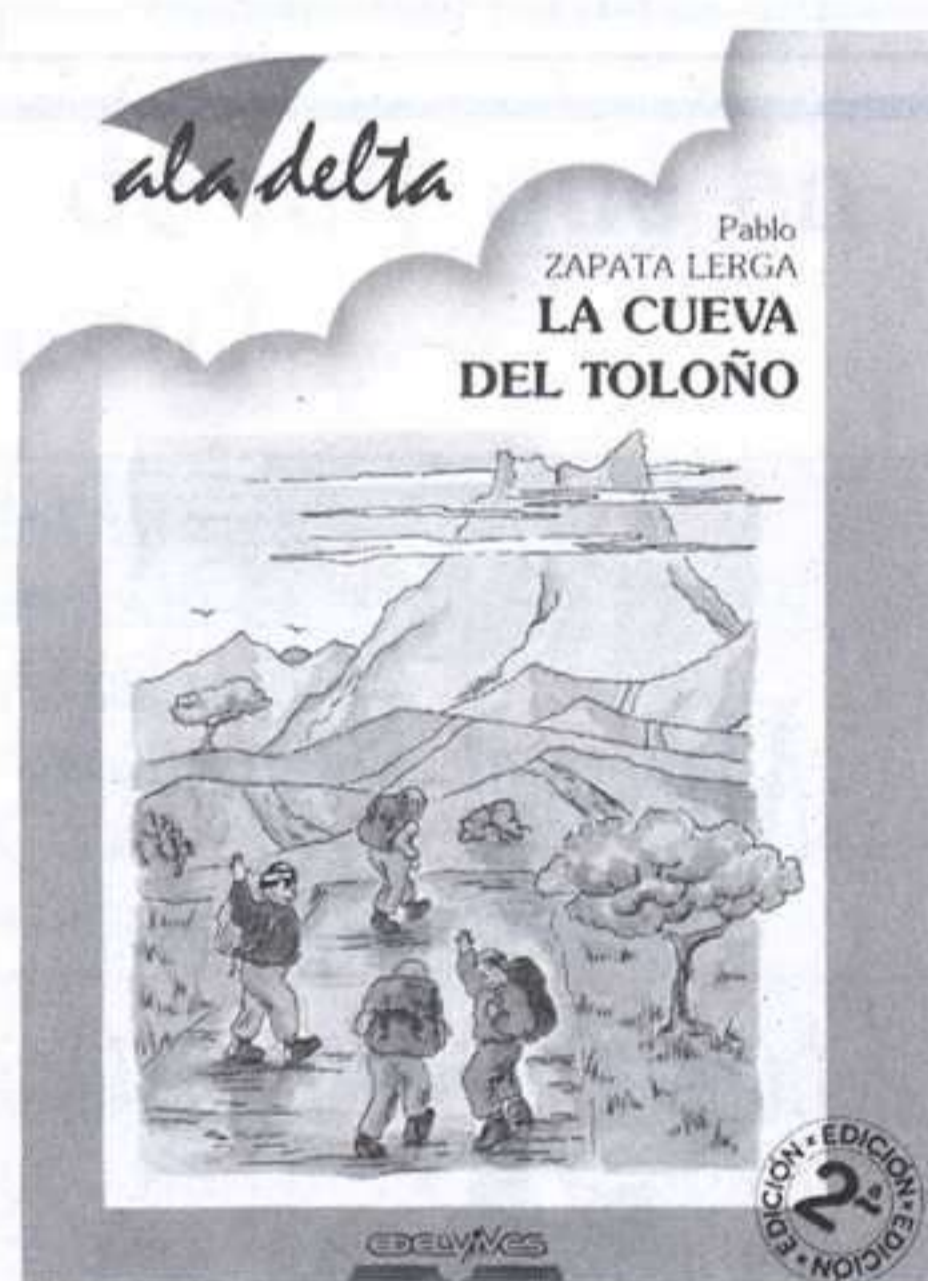
La cueva del Toloño

Pablo Zapata Lerga.
Ilustraciones de Pilar Calero.
Colección Ala Delta, 63.
Editorial Edelvives.
Madrid, 1989.
450 ptas.

El afán de aventuras lleva a cuatro amigos, estudiantes de BUP a explorar las antiguas ruinas de un templo enclavado en la cumbre del monte Toloño. La aventura —peligrosa en ocasiones— se convertirá en una apasionante investigación de gran valor científico.

La novela narra, en clave de aventuras —y por tanto con todos los ingredientes necesarios: riesgo, sorpresas, descubrimientos, misterio— un completo proceso de investigación, hábilmente estructurado y detalladamente descrito, que resulta muy verosímil e interesante.

Los protagonistas resultan menos



convincientes. Activos, inteligentes y llenos de recursos, son entre todos un compendio de virtudes y saberes, a veces excesivo, que el autor intenta aligerar con humor, bromas y diálogos intrascendentes.

Una nueva novela, publicada ya en 1988, que alcanza ahora su segunda edición.

A les fosques

Teresa Duran.

Ilustraciones de Montse Ginesta.
Colección Rocabruna, 15.
Editorial Pirène.
Barcelona, 1989.
590 ptas.
Edición en lengua catalana.

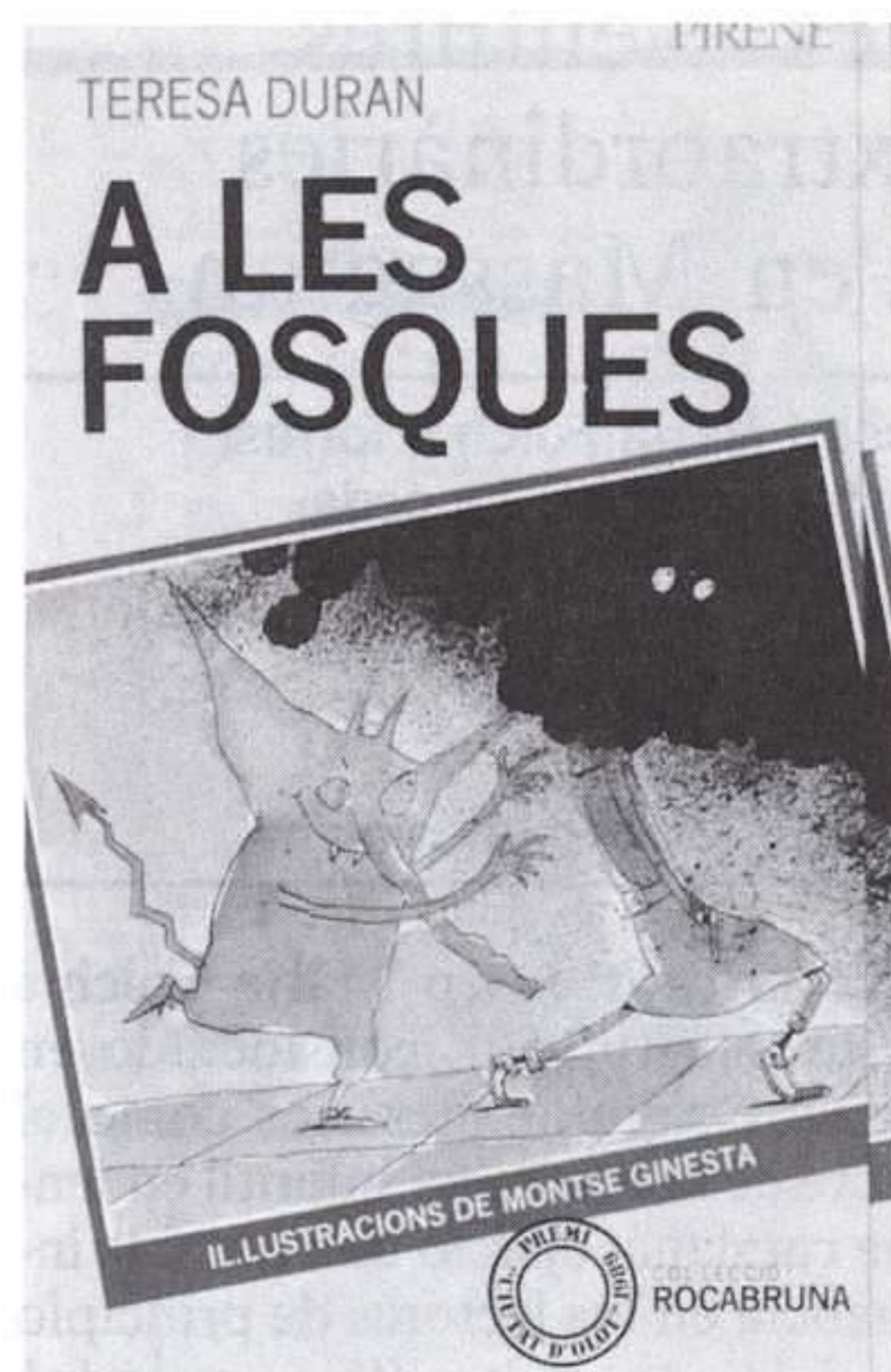
La AEIÓU (Asociación de Exploradores, Investigadores y Observadores Universales) se ha convertido en una asociación inoperante. Parece que ya no quedan ámbitos inexplorados ni objetos de investigación interesantes, y los miembros de la AEIÓU consideran seriamente la posibilidad de disolver la Asociación. Sin embargo, uno de ellos, Miss O'Hara, tiene una idea genial: investigar la oscuridad.

Desde la elección del explorador

—un negro al que se le trasplantan ojos de gato— hasta las distintas peripecias que se van sucediendo, toda la novela es un cómico despropósito, con momentos muy logrados, lleno de ingenio, divertidos juegos de palabras y situaciones inverosímiles y sorprendentes.

Narrado con agilidad —el arranque es excelente—, la fluidez del relato se resiente, sin embargo, de un cierto exceso verbal (de vocabulario, de incisos, de disquisiciones) que demora la acción. Exceso motivado, probablemente, por el uso de recursos propios e infalibles de la narración oral —la autora es una maestra en el arte de contar cuentos— que, trasladados al papel, no funcionan.

De todas maneras, *A les fosques* es un alentador ejemplo de originalidad y demuestra la gran capacidad de fabulación de Duran. Bien urdida y resuelta, muy sugerente y, sobre



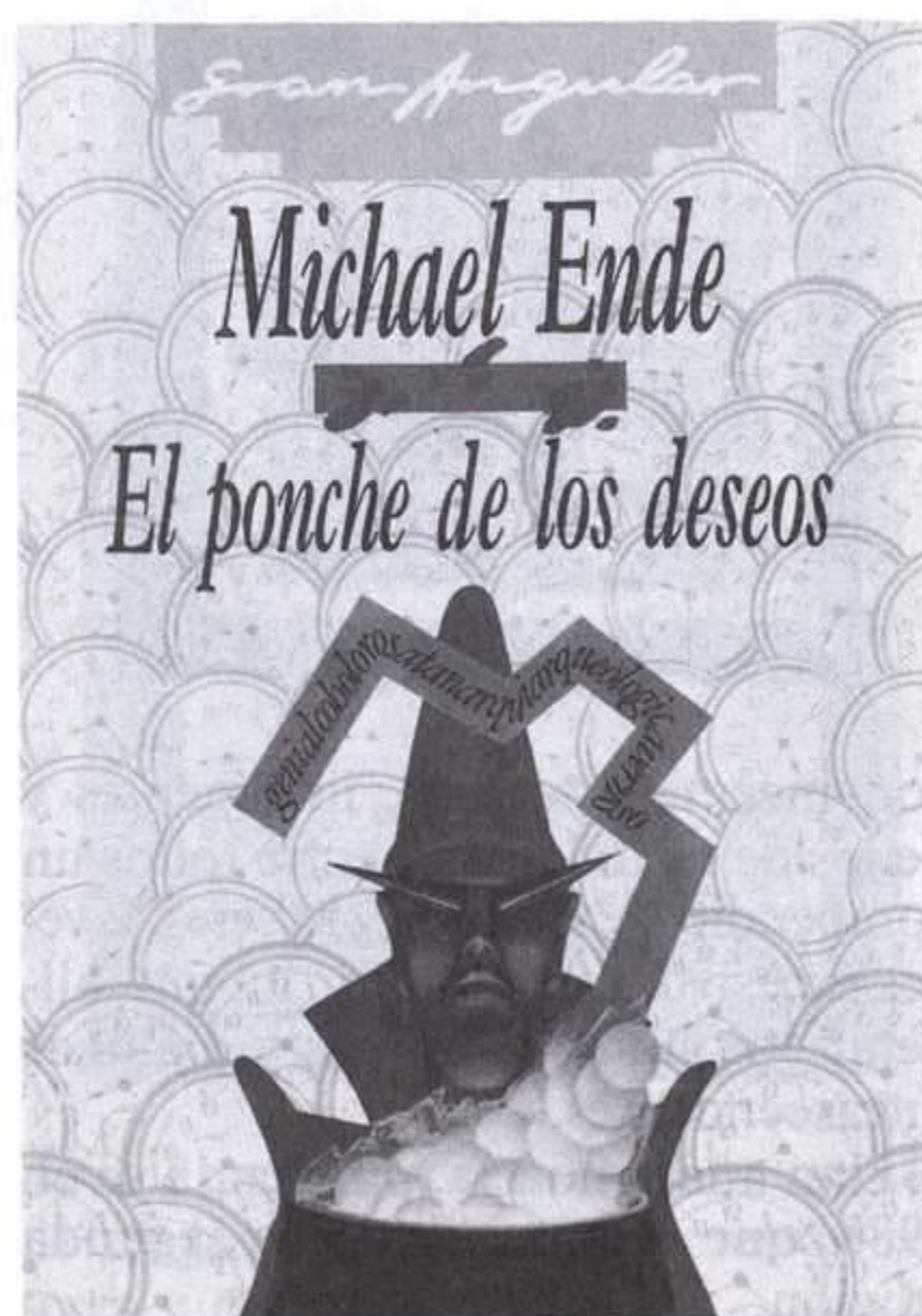
todo, divertida, es una buena novela que mereció el Premio Ciutat d'Olot 1989.

