Verbas amigas

Estudos en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou

Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo (eds.)

XUNTA DE GALICIA

Verbas amigas

Estudos en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou

Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo (eds.)

XUNTA DE GALICIA

Verbas amigas. Estudos en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou / edición a cargo de Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo – Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2021.

831 pp.; 24 cm. Homenaxes – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

D. L. C361-2021 ISBN: 978-84-453-5373-8

1. Literatura infantoxuvenil. 2. Historiografía literaria. 3. Crítica literaria. 4. Teoría da Literatura. 5. Literatura comparada. I. Roig Rechou, Blanca Ana II. Neira Rodríguez, Marta e Requeixo, Armando III. Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

© Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
© Da edición: Neira Rodríguez, Marta e Requeixo, Armando
© Da revisión e corrección lingüística: Caamaño Pérez, Laura
© Das ilustracións interiores: Agra Pardiñas, María Jesús; Calviño, Guillermo; Cortizas, Olalla; Franco, Carmen; Mesías, José María; Pineda, Kenya; Senra, Raquel e Trigo, Cristina
© Da viñeta do colofón: Maside, Xulio

Edita: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Maquetación e impresión:
Grafisant, S. L.

ISBN:
978-84-453-5373-8

Depósito legal:
C361-2021

Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo (eds.)

Verbas amigas

Estudos en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou

Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela - 2021

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Román Rodríguez González: Unha vida entre libros 15

Valentín García Gómez: Alicerce da nosa cultura 19

Manuel González González: Blanca Ana Roig Rechou, a alma dos *Informes de Literatura* 23

Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo: Entre verbas amigas 27

CRONOBIOGRAFÍA

Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo: Cronobiografía de Blanca Ana Roig Rechou 33

ESTUDOS

Anxo Abuín González: *El silencio* e *Persona*: díptico da crueldade 109

Eulalia Agrelo Costas: "O noso galego": da renovación pedagóxica á escrita emerxente de Agustín Fernández Paz 121

Marilar Aleixandre: Carta a Blanca Roig da Galiña azul, o señor Lamote, Nogard, Resalgario e outros seres hipersociais 139

Fernando Azevedo e Ângela Balça: A infância contada aos adultos pela mestria de Jimmy Liao 145

Carmen Blanco: Amor contra morte: a edición do *Códice Calixtino* de Luz Pozo Garza 151

Mercedes Brea: Máis recursos electrónicos para o estudo da lírica galego-portuguesa? 165

Fernando Cabo Aseguinolaza: Máis aló dos lugares de memoria: sobre as tumbas de escritores 181

Cristina Cañamares Torrijos e Cielo Erika Ospina Canencio: Poesía española publicada en la prensa periódica infantil colombiana. El caso de *Chanchito, Revista Ilustrada para Niños* (1933-1934) 191

Arturo Casas: Palabra allea, conflito social e paratopías do autor na poesía. Aplicacións a un libro de Emilio Araúxo con Isolina Pumar 211

João Luís Ceccantini e Thiago Alves Valente: Duas faces de um mesmo Atlântico: sistema, subsistemas, polissistemas e a literatura infantil e juvenil brasileira e galega 227

Jesús Díaz Armas: La Literatura infantil desde la perspectiva del lector: hacia una redefinición del concepto de Literatura infantil..... 241

Mónica Domínguez Pérez: Cuadro de álbumes ilustrados clasificados para la enseñanza-aprendizaje de español como lengua extranjera 257

Xabier Etxaniz: Las literaturas infantiles vasca y gallega, de la colaboración editorial al libre mercado 273

Víctor F. Freixanes e Malós Cabrera: Unha crónica sentimental 283

Mar Fernández Vázquez: Carvalho Calero en "a ledicia de ler" de Casares 289

Carmen Ferreira Boo: A representación do mago na Literatura Infantil e Xuvenil galega 303

Vanessa Regina Ferreira da Silva: Literatura sem fronteiras: encontro, formação e integração 317

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira: Literatura e artes plásticas em diálogo no livro ilustrado infantil: análise da obra *De morte!*, de Ângela Lago..... 331