El ponche de los deseos

Michael Ende.

Colección Gran Angular, 101.
Ediciones S.M.
Madrid, 1989.
1 495 ptas.
Existe versión en catalán.

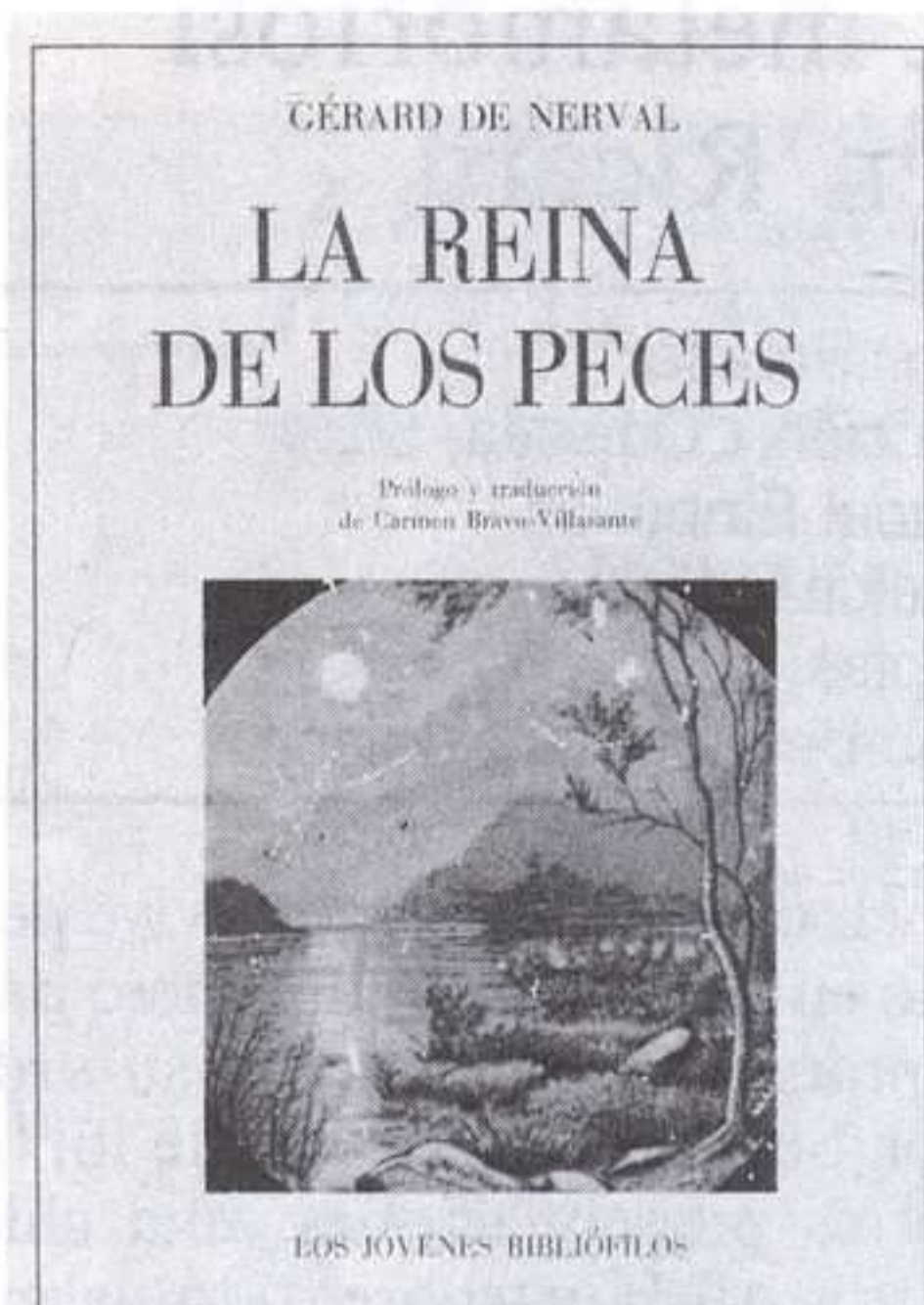
Un malvado mago, Belcebú Sarcasmo, y una aviesa bruja, Tirania Vampir, están en apuros: a punto de acabar el año, todavía no han realizado su cupo de maldades y, si no lo consiguen, su castigo será terrible. Sólo les queda una solución: elaborar el ponche genialcoholosatanarquiqueologicavernoso que, con sus poderes mágicos les permitirá saldar su compromiso en un instante. Pero no



están solos: dos miembros del Consejo Supremo de los Animales les vigilan para impedirlo.

Este es el prometedor planteamiento de una novela que, teniéndolo todo a su favor (el fantástico y apasionante mundo de la brujería, la eterna lucha entre las fuerzas del bien y del mal, y un autor prestigioso), resulta decepcionante, y no pasa de ser una irregular narración, pretenciosa en el gratuito despliegue de ingenio, descompensada de ritmo y repetitiva. Ni el indudable oficio de Ende, con su espléndido dominio del lenguaje, ni el acertado recurso a la ironía, que cuaja en momentos muy logrados llenos de incisivo humor, ni el encomiable mensaje ecológico-fraternal, consiguen mantener en pie esta historia excesivamente dispersa, que va perdiendo interés a medida que se avanza en su lectura.

MÁS DE 14 AÑOS



La reina de los peces

Gérard de Nerval.

Traducción de Carmen Bravo-Villasante.
Colección Los jóvenes bibliófilos, 12.
Editorial J.J. Olañeta.
Palma de Mallorca, 1989.
600 ptas.

Si algo caracterizó al romanticismo literario fue la condición viajera de sus componentes. Gérard de Nerval (1808-1855) no fue ajeno a ello. A lo largo de su vida recorrió las regiones del norte de Francia, Italia, el archipiélago griego y se adentró, también, en el mundo islámico, en Egipto y Argelia.

De todas sus andanzas dejó crónicas literarias, en las que apreciamos más una voluntad estetizante que una fidelidad realista. Quizás fue en sus escritos sobre el norte de Francia en donde hallamos más que tópicos, una visión más personalizada de la realidad. Esto es lo que nos ofrece este volumen. Las *Canciones y leyendas de Valois*, entre las que se cuenta la bellísima *La reina de los peces*, todo un canto de esperanza a la naturaleza.

Un libro de agradable lectura.

Las cacerías en Marruecos

José Álvarez Pérez.

Colección Los Inenarrables, 5.
Editorial Caballo-Dragón.
Sabadell (Barcelona), 1990.
850 ptas.

Es bien cierto que la historia ha sido injusta con algunas voces señeras de la literatura universal. En España el caso no es menos hiriente. Así, nada, o bien poco, conocemos acerca de la novela de aventuras que en nuestro país se escribía en el siglo XIX. Nombres como José Moreno de Fuentes, Ignacio Pusalgas y Guerris o, el autor mismo de este volumen, no constan en manual alguno de historia de la literatura española. Y es que ya lo dijo el bueno de Valle-Inclán: enciclopedias y manuales están muy mal hechos. Llega a las manos del lector

I, de mi, què en fareu?

Oriol Vergés.

Colección El brot jove, 12.
Editorial Pòrtic.
Barcelona, 1989.
650 ptas.
Edición en lengua catalana.

Una familia de emigrantes andaluces en Barcelona se ve obligada, por problemas económicos, a volver a su lugar de origen, un pueblo próximo a Sevilla. Los padres y la hermana pequeña afrontan el cambio sin muchos problemas, pero para Víctor, de 16 años, nacido y criado en Barcelona y bien integrado en esta ciudad, el regreso a Andalucía supone una tragedia.

La excelente creación de personajes, que despiertan inmediatamente la



este precioso volumen, gracias al esfuerzo y a la voluntad recuperadora de la editorial Caballo-Dragón.

En *Las cacerías en Marruecos* hallamos narradas de forma trepidante las aventuras que un español y un francés vivirán, a mediados del siglo XIX, en sus andanzas por todo el Imperio Marroquí. La minuciosidad en el relato de cada circunstancia nos hace pensar que su autor, del que pocas cosas se saben, pudo haber realizado en persona algún viaje por el vecino país norteafricano; si no, es evidente que llevó a cabo un encomiable ejercicio de documentación.

Libro muy entretenido, escrito con una prosa brillante y exquisita, que canta en sus páginas a la comprensión, amistad y entendimiento entre las culturas, más allá de cualquier diferencia.



simpatía del lector, la agilidad y el buen ritmo narrativo, y un lenguaje salpicado de expresiones castellano-andaluzas muy expresivo, son algunos de los aspectos que cabe resaltar en esta interesante novela.

Natalia (anagnórisis)

M^a Victoria Moreno.

Colección Garona, 5.

Editorial Pirene.

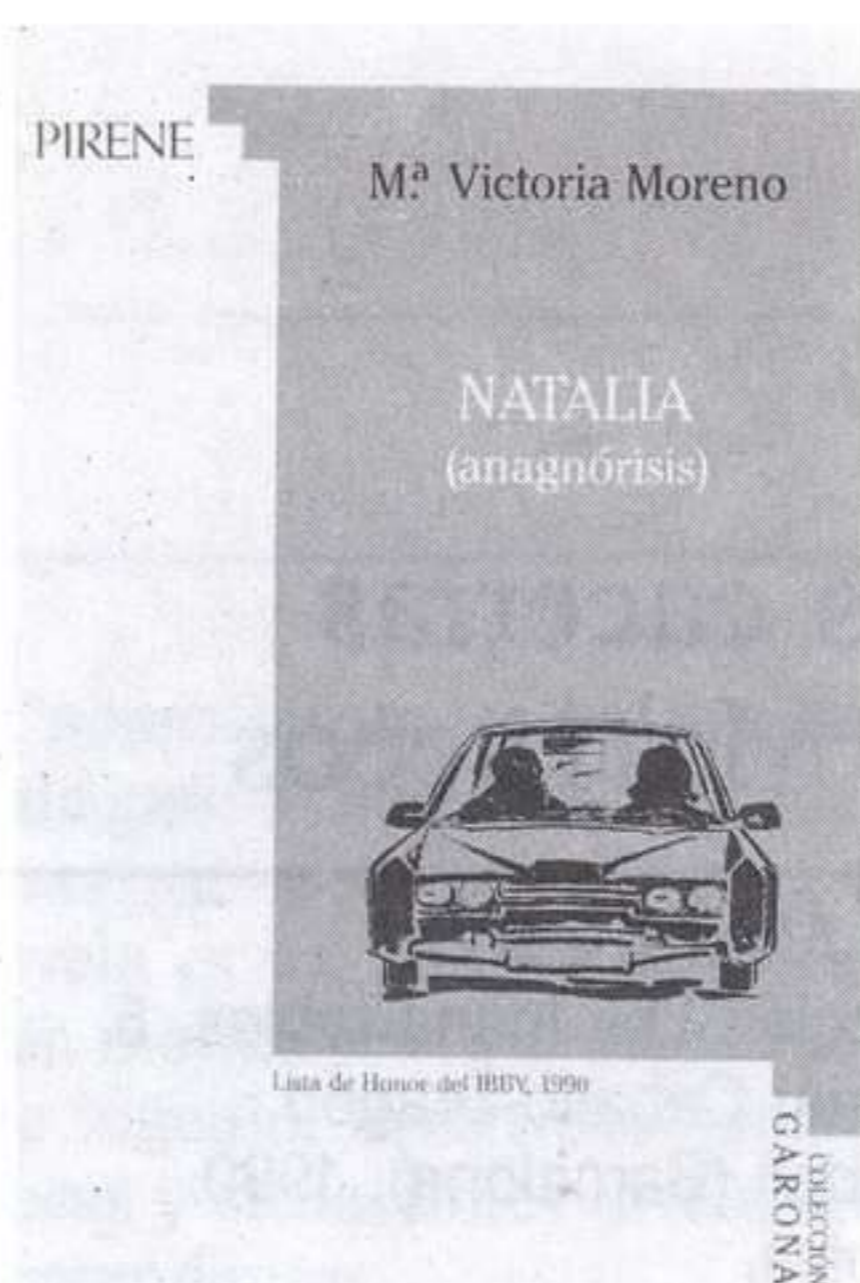
Barcelona, 1989.

590 ptas.

Versión original en gallego, en editorial Galaxia.

Versión castellana, realizada por la propia autora, de la novela gallega *Anagnórise*, una de las obras más destacadas del 89.

Muy original y arriesgada en su planteamiento formal —es un diálogo entre una mujer madura y un muchacho de 17 años, roto y confuso, que se desarrolla en un coche durante un viaje entre Galicia y Madrid—, y ambiciosa en la temática abordada —la adolescencia en crisis, la incomunicación, la imagen de la mujer...—, la novela está resuelta con una gran eficacia



cia narrativa, por una parte, y con inteligencia y sensibilidad, por la otra.

Destacan en ella el uso del lenguaje, vivo y coloquial, pero a la vez cuidado y, por momentos, poético; la relación de los protagonistas, tensa y llena de altibajos y matices; y la certera profundización psicológica en el tratamiento del personaje adolescente, un «duro» enternecedor, convincente y auténtico.

Una excelente novela, que ha sido seleccionada para la Lista de Honor del IBBY de 1990.

Un susurro en la noche

Joan Aiken.

Traducción de Encarna Castejón.

Colección Juvenil, 2.

Ediciones Destino.

Barcelona, 1989.

625 ptas.

Existe versión en catalán.

Segundo título de la nueva y prometedora colección Destino Juvenil, dirigida por M^a de la Luz Uribe, y que abarca diferentes géneros.

Este título pertenece a la serie azul, Terror, y agrupa siete misteriosos e inquietantes relatos breves. Todos ellos están protagonizados por niños y jóvenes con una vida cotidiana normal en la que de pronto hace acto de presencia lo sobrenatural, con lo que suceden hechos inexplicables, manifiesta



o veladamente terroríficos y, en cualquier caso, inesperados y sorprendentes.

Un libro entretenido y sugerente.



La metamorfosi d'en Ricard

Víctor Batallé.

Colección L'Odissea, 50.

Editorial Empúries.

Barcelona, 1989.

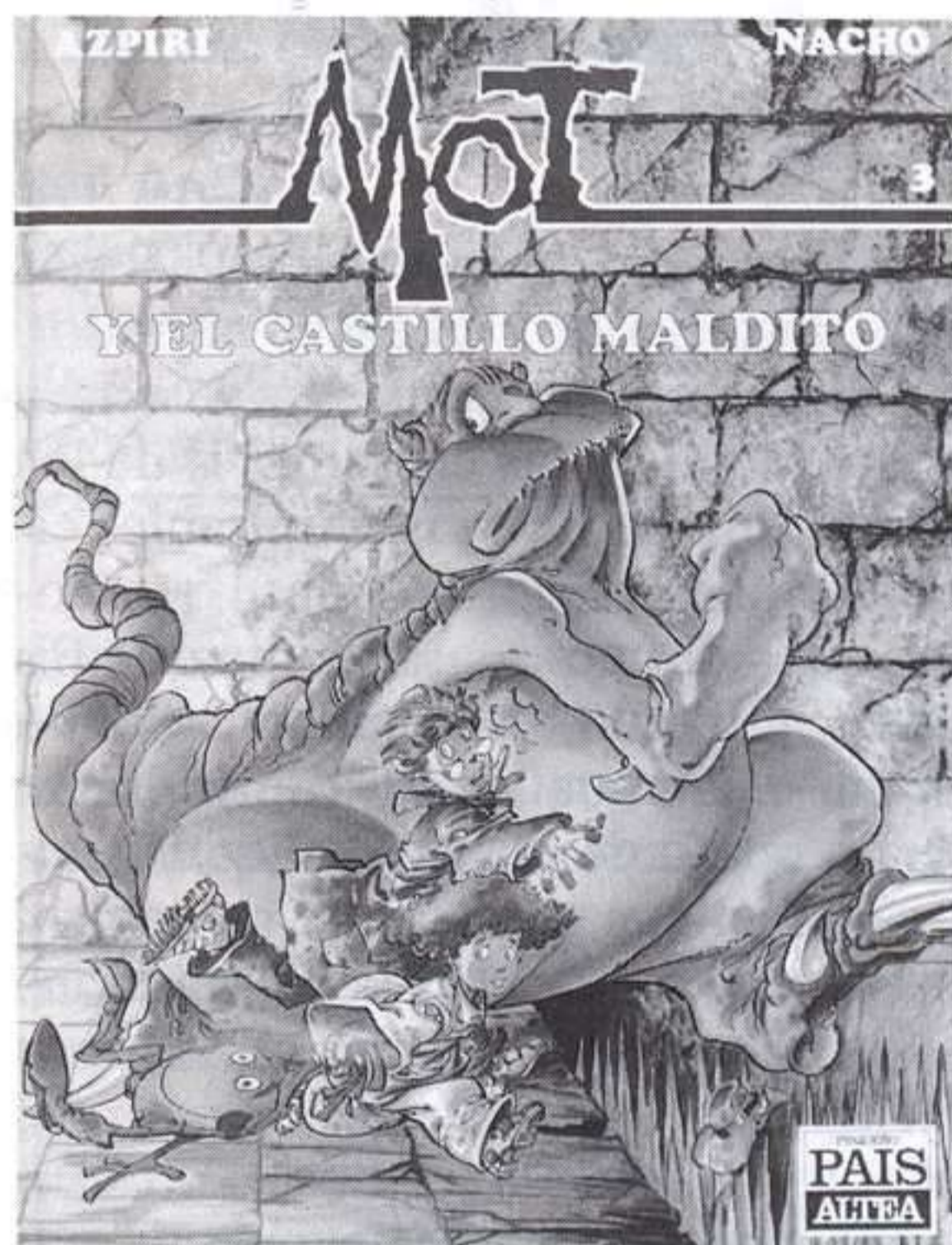
690 ptas.

Edición en lengua catalana.

Zoel, un niño de 14 años, vive pensando en cómo conseguir dinero para comprarse un módem para su ordenador. Su hermano Ricard, de 16, tiene otras preocupaciones: una chica llamada Alicia y, sobre todo, la magia. A pesar de sus continuas discusiones, ambos hermanos se quieren, y Zoel tendrá que pasar por una dura prueba para salvar a Ricard.

Las peripecias de los hermanos —de lo más cotidianas, por otra parte— no son, sin embargo, más que un pretexto del que se sirve el autor para elaborar un insólito retrato de familia de hoy, a veces despiadado, como en el caso del padre, y poco favorecedor para los adultos en general, pero siempre divertido y nunca amargo. La mezcla de madurez y de inocencia del narrador, Zoel, un ejemplo de fresca y feliz inconsciencia adolescente —casi infantil— y uno de los grandes aciertos de la novela, marca el tono despreocupadamente irónico que pretende el relato y que provoca el regocijo y la complicidad del lector.

Bien estructurada y medida, escrita con un lenguaje desinhibido y ligero al que dan fluidez los ágiles diálogos, la novela avanza por los caminos de lo cotidiano, aunque siempre con un pie en lo fantástico. Finalmente, la fantasía acaba por imponerse en un sorprendente y logrado final, que deja a los lectores con la sonrisa en los labios... ¡y una cierta aversión a los batidos!



Mot y el castillo maldito

Azpiri y Nacho.
 Editorial Altea/El País.
 Madrid, 1989.
 795 ptas.

Leo parte para Irlanda con la intención de tomar unos días de descanso y practicar inglés, pero todo comenzará a complicarse cuando en el lavabo del avión aparecerá Mot. Una vez en Irlanda se instalará muy cerca del castillo Black Rock, en el que un loco americano prueba y experimenta con seres del más allá.

Tercer título de las aventuras del patoso y simpático monstruo Mot, que posee la terrorífica cualidad de aparecer justo en los momentos más delicados.

Álbum entretenido, que con una estética abigarrada, consigue perfilar un ambiente de magia y fantasía.

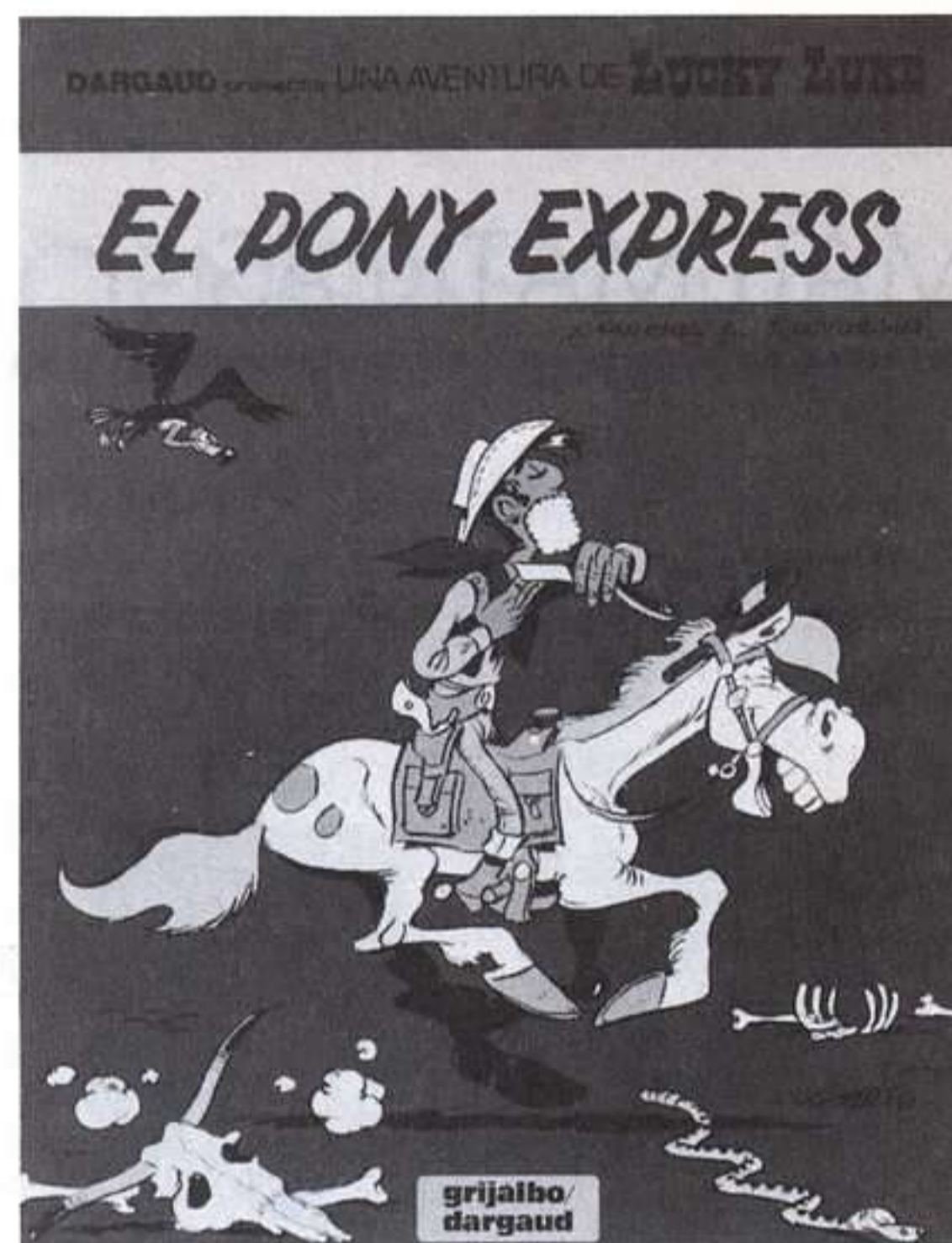
A partir de 10 años.

El pony express

X. Fauche y J. Léturgie.
 Ilustraciones de Morris.
 Traducción de Albert Sala.
 Colección Lucky Luke, 40.
 Editorial Grijalbo/Dargaud.
 Barcelona, 1989.
 900 ptas.
 Edición en lengua catalana.

El desgarbado Lucky Luke es contratado, en esta ocasión, por la recién creada empresa de mensajeros, Pony Express, para transportar el correo por el Oeste americano. Su nueva ocupación le enfrentará a bandidos y villanos que le asaltarán en el camino y, también, habrá de luchar contra las trampas que le tenderán sus competidores.

Un guión bien planteado, repleto de gags y giros tremendamente divertidos, arropado por unos excelentes di-



bujos que dan, como resultado final, una aventura divertida en la que se ha de valorar el logro narrativo y estético de unos tópicos, que por sabidos no dejan de estar bien contruidos. Al final, por supuesto, un *happy end* sin una sola gota de sangre.

A partir de 10 años.

Coneix Garfield

Jim Davis.
 Editorial Grijalbo.
 Barcelona, 1989.
 450 ptas.
 Edición en lengua catalana.

La tendencia entre los autores de cómic de utilizar animales como protagonistas de sus historias está bastante extendida, sobre todo entre los creadores norteamericanos que otorgaron una gran categoría estética a sus famosos *animal strips*.

El caso de Jim Davis y su celebrado gato Garfield es una prueba de ello.

En esta ocasión Grijalbo presenta el primero de los cuadernos que reúne las tiras de Garfield. En él se puede comprobar la terrible pasión de Garfield por la cocina italiana y sus luchas y disputas con algún que otro perro despistado.



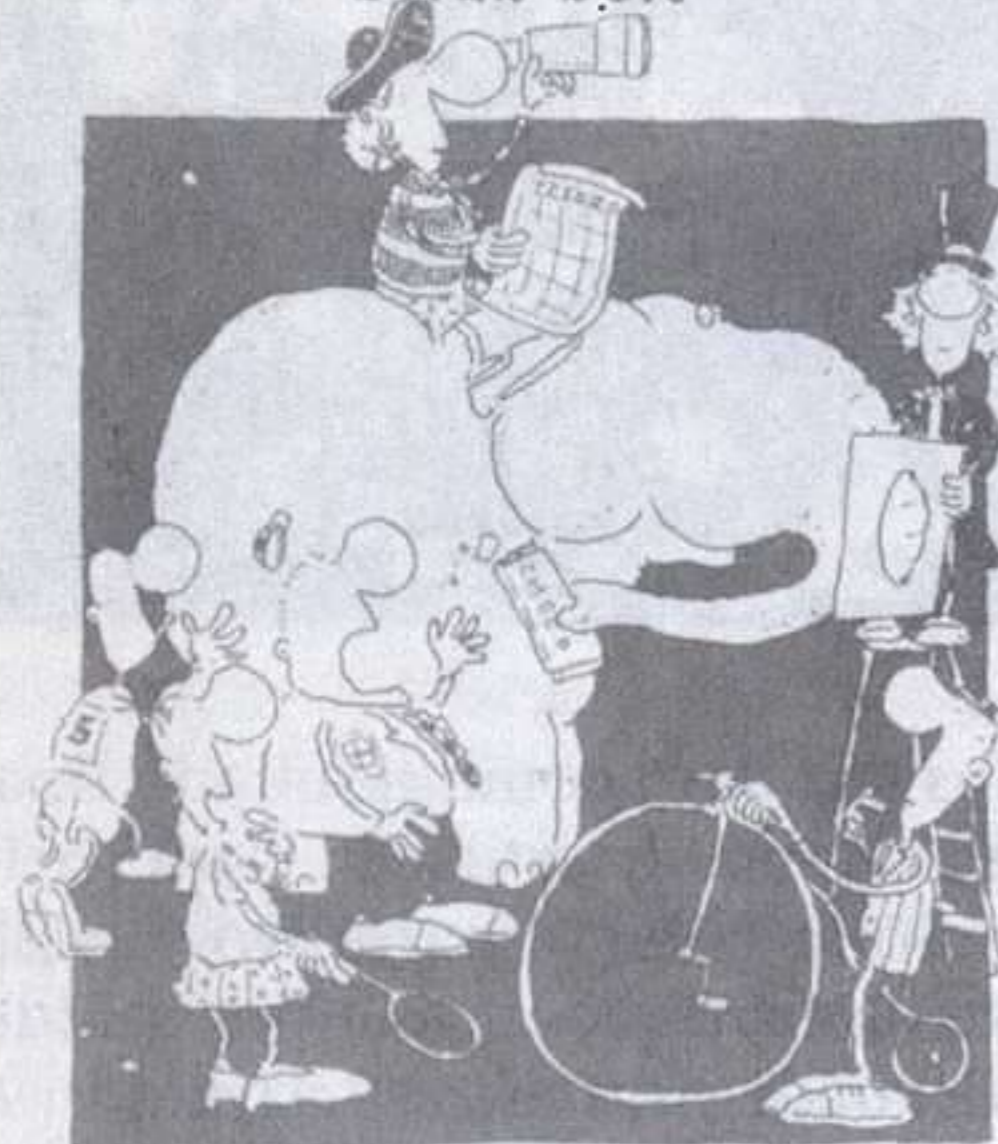
Un buen libro cargado de ironía y humor que gustará a los amantes del cómic.

A partir de 12 años.

MATEMÁTICAS

Aún más actividades matemáticas

Brian Bolt



Labor

Aún más actividades matemáticas

Brian Bolt.

Traducción de Luis Bou.

Editorial Labor.

Barcelona, 1989.

1 500 ptas.

Última entrega de la trilogía que el autor ha dedicado a la divulgación de las matemáticas. En el presente volumen, como en los anteriormente aparecidos, la pretensión es ofrecer nuevas vías de enseñanza y aprendizaje de esta ciencia. Para ello el autor ofrece un buen número de rompecabezas, investigaciones y juegos que retan el ingenio del lector.

El libro es útil, especialmente para los educadores de esta asignatura, que hallarán en él nuevas formas de orientación.

A partir de 12 años.

SOCIALES

Los Incas

Miguel Rojas Mix.

Ilustraciones de Mónica Bunster.

Colección Juvenil, 4.

Ediciones Destino.

Barcelona, 1989.

525 ptas.

Existe versión en catalán.

En el año 1530, el Imperio Inca, con capital en el Cuzco, era el país más poderoso de América del Sur. El 15 de noviembre de 1532 el español Pizarro, al frente de sus tropas, hizo prisionero al inca Atahualpa, exigiendo un fabuloso rescate en oro para su liberación.

Los chasquis, veloces mensajeros que recorrían el imperio transmitiendo las noticias, se pusieron en marcha.

James Watt. La Revolución Industrial

Albert Hernando.

Colección Biblioteca de la Clase, 41.

Editorial Graó.

Barcelona, 1989.

470 ptas.

Edición en lengua catalana.

El espíritu racionalista y cientifista del siglo XVIII sirvió de marco teórico de referencia en el que tuvo lugar uno de los acontecimientos de mayor trascendencia de la historia de la humanidad: la Revolución Industrial.

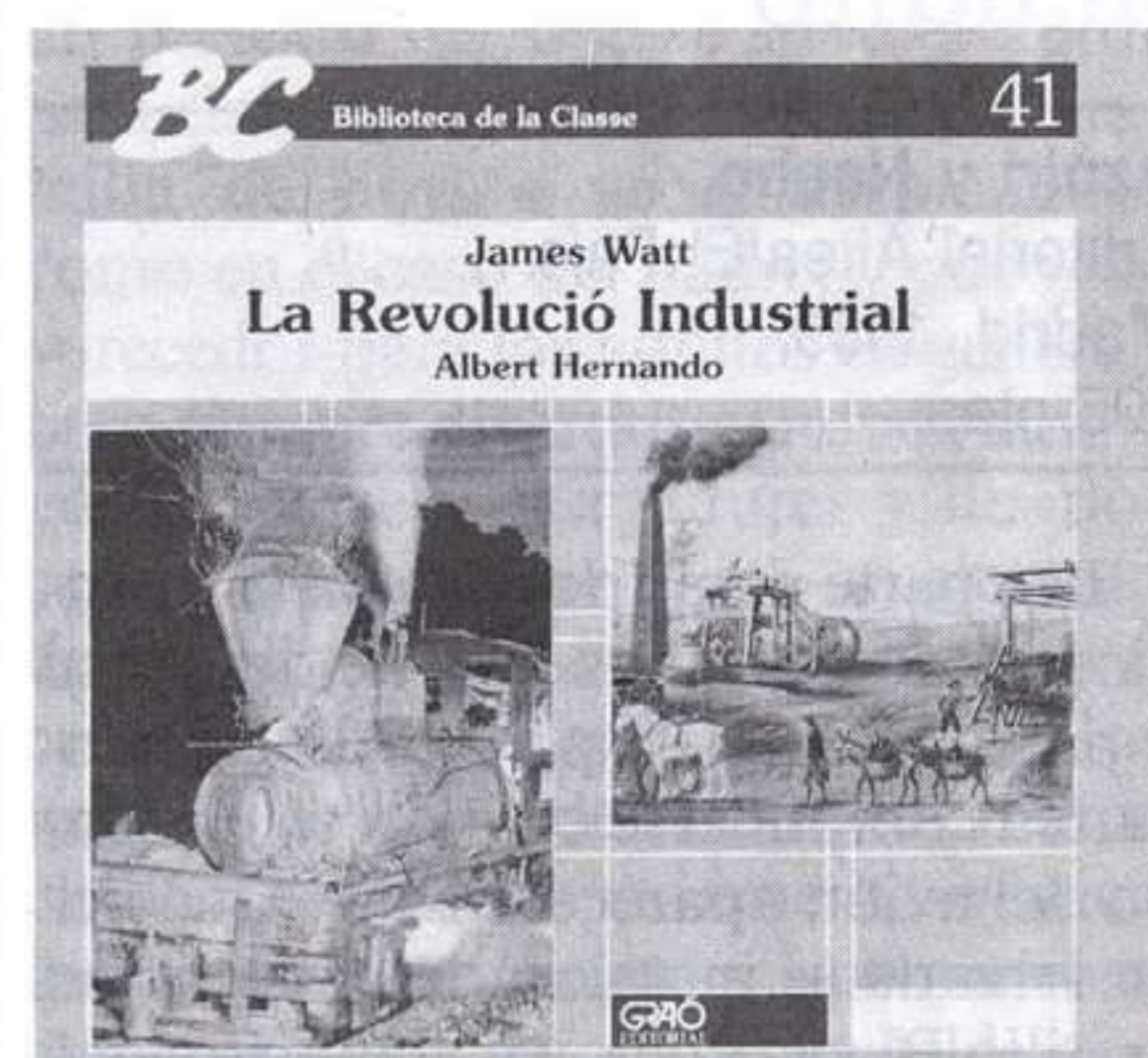
Paulatinamente, las elementales herramientas de trabajo artesanas fueron sustituidas por maquinaria cada vez más compleja, lo que provocó un enorme cambio en las estructuras de producción de las sociedades europeas más avanzadas.



Partiendo de este hecho M. Rojas Mix, historiador y excelente narrador, ha elaborado un apasionante relato sobre la vida y las costumbres de los Incas, una de las más admirables civilizaciones precolombinas, que comenzó a desmoronarse el día que Pizarro, faltando a su palabra, ordenó matar a Atahualpa, el último Inca.

Un relato de gran sencillez expositiva, en el que se alternan los datos y las anécdotas, los hechos contrastados y la especulación, y que es todo un ejemplo de «literatura informativa»: el autor se ciñe a los datos, pero consigue elevarlos a la categoría de narración.

A partir de 12 años.



El volumen refiere, con abundante documentación y material gráfico, este importante hito, haciendo hincapié en el desarrollo industrial acaecido en la Cataluña del siglo XIX.

El libro se completa con una propuesta de ejercicios y actividades.

A partir de 12 años.

MÚSICA

La música

Neil Ardley.
Colección Visual Altea.
Editorial Altea.
Madrid, 1989.
1 500 ptas.

Otro título excepcional de la colección Visual Altea. El que presentamos a continuación fondea el apasionante mundo de los instrumentos musicales. Repasa por familias las diferentes variantes de cada una de ellas, desde los más rústicos y sencillos instrumentos africanos de percusión, a las más sofisticadas cajas de ritmo y máquinas musicales creadas por la más avanzada ingeniería del sonido.

El libro mantiene el impecable di-



Desde que formos, marcamos que se oír ou se máis: inventamos el sonido-visual o de ritmo-visual; así que se pisan o se forman. De lo físico al sonoro, el hombre lo creó: así que se pisan o se forman de palabras en lenguaje musical y ritmo. Se oír.

seño y la esmerada edición del resto de la colección.

A partir de 12 años.

CIENCIAS



El cielo, ¿caos o armonía?

Jean-Pierre Verdet.
Traducción de Iñaki Aiupurúa.
Colección Universal, 6.
Editorial Aguilar.
Madrid, 1989.
1 500 ptas.

Desde la más remota Prehistoria el hombre se ha sentido atraído y, en muchas ocasiones, interpelado por el cielo. En todas las civilizaciones y todas las tradiciones culturales han escrutado el lenguaje callado de las estrellas y planetas tratando de hallar alguna clave interpretativa.

El presente volumen nos acerca a esa fecunda y misteriosa relación entre el cielo y los hombres, desde el punto de vista de la astronomía. Su autor, astrónomo del Observatorio de París, ha resumido en unas amenas páginas, presentadas con sumo esmero y profusamente ilustradas, aquellas incógnitas que a lo largo de la historia han embargado al ser humano.

A partir de 14 años.

VARIOS

O oído

María Rius/Josep M^a Parramón.
Traducción de Antonio García Teijeiro y David Otero.
Editorial Galaxia.
Vigo (Pontevedra), 1989.
525 ptas.
Edición en lengua gallega.



Aparece en gallego, editada por Galaxia, la colección, originariamente publicada en catalán, dedicada al repaso de los cinco sentidos para los más pequeños.

El texto caligrafiado y las ilustraciones ayudan a la comprensión visual de cada uno de los temas abordados. El volumen adjunta, a su vez, una des-

cripción fisiológica más técnica que puede ser de utilidad como trabajo de estudio en las aulas.

A partir de 5 años.

Novela inédita de Verne

por Xavier Laborda*

La noticia del hallazgo y la reciente publicación de una novela inédita de Julio Verne ha sido recibida como un acontecimiento por los lectores de los *Viajes extraordinarios* del escritor de Nantes. Podemos ahora conocer una temprana novela que quedó apartada en un cajón por consejo del editor de Verne. Se trata de *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia*.⁽¹⁾

La obra tiene su origen en el viaje que realizó Verne a las Islas Británicas en 1959. Dio forma a sus impresiones, anécdotas y notas de viaje en el manuscrito *Voyage à reculons en Angleterre et en Escosse*. Como no pareció en su momento de interés, ha salido a la luz cuando el Ayuntamiento de Nantes se hizo con la documentación del archivo familiar del escritor.

Resulta curiosa esa falsa fama de sedentario impenitente que se le ha atribuido a Verne, según la cual nunca había salido de su ciudad natal. Como es sabido cambió de residencia varias veces, visitó el Reino Unido en varias ocasiones, estuvo en Estados Unidos y recorrió las costas europeas en un yate que armó para satisfacer su temprana vocación marinera.

Dos jóvenes entusiastas, Jacques Lavaret y Jonathan Savournon —que son el trasunto literario del propio Verne y su compañero— parten desde Nantes por vía marítima para Burdeos, donde toman pasaje en un buque mixto que les conduce a Liverpool. Conocerán Glasgow, Edimburgo, las tierras altas escocesas y Lon-



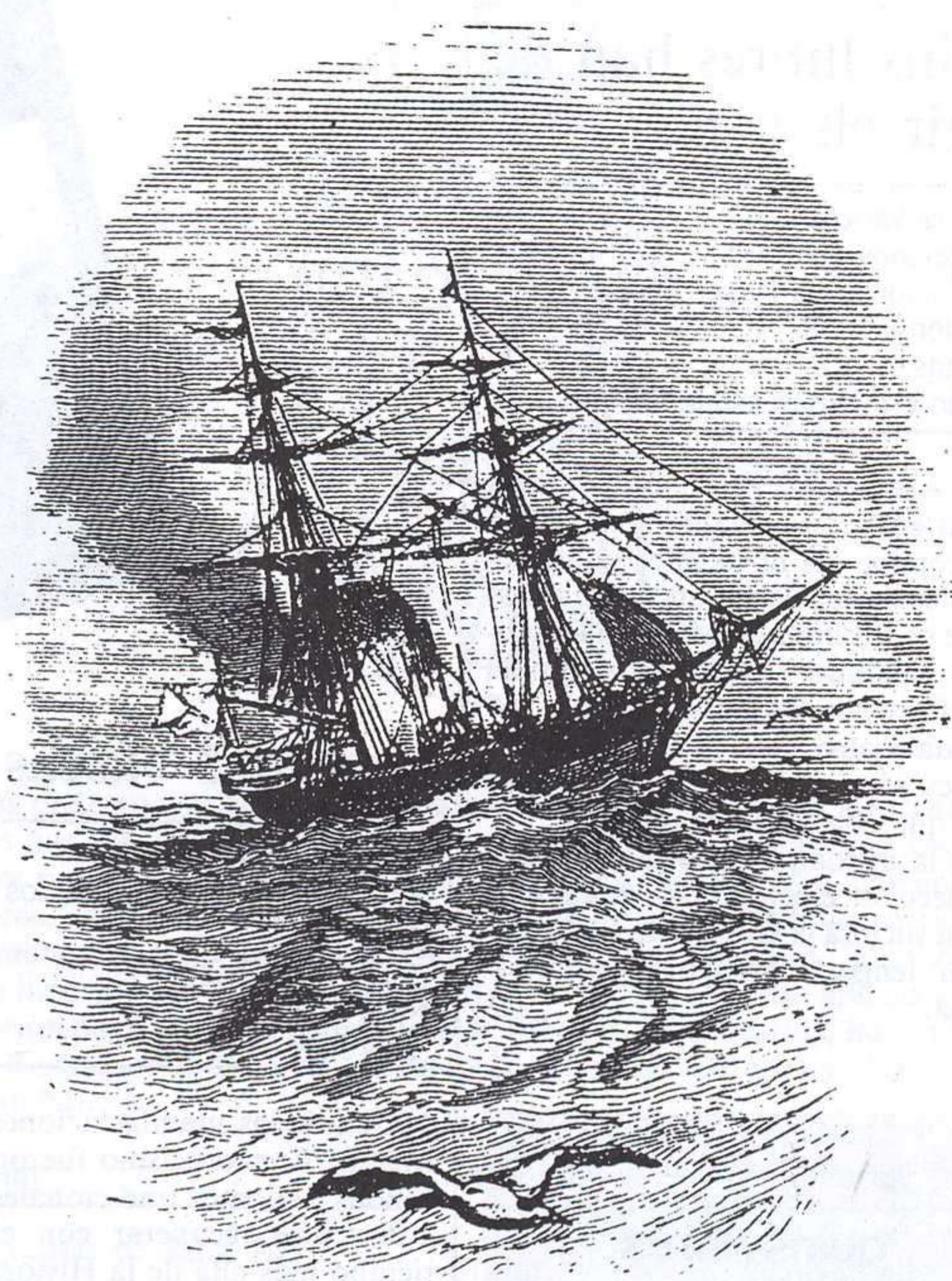
VIAJE MALDITO POR INGLATERRA Y ESCOCIA. DEBATE, 1989.

dres. Tal es el itinerario que siguen durante cuatro semanas estivales.

Lo que hallan se resume en tres escenarios, todos ellos fascinantes a los ojos del protagonista, Jacques Lavaret: la travesía en el mar, la Escocia romántica de Walter Scott y la Inglaterra industrial.

Verne describe este panorama nocturno desde el buque de hélice *Hamburg*:

«El cielo estaba cubierto de nubarrones negros; la oscuridad apenas permitía distinguir la proa o la popa del barco; la punta de los mástiles se perdía en la niebla, y las velas desple-



VIAJE MALDITO POR INGLATERRA Y ESCOCIA. DEBATE, 1981.

gadas aleteaban sobre las vergas; la luz del habitáculo, invisible para cualquier otro que no fuese el hombre del timón, iluminaba directamente la incrustación de cobre de la rueda; ese círculo resplandeciente en la profunda oscuridad producía un efecto fantástico; el navío parecía guiado por una mano sobrenatural, bajo la acción de esa rueda luminosa...»

En este fragmento se expresa la doble fascinación por la naturaleza del mar y por el progreso técnico. En muchos otros pasajes el autor plasma las estimulantes impresiones que le produce la velocidad de los trenes, la ingeniería vial, la pujante industria y el afanoso trajín en el laberinto de los muelles comerciales. Mar y máquina o, dicho de otro modo, aventura y orden técnico. He aquí dos focos de admiración de Verne.

El tercero es decididamente romántico y literario: la Escocia tradicional, con sus paisajes y los lugares donde resuena el eco de Walter Scott. El tercero y el principal, a la hora de realizar el viaje y de constituir el eje temá-

tico de *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia*.

Llegados a este punto, conviene hacer una aclaración sobre el título de la novela. La calificación de «viaje maldito» ha de tomarse en su sentido irónico, esto es, como *viaje a contratiempo*, con obstáculos, retrasos, prisas e inquietudes menores.

El libro es una sutil broma acerca de las dificultades de dos viajeros curiosos que se enfrentan a pequeñas contrariedades; la mayor es la escasez de tiempo y su desajustada distribución: tres semanas para llegar al Reino Unido y una para recorrerlo.

En definitiva, la obra no es una novela exactamente, si bien incluye lige-

ros elementos de suspense y acción, y no pocos golpes de humor. Se trata de una guía de viaje, un carnet de notas, una crónica (descarnada, en ocasiones, por mor de la miseria de la industrialización) y, sobre todo, una peregrinación literaria y romántica. Y muy vital. ■

* **Xavier Laborda** es profesor de lingüística en la Universidad de Barcelona.

Notas

1. Julio Verne, *Viaje maldito por Inglaterra y Escocia*, Debate, Madrid, 1989.

Quins llibres han de llegir els nens?

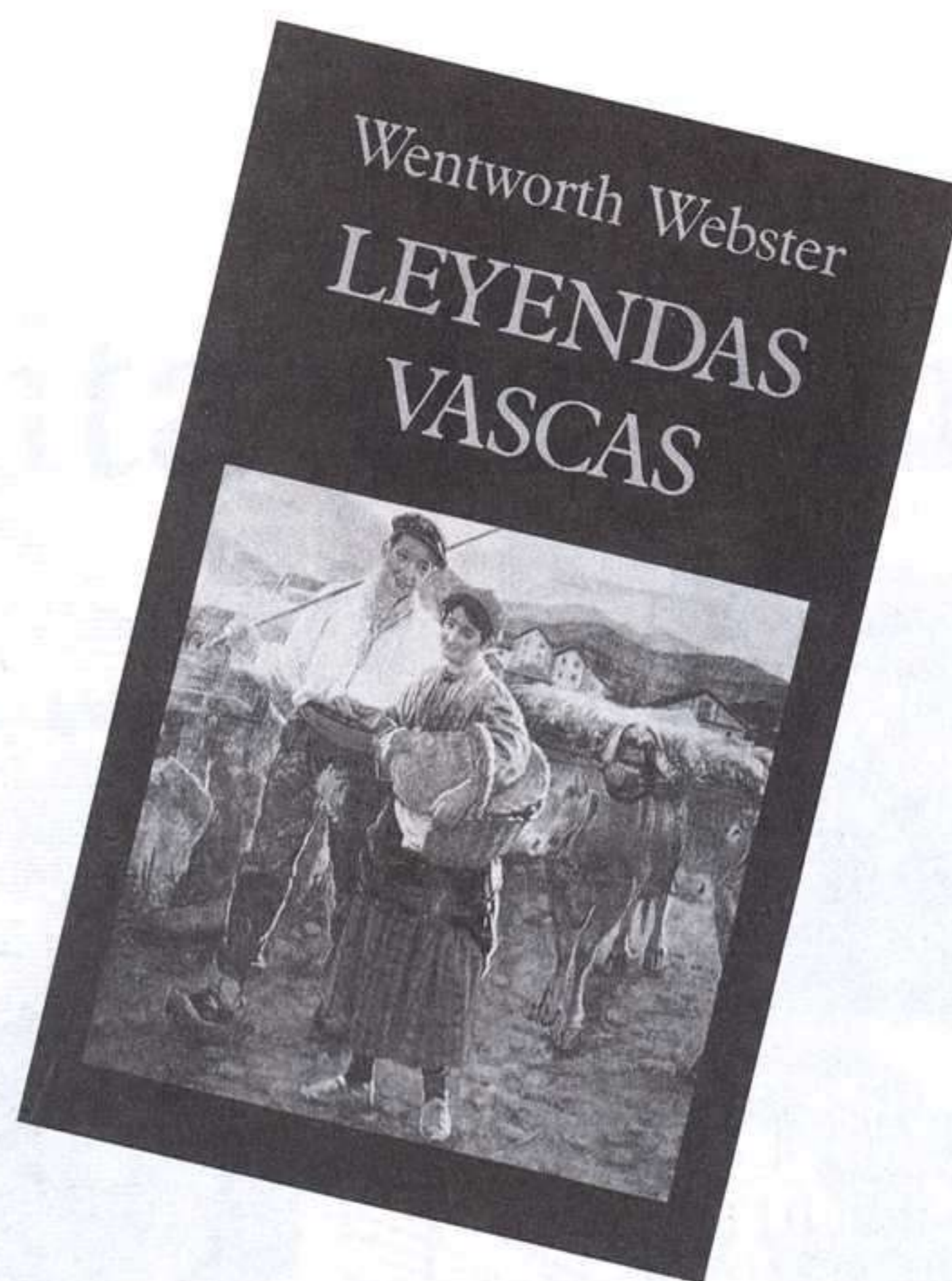
Autores Varios.

Ilustraciones de Cesc.
Publicaciones de Rosa Sensat.
Barcelona, 1989.
954 ptas.
Edición en lengua catalana.

La Asociación de Maestros Rosa Sensat edita este catálogo, en el que se recopilan las novedades y las reediciones de los libros que el Seminario de su Biblioteca Infantil ha analizado, valorado y recomendado para ser leídos por chicos y chicas.

Cada cuatro años, se reúnen en una publicación; la que va de 1985 a 1989 es la que comentamos ahora.

En la introducción que da paso a la selección efectuada se analiza de forma sucinta la edición de 1989, tanto en lengua castellana como catalana.



Leyendas vascas

Wentworth Webster.

Colección Libros de los Malos Tiempos, 33.
Ediciones Miraguano.
Madrid, 1989.
1 400 ptas.

Una de las manifestaciones literarias del Romanticismo fueron las leyendas y cuentos tradicionales. El escritor cree recuperar con ellos un tiempo más allá de la Historia y llegar así hasta los mitos y creencias más ancestrales y profundos sobre el hombre, el mundo y Dios. Tratando, pues, de recuperar y salvar del olvido los relatos originales de su pueblo, el poeta, el etnólogo, el lingüista acudían a recogerlos directamente de la voz de los lugareños, dando lugar a colecciones y antologías que eran a la vez muestra de su defensa de la lengua y tradición autóctonas.

Las *Basque legends*, de Wentworth Webster (1828-1907), editadas en Londres en 1907 son una de las joyas librecas del Romanticismo vasco. Su autor, un pastor anglicano afincado en Iparralde, contemporáneo de célebres folkloristas como Cerquand y Vinson, llegó a ser considerado por

muchos como el creador del folklore vasco, merced a sus trabajos sobre la cultura tradicional. Entre sus estudios y escritos dispersos, confeccionó esta recopilación de leyendas y cuentos populares, recogidos directamente de la tradición oral entre 1873 y 1875 y editadas en inglés (sólo una pequeña parte se difundieron posteriormente en revistas vascas).

Y ésta es la primera versión castellana, que Ediciones Miraguano acaba de publicar dentro de su cuidada colección de obras recuperadas, precedida de una documentada separata del académico José Antonio Arana Martija. Los relatos se agrupan en torno a bloques temáticos —Tartaro, Heren-Suge, Basa-Jaun, brujas...— uno de los cuales es compendio de «cuentos de hadas» de carácter menos autóctono, pero igualmente espiados en la oralidad.

La cuidada edición recoge las abundantes anotaciones que el autor inglés incrustó como versado folklorista que fue y que, además de aclarar matices lingüísticos al lector no euskaldún, ayuda a relacionar temas y motivos de éstos con otros relatos del folklore universal. *Seve Calleja.*

Más de mil libros infantiles y juveniles

Secretariado de Prensa y Literatura Infantil de la C.C.E.I.

Ilustraciones de Teo Puebla, Pablo Núñez y Tino Gatagán.

Ediciones S.M.

Madrid, 1989.

695 ptas.

Tras la aparición en 1986, en Ediciones S.M., de un catálogo de libros infantiles y juveniles dirigido a padres, profesores y educadores en general para facilitar su búsqueda y selección entre el cuantioso aporte editorial del momento, sale a la luz pública ahora, tres años después, un segundo volumen con las mismas características del anterior, en el que un grupo de lectores de la CCEI recoge una selección de las novedades literarias registradas en el período 1985-1989.

Los libros seleccionados lo han sido por sus cualidades de cara al desarrollo integral del niño, se han dejado de lado aquellos de contenido didáctico, y han sido agrupados por bloques de edad. Así mismo, se incluye un índice de autores, ilustradores y materias que pueden ser de gran utilidad a los lectores.

C.C.E.I. **MÁS DE MIL LIBROS**
VOLUMEN II **INFANTILES Y JUVENILES**

Seleccionados, reseñados y clasificados por edades 1985 - 1988



LOS MÁS LEÍDOS



Las preferencias lectoras de niños, adolescentes y jóvenes, a juzgar por los datos que gentilmente nos ofrecen las bibliotecas colaboradoras, oscilan entre dos polos bien diferenciados, pero no por ello opuestos. Así, hallamos desde clásicos, como los Hermanos Grimm, hasta las más novedosas corrientes del mercado editorial, representadas por Handford y su último gran éxito.

La lista que a continuación les ofrecemos se confecciona gracias a la colaboración de las bibliotecas públicas de Alcobendas (Madrid), Balaguer (Lérida), Burlada (Navarra), O Couto-Caixa Ourense (Orense) y Palma del Río (Córdoba).

| Título | Autor | Editorial |
|---------------------------------|----------------|--------------|
| Aventuras de Ruffi, Isa y Tolín | Grimm | Juventud |
| ¿Dónde está Wally ahora? | Handford | Ediciones B |
| Favila | G. Dunstan | Espasa-Calpe |
| Hipo canta | C. de Posadas | S.M. |
| Historias de ninguno | Pilar Mateos | S.M. |
| Joaquín tiene problemas | Sempé-Gosciny | Alfaguara |
| La luz encerrada | Angela Ionescu | Labor |
| Los cuentos de Grimm | Grimm | Juventud |
| Miquel i el dragó | Heck | Cruilla |
| Molinete | Pilar Mateos | S.M. |

EXPOSICION

el petit Princes

Del 6 de Marzo al 8 de Abril

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
FUNDACION CAJA DE PENSIONES

Via Laietana, 56 Pral.
BARCELONA

Horario:
De 11 a 14 y de 16 a 20 horas
Sábados de 10 a 20 horas.
Domingos y festivos cerrado.

Servicio de Información. Tel.: (93) 317 57 57.



FUNDACION CAJA DE PENSIONES

COLECCION

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil

Deseo que me envíen:

las TAPAS 700 pts.*

Efectuaré el pago mediante:

contrarrembolso más 75 pts.
gastos de envío.

Nombre

Profesión Tel.....

Domicilio

Población D.P.

Provincia

Firma

* Precio válido sólo para España.

LIBROS/RECIBIDOS

ABADIA DE MONTSERRAT

Barcelona, 1989

Vull ser un gat
Joles Sennell
Il. Esteve Sabench
Roda el món...
David Lain
Il. Àngels Castelltort
Llibertat, igualtat i fraternitat
(França, 1789-1796)
Oriol Vergés
Il. Francesc Infante

ALFAGUARA

Madrid, 1989

Anne quiere ser gemela
Paul Maar

ALTEA

Madrid, 1989

La Navidad de Max
Rosemary Wells
Trampa en el espacio
Monica Hughes
Il. Tino Gatagán
La princesa de Marte
Edgar Rice Burroughs

BEASCOA

Barcelona, 1989

Oliver i companyia
Walt Disney
Les estacions d'en Popi
Kennedy
Animals salvatges
Gloria García
Animalets
Gloria García

EDELVIVES

Zaragoza, 1989

Diario de un elefante
Ángel Esteban

EDICIONES B

Barcelona, 1989

¡Oh, querido!, dijo Tigre
Donald Bisset
El caso del cuadro desaparecido
Jordi Sierra i Fabra
Il. Antonia Cortijos

LA GALERA

Barcelona, 1989

Allò que ningú no pot saber
Martin Auer
Il. Hansi Linthaler

El secreto del conde
Daniel Palomeras
Il. Joan Mundet
Històries horribles però no tant
Christian Poslaniec
Il. Francesc M. Infante
Tris-tras, trotamundos
Pere Rosselló Bover
Il. Maria del Mar Riera
¡Corre, Isabel, corre!
Joaquim Carbó
Il. Francesc M. Infante
Sopla que sopla
Teresa Rivas y Fina Rifà
¡Qué ventolera!
Teresa Rivas y Fina Rifà
Que sí, que no
Teresa Rivas y Fina Rifà
¡Oh, el minino!
Teresa Rivas y Fina Rifà
¡Adiós!
Teresa Ribas y Fina Rifà
Ara sí, ara no
Teresa Ribas y Fina Rifà
Massa vent!
Teresa Ribas y Fina Rifà
Adéeeu!
Teresa Ribas y Fina Rifà
Bufa que bufa
Teresa Ribas y Fina Rifà
Mira, el mixo!
Teresa Ribas y Fina Rifà

GRIJALBO

Barcelona, 1989

La Nit de Nadal de Garfield
Clement C. Moore
Il. Jim Davis

MIÑON

Madrid, 1989

Pinabete
Juan Antonio de Laiglesia
Il. Carmen Cano

SUSAETA

Madrid, 1989

La leyenda de Patràcoras
Jordi Sierra i Fabra
Il. Jesús Barbero
La niña que escribió un sueño
José Luis Olaizola
Il. Carmen Sáez

TORAY

Barcelona, 1989

Oliver i l'aventura a la casa encantada
Page McBrier
Il. Blanche Sims
Oliver i l'espia sorprenent
Michael McBrier
Il. Blanche Sims

AGENDA

Bologna: Fiera del Libro per Ragazzi

Del 5 al 8 del próximo mes de abril tendrá lugar uno de los eventos de mayor relevancia a nivel europeo y mundial, dentro del ámbito del libro para niños y jóvenes. La vigésimo séptima edición de la Fiera del Libro per Ragazzi abrirá sus puertas a un extenso número de expositores y stands en la ciudad italiana de Bolonia.

La presente edición de la Feria del Libro de Bolonia presenta algunas interesantes innovaciones respecto a las anteriores muestras, y todas ellas anticipan el giro cultural que el advenimiento del siglo XIX está ya provocando.

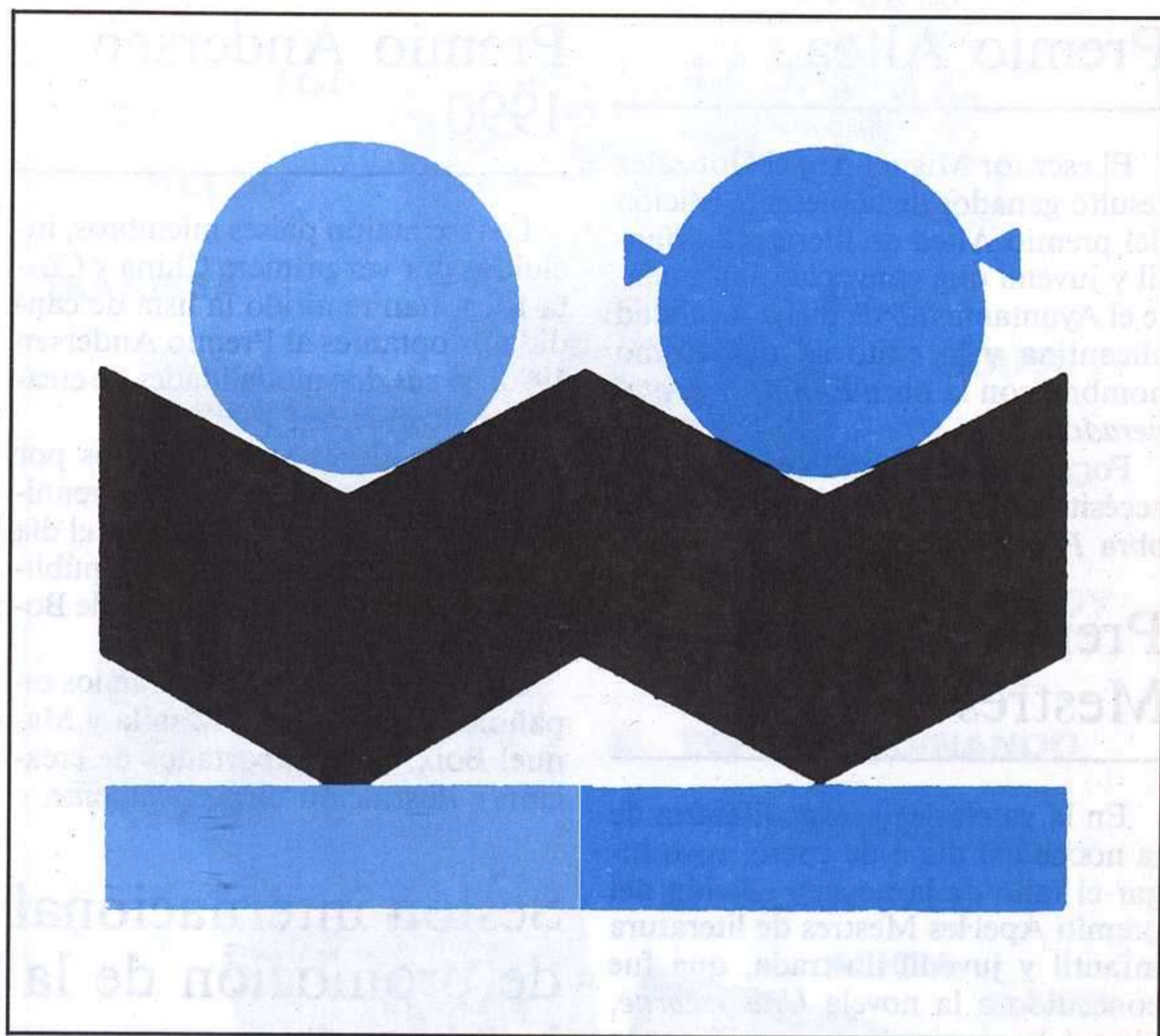
De otro lado, la Feria mantiene su rasgo primordial al servir de espacio común para el intercambio de experiencias y copyrights entre los editores presentes.

Además, y en el marco ferial, tendrán lugar otras actividades, entre las que destacamos la exposición de cuarenta y dos ilustradores canadienses, así como la muestra de libros publicados en dicho país norteamericano entre los años 1980 y 1989, representativos de las diferentes comunidades lingüísticas del país.

Igualmente, y como cada año, se entregarán los galardones: Premio Critici in Erba, Mención de Honor de Bolonia y los Premios de Ilustración en sus categorías infantil y juvenil.

Destaca por su originalidad, también, la exposición que bajo el título «Libros mágicos móviles» exhibirá una amplia muestra de libros animados y tridimensionales —uno de los artilugios más logrados, por cierto, de la ingeniería del papel que se remonta a los siglos XV y XVI— comprendidos entre los años 1850 y 1900, así como también las más recientes innovaciones.

Una comisión internacional elegirá los mejores treinta y cinco libros del



siglo XX entre un total de doscientos que comprenderá la exposición, cuya organización correrá a cargo de la Comunicación Intervisual de Los Ángeles.

Mercado divulgativo de televisión

Uno de los símbolos de la futura centuria que nos aguarda será la interacción entre los medios audiovisuales y el libro. Por ello, la Fiera del Libro per Ragazzi de Bolonia no ha querido perder el tren de la historia y en su intento de estar alerta a las corrientes culturales que definirán el futuro, desde hace dos años, organiza el «Mercado divulgativo de televisión».

Dicho evento, que funciona con plena autonomía organizativa, se estructura a modo de feria, de premio y como una conferencia internacional. Es una feria en la que pueden

ser adquiridos programas de televisión y otros productos audiovisuales, basados en publicaciones de literatura infantil o que tratan el tema. Dentro de dicho mercado, a su vez, tiene lugar la entrega del premio Asinello d'Oro. Dicho galardón trata de premiar los mejores documentales, películas de ficción y series de dibujos animados que van dirigidos al público infantil y juvenil y que tienen como línea de producción la simbiosis creativa entre los medios audiovisuales y la literatura.

Finalmente, el Mercado organiza una conferencia internacional, que este año lleva por título: *Mass-media, violencia y derechos del niño*, un tema, sin duda, atractivo y candente que, bajo el patrocinio de la Unesco, reunirá a expertos de todo el mundo. La ceremonia de apertura estará presidida por el director general de la Unesco, Federico Mayor Zaragoza.

Premio Altea

El escritor Miguel Ángel González resultó ganador de la presente edición del premio Altea de literatura infantil y juvenil que convocan juntamente el Ayuntamiento de dicha localidad alicantina y la editorial del mismo nombre, con la obra *El niño y el emperador*.

Por su parte, el jurado concedió un accésit a Montserrat Galicia por su obra *Phu-IA Copernic*.

Premio Apel·les Mestres

En la ya clásica velada literaria de la noche del día 6 de enero, tuvo lugar el fallo de la novena edición del premio Apel·les Mestres de literatura infantil y juvenil ilustrada, que fue concedido a la novela *Uña y carne*, obra del guionista uruguayo Ricardo Alcántara y del ilustrador argentino Gustavo Ariel, ambos residentes desde hace varios años en nuestro país.

La obra ganadora narra la separación y el reencuentro de dos hermanos gemelos y transcurre en la ciudad de Nueva York.

Premio Guillem Cifré de Colonya

El fallo de la novena edición del premio Guillem Cifré de Colonya de narrativa infantil y juvenil fue hecho público el pasado 11 de noviembre, y recayó en la obra *La madona del mar i els pirates* del mallorquín Miquel Ferrà Martorell.

A la edición de este año se presentaron un total de once obras, cuatro de las cuales pasaron como finalistas al último escrutinio del jurado del que salió la obra premiada.

Premio Andersen 1990

Los treinta y un países miembros, incluidos por vez primera China y Costa Rica, han remitido la lista de candidatos optantes al Premio Andersen 1990, en sus dos modalidades de creación e ilustración.

Los ganadores serán elegidos por un jurado internacional que se reunirá en la ciudad suiza de Basilea el día 1 de abril próximo, y se harán públicos en el transcurso de la Feria de Bolonia del presente año.

Entre los candidatos figuran los españoles Gabriel Janer Manila y Manuel Boix, en los apartados de creación e ilustración respectivamente.

Sesión internacional de promoción de la lectura

La asociación francesa PROMOLEJ (véase CLIJ nº 6, pág. 77) tiene previsto celebrar el próximo mes de agosto una sesión internacional de trabajo acerca de las iniciativas de promoción de la lectura entre los jóvenes que se están llevando a cabo en el mundo.

Las personas interesadas pueden dirigirse a la secretaría del centro situada en: PROMOLEJ, INRP, 29, rue d'Ulm, 75005-París.

El nuevo espectador

Este es el nombre de uno de los programas de TVE que merece la pena ser reseñado, y que desde estas páginas recomendamos a nuestros lectores, por su trabajo en pro de la cultura.

Bajo la dirección de Eduardo Sotillos, profesional de reconocida trayectoria, y la colaboración de un excelente plantel de críticos y especialistas (Vicente Verdú, Blanca Berasategui, Mauro Armiño, Miguel Rubio y Ramón de España) *El nuevo espectador* ofrece semanalmente información, entrevistas, comentarios y jugosos coloquios acerca de todo aquello que acaece en el mundo de la cultura y, en particular, en el de los libros. Recordemos, así, el monográfico que fechas atrás dedicó al análisis de la literatura infantil y juvenil actual en nuestro país.

En definitiva, apostamos desde CLIJ por el buen éxito en la labor que está llevando a cabo *El nuevo espectador*, cuyos horarios de emisión son:

TVE-1: lunes a las 19.20 h (repetición en TVE-1: sábados a las 5.50 h).

TVE-2 (Cataluña): sábados a las 9.15 h.

Aurora Burell, asociación cultural

Cuando el lector tenga en sus manos este ejemplar de CLIJ habrá quedado constituida, en la República Dominicana y en Madrid simultáneamente, la asociación cultural Aurora Burell.

Dicha asociación, de carácter no lucrativo, toma el nombre de la excepcional educadora española, Aurora Burell —hija del ministro republicano Julio Burell, exiliado tras la contienda civil en la República Dominicana—, quien llevó a cabo una importante labor educativa y en defensa de los Derechos Humanos, en la región del Cibao del mencionado país antillano.

Así pues, la asociación pretende realizar un constante homenaje a Aurora Burell y proseguir su labor de difusión cultural iberoamericana.

Entre las primeras aportaciones de la asociación figuran la *Guía Ibero-*

americana para Investigadores de Literatura Infantil y Juvenil, que recoge una exhaustiva documentación sobre animadores de literatura infantil, centros del libro infantil, bibliotecas especializadas, publicaciones periódicas iberoamericanas e internacionales y una extensa bibliografía sobre teoría y crítica de lectura y literatura infantil y juvenil en portugués y castellano; el dossier *Libros infantiles y juveniles en la red bibliotecaria pública de Nueva York*, con una referencia al acceso informatizado en la NY Public Library; y, finalmente, la carpeta *En son de paz*, que pretende recoger todo el material referente a imagen y música a favor de la paz.

La sede de la asociación es: Asociación cultural Aurora Burrell, Pº de los Jacintos 27, 28016-Madrid.



AB

WINNIE TIO GILITO
ROBIN HOOD GOOFY
DUMBO CENICIENTA
UNGENIO TARCONI BONGO

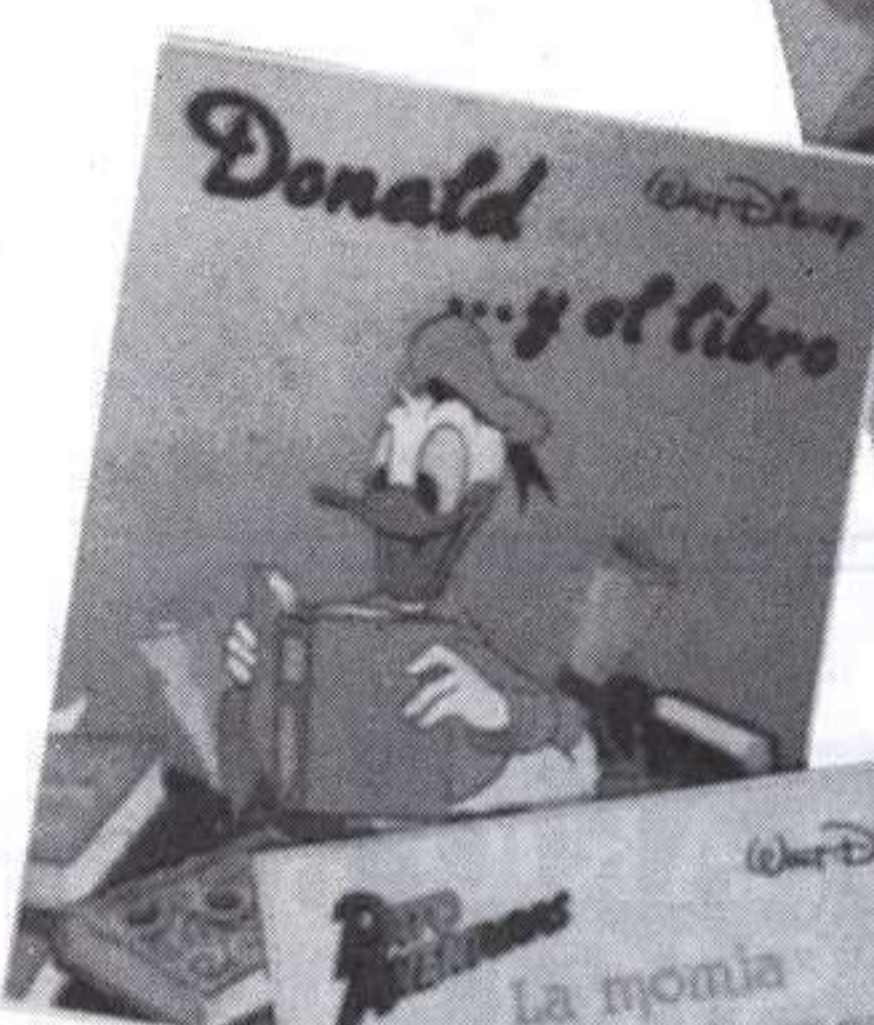
CAMPANILLA
DONALD

DRAGON ELIOTT
PLUTO

MERLIN
TOD

DAISY
BALOO

DUQUESA



MICKY
MOUSE

GEPETTO

PETER PAN WENDY
GOLFO

LULU-BELL

EL TORO FERDINANDO

MOWGLI TOBY

BLANCANIEVES

ALICIA
BAMBI

TODOS
LOS PERSONAJES
TODA LA IMAGINACION

DE **WALT DISNEY** EN LIBROS DE

EDITORIAL EVEREST, S. A.

EDICIONES GAVIOTA, S. A.

SOLICITE NUESTRO CATALOGO AL
APARTADO: 151 117 - 28080 - MADRID



Ministerio de Educación y Ciencia
Centro de Publicaciones

COEDICIÓN

**VOCABULARIO
 BÁSICO
 EN
 LA E.G.B.**



P.V.P.: 13.800 Ptas.
 (Obra completa)

DE VENTA
CENTRO DE PUBLICACIONES

Ciudad Universitaria, s/n.
 Teléfonos 549 67 22 - 549 77 00
 Ext. 388 - 322
 28040 MADRID

Alcalá, 36
 Teléfono 522 76 24
 28014 MADRID

DISTRIBUIDOR: Editorial Espasa-Calpe, S. A.
 Carretera de Irún, km. 12,200
 28049 MADRID

Deseo recibir contra reembolso:

| EJEMP. | P.V.P. | TÍTULO |
|--------|--------|---------------------------------|
| | 13.800 | VOCABULARIO BASICO EN LA E.G.B. |
| | | |
| | | |

Ciudad Universitaria, s/n. - 28040 MADRID
 Teléfonos 549 77 00 - 549 67 22
 Ext. 388-322



Ministerio de Educación y Ciencia
Centro de Publicaciones

D.
 Domicilio:
 Población:
 Código Postal: Tel.:
 Fecha: FIRMA,

CLIJ

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil



Boletín de suscripción CLIJ

Copie o recorte este cupón y envíelo a:
EDITORIAL FONTALBA, S.A.
Valencia, 359, 6º 1ª.
08009 - Barcelona (España)

Señores: deseo suscribirme a la revista **CLIJ**, de periodicidad mensual, al precio de oferta de 4.250 ptas., incluido IVA (4.675 ptas. precio venta quiosco), por el precio de un año (11 números) y renovaciones hasta nuevo aviso, cuyo pago efectuaré mediante:

- Domiciliación bancaria.
 Envío cheque bancario por 4.250 ptas.
 Contrarrembolso.

A partir del n.º

Nombre
Apellidos
Profesión
Domicilio
Población
Provincia
País

Código Postal
Teléfono
Fecha

Para Canarias, Ceuta y Melilla 4.009 ptas. (exento IVA). Canarias envío aéreo: 4.509 ptas.
Para el extranjero, enviar adjunto un cheque en dólares.

| | ordinario | avión |
|---------|-----------|-------|
| Europa | 48\$ | 52\$ |
| América | 48\$ | 63\$ |

Domiciliación bancaria

Lugar y fecha
.....
(Banco o Caja de Ahorros) Código Postal
.....
(Domicilio completo de la entidad bancaria)
.....
(Nº de la agencia) (Nº c/c o libreta de ahorro)

Muy señores míos:

Ruego a ustedes que, hasta nuevo aviso, abonen a EDITORIAL FONTALBA, S.A., Valencia, 359, 6º 1ª. 08009 - Barcelona (España), con cargo a mi c/c o libreta de ahorros mencionada, los recibos correspondientes a la suscripción o renovación a la revista **CLIJ**.
Atentamente le saluda:

Firma.

Titular
Domicilio
Población

Números atrasados de CLIJ

Sírvase enviarme los siguientes números:

Forma de pago: contra reembolso (425 ptas. ejemplar, más 100 ptas. por gastos de envío expedición).

Nombre Domicilio
Población Código postal Provincia

EL ENANO SALTARÍN

Releer



FRANCISCO MELÉNDEZ.

Es difícil que los enanos tengamos amigos. Somos algo especiales, saltarines en exceso o quizá simplemente intratables para el común de los mortales. Y el solo hecho de ser un enano no supone —como podría parecer— mayor facilidad para hacer amistad con otros de igual condición. Por el contrario, mis mejores amigos y amigas se cuentan entre la gente alta, entre los que abundan las personas de minúscula vida pero de corazón grande. Mientras que nosotros, los gnomos, solemos tener tanta abundancia en años como poquedad en virtudes: cascarrabias, severos, envidiosos, acusicas y, casi siempre, quejosos y pesimistas. Será que el mucho vivir nos seca la

capacidad de mantener el entusiasmo ante cada nuevo día. Aunque de todo hay entre altos y bajos...

Contra esa sequía de la sorpresa vital tengo un remedio: visitar los escenarios del entusiasmo primero. Releer. Volver a leer aquellos libros que, en otro momento de esa fugacidad envidiable que los mortales pretenciosamente llaman vida, nos introdujeron en los signos del mito, de la belleza, del valor y del misterio. Es decir, nos adelantaban el sabor de la vida.

Hagan la prueba. Recuperen la infancia, como otro enano, zapatero de oficio, propuso en una confesión que dejó escrita, con aquellos libros que todavía acudan a una inocente cita con la memoria. Si, imperdonable-

mente, no los conservan aún, cómprenlos. Si es posible en las mismas ediciones que leyeron hace años: comprobarán cómo una ilustración, una portada, el diseño de una colección o, incluso, un tipo de letra son como un viejo olor que vuelve con su equipaje de nostalgia asociada.

Releer es, háganme caso, un sano ejercicio de higiene mental en esta hora de convulsa rapidez, de ingestión apresurada de imágenes y de mensajes contundentemente percederos.

Tengo un buen amigo, al que veo poco, que vive junto a una ría que es como una vena azul en un delicado cuerpo verde. El corazón le dio un susto y él se refugió en la memoria y en los libros. Parece que cuando los mortales se hacen mayores, cuando han visto de cerca el final de su aventura, retornan sabiamente a reordenar lo esencial y a apartarse de lo adjetivo.

Cuando les visite inoportunamente algún pesar o les sacuda esa inmaterial nostalgia de algo que no puede razonablemente definirse, prueben a remontar la ría de su temor con un barco de papel impreso. Releer no tiene nada que ver con la primera lectura, pero es acercarse a ella y recuperarla desde la nave de nuestra experiencia actual. Volverán a la orilla con la sensación del marinero nuevamente en tierra: un ligero mareo y una felicidad apaciguadora.

El Enano Saltarín.



EXPODIDÀCTICA

Dins el marc de les «Jornades Tècniques» del saló EXPO-DIDÀCTICA, EDICIONES B patrocina l'activitat següent:

CURS SOBRE EL LLIBRE INFANTIL I JUVENIL (CREAR, LLEGIR, ESCRIURE I EDUCAR).

DIA 29 - MARÇ - 1990

- **La il·lustració per a nens. Una eina educativa imprescindible.**

Conductora de la sessió: ROSA MUT

Il·lustradora invitada: MONTSERRAT GINESTA

DIA 30 - MARÇ - 1990

- **Per a lectors. El punt de mira dels lectors.**

Conductora de la sessió: VICTORIA FERNÁNDEZ

Lectors invitats: PEP DURAN i NÚRIA VENTURA

DIA 31 - MARÇ - 1990

- **La creació en el llibre infantil i juvenil**

Conductor de la sessió: FRANCISCO RINCÓN

Autor invitat: BERNARDO ATXAGA

Aquest curs està dirigit a tothom que d'una manera o altra està relacionat amb el món de la literatura infantil i juvenil, i molt especialment en l'animació a la lectura dels infants i els joves.

Per formalitzar l'inscripció cal adreçar-se a la secretaria del curs:

INTERACTIVA - Rambla Volart, 90-92, entl. 3a.

Tels. (93) 433 02 69 / 433 03 94 - 08026 BARCELONA

L'horari de recepció de les trucades és de:

9.00 h a 14.00 h, i de 16.00 h a 19.00 h de dilluns a divendres

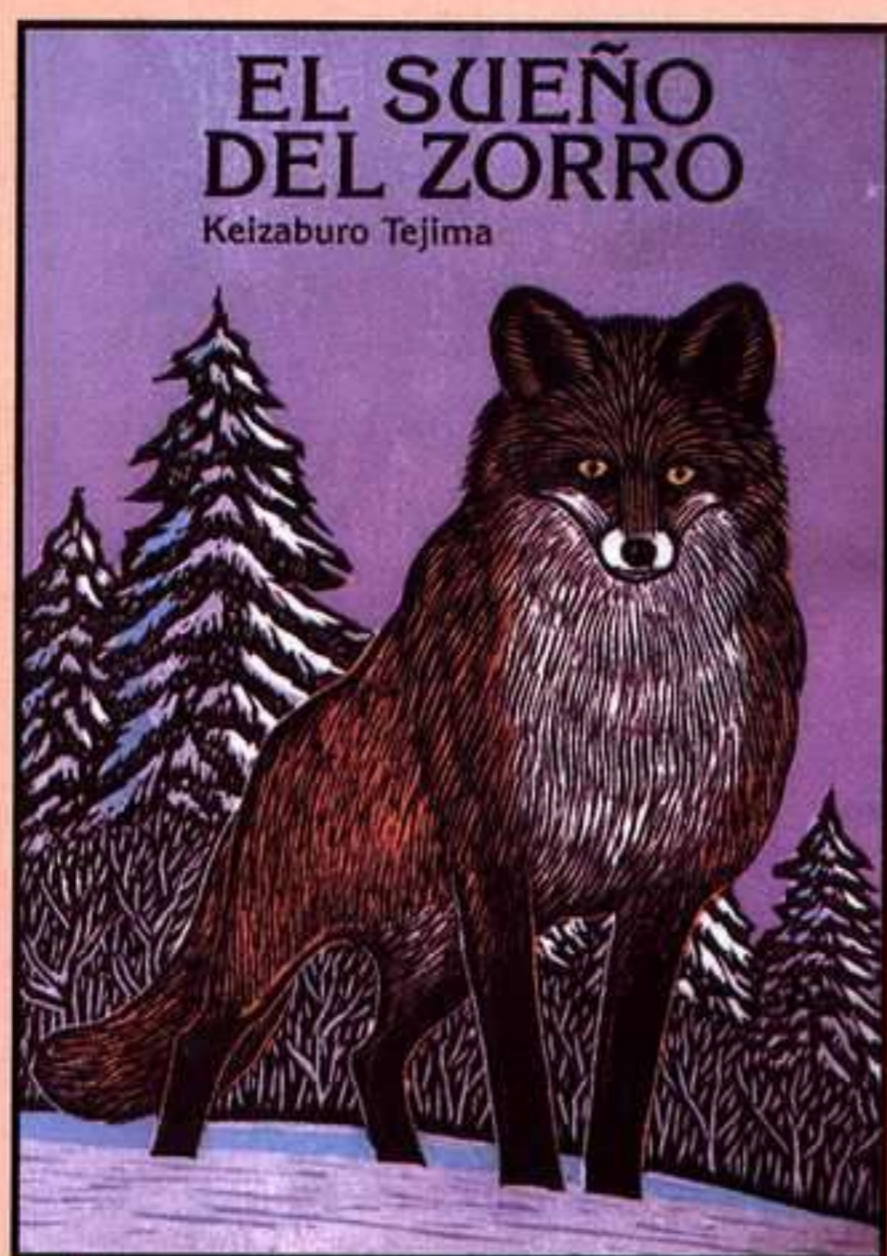
CURS GRATUÏT

LLOC: Sala de conferències del Palau núm. 4 del Recinte Firal, a la Av. Maria Cristina.

Donades les característiques físiques de la Sala de Conferències, les places són inevitablement limitades.



LOS LIBROS QUE CUENTAN



EL SUEÑO DEL ZORRO KEIZABURO TEJIMA

Una obra de poéticas ilustraciones, donde la naturaleza invade toda la página. Libro de un grafismo extraordinario con la técnica del grabado sobre madera.

Mención Especial para el Premio Gráfico, Feria de Bolonia, 1986.

A partir de 8 años.

La mejor selección en libros ilustrados



YO SIEMPRE TE QUERRÉ HANS WILHELM

La profunda amistad entre un niño y un perro. Un libro entrañable magníficamente ilustrado.

A partir de 6 años.



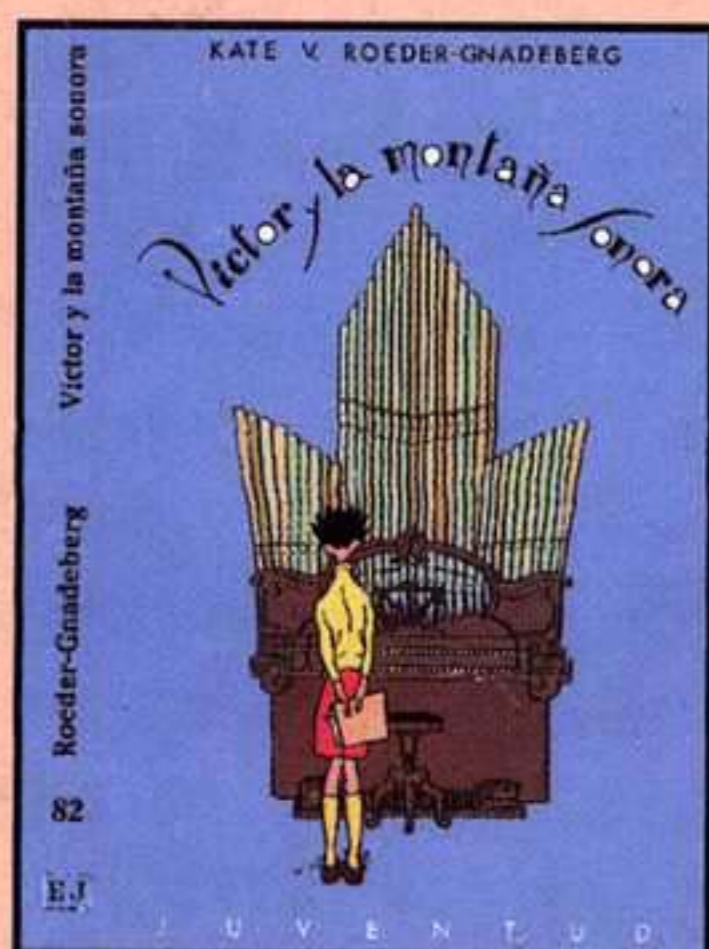
¿QUIÉN LLAMA, EN LA NOCHE, A LA PUERTA DE IVÁN? REINHARD MICHL Y TILDE MICHELS

Una hermosa historia en verso, bellamente ilustrada, que narra cómo las contrariedades unen a seres muy distintos.

Un mensaje de paz y tolerancia.

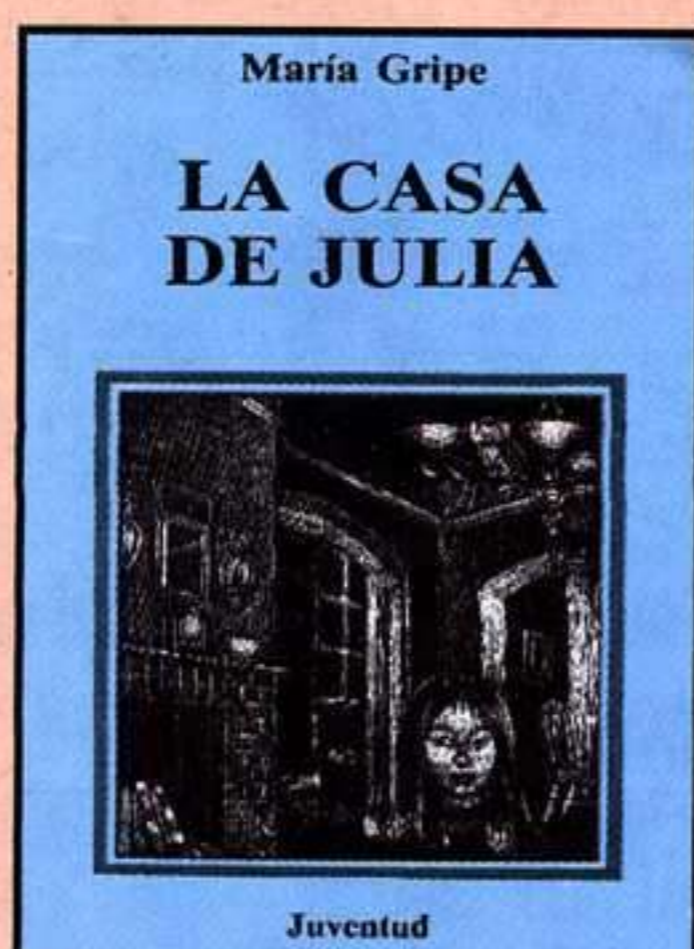
A partir de 8 años.

Las obras y los autores más importantes



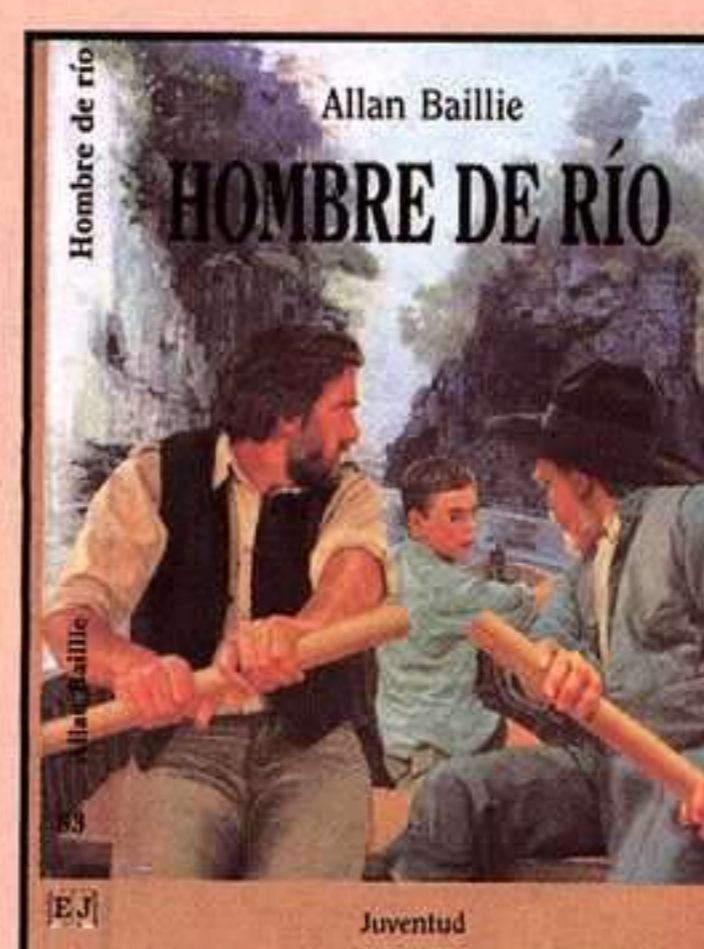
VÍCTOR Y LA MONTAÑA SONORA KATE V. ROEDER-GNADEBERG

Un nuevo libro de la famosa autora de «Una chica llamada Francisco».



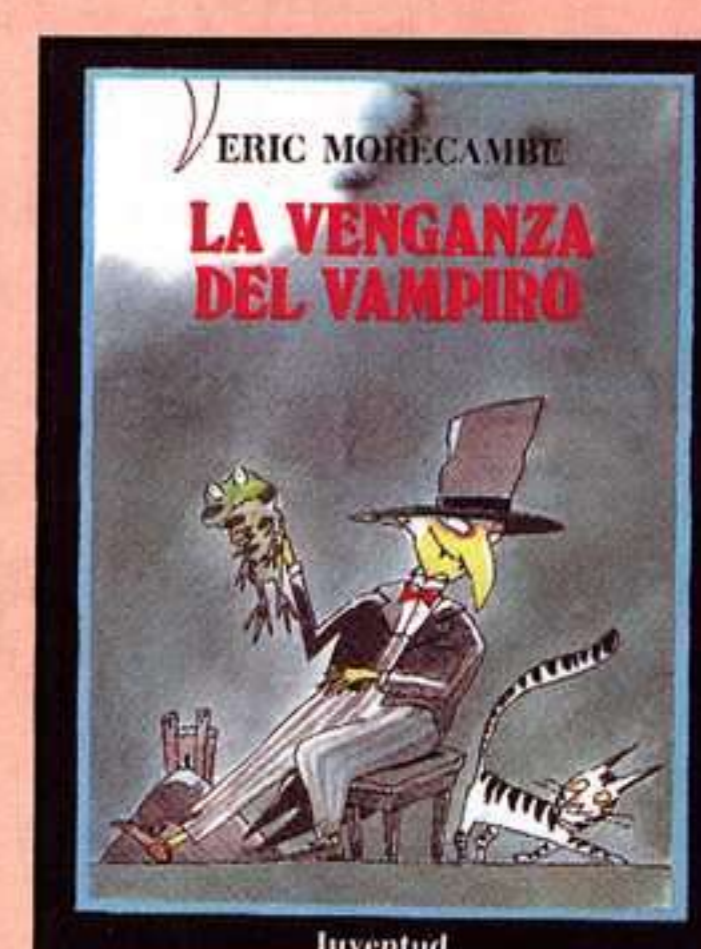
LA CASA DE JULIA MARÍA GRIPE

Una fascinante novela, continuación de «El papá de noche». Premio Andersen.



HOMBRE DE RÍO ALLAN BAILLIE

Un accidentado viaje lleno de aventuras. Premio de la «National Book League».



LA VENGANZA DEL VAMPIRO ERIC MORECAMBE

Un relato de humor «terrorífico» y divertidas aventuras. Segunda parte de «Un vampiro a contrapelo».

Editorial **EJ** Juventud