Jaime García Padrino: La exaltación de héroes infantiles: arma ideológica en la Guerra Civil (1936-1939)..... 349

Geovana Gentili Santos: Os contos de fadas no sistema literário infantojuvenil galego..... 369

José António Gomes e Ana Cristina Vasconcelos de Macedo: Blanca Ana Roig Rechou –caminhos de uma construtora de pontes 385

Isabel González e J. L. Couceiro: Dicionario bilingüe de linguas afíns: algunhas observacións 395

Ánxela Gracián: A liberdade de imaxinar ou os límites da cidade de provincias na novela *As cousas de Ramón Lamote* de Paco Martín... 407

Laura Guerrero Guadarrama: *Blancanieves y los siete enanos* de Walt Disney, desmitologización y remitización de imágenes arquetípicas 435

Modesto Hermida: Unha proposta didáctica para *Teatro de Máscaras*... 453

Ramón F. Llorens García: Itinerario de iniciación a la lectura del *Quijote*..... 461

Gemma Lluch e Mercè Cantó: Los premios literarios y el canon literario. El caso Protagonista Jove 473

Manu López Gaseni: Agustín Fernández Paz en el País Vasco 491

Lourdes Lorenzo García, Ana Fernández Mosquera, Ana Pereira Rodríguez, Beatriz Rodríguez Rodríguez e Veljka Ruzicka Kenfel: *Sempre Blanca*: colaboración coa UVigo no ámbito da investigación en LIX 501

Marina Mayoral: Non podrás fuyr (Huellas de mujer en los Cancioneros del siglo XV) 513

Xavier Mínguez López: A la recerca dels paradisos perduts. Temps i espai a la literatura infantil i juvenil en català 523

Isabel Mociño: Lecturas de dous clásicos contemporáneos: Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz dende a ficción científica 543

María Xesús Nogueira Pereira: Reescribir a maternidade. Notas sobre *Darío a diario*, de Xela Arias 549

Mari Jose Olaziregi: Historias de un pastor vasco convertido en pistolero. La serie Garmendia de Kirmen Uribe 573

Antón Palacio: Noticia sobre *Roig* e sobre outros apelidos cataláns presentes en Galicia dende antes de 1700 591

Raquel Patriarca: Sete Elefantes Inventam Xícaras Ocas: uma história de palavras em liberdade 605

Verónica Pousada Pardo: Zoomorfismos fraseolóxicos na literatura infantil colección "A Chalupa" 619

Ana Margarida Ramos: Balbino e Constantino: notas para a construção de uma galeria de heróis da literatura infantil luso-galaica 633

Sara Reis da Silva: Seis chaves femininas (a aprofundar) para a escrita da História da Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa 643

Carina Rodrigues: Desafios da LIJ portuguesa contemporânea: intertextualidade em Manuela Bacelar ou do livro-álbum como espaço de *intercâmbio discursivo* 653

César Sánchez Ortiz e Aránzazu Sanz Tejeda: Sentadita me quedé: la voz femenina en las canciones de la tradición oral infantil 671

Moisés Selfa Sastre: Educación literaria y poesía: formas destacadas y temas predominantes en la poesía infantil española de autoría femenina en el siglo XXI 695

Xavier Senín Fernández: Juan Farias e Galicia 717

Isabel Soto: Azares e personaxes 731

Cláudia Sousa Pereira: *D'haver eu por vós garvaia*. Os misteriosos lados da roda literária 745

Vera Teixeira de Aguiar e Alice Áurea Penteado Martha: Branca de Neve, dos bosques ao sertão 755

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva: Da Periferia ao Centro da Literatura: revisão de conceitos à luz das obras e dos leitores ... 773

Caterina Valriu: La biblioteca escolar: la casa de la literatura infantil i juvenil 783

Celia Vázquez García: El colombiano Rafael Pombo y su interés por la literatura infantil y juvenil 793

José Manuel Vez: Reflexións sobre a comunicación intercultural 803

Darío Villanueva: Ramón Piñeiro, filólogo filósofo 819

PRESENTACIÓN

Unha vida entre libros

Román Rodríguez González
Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade

Vivir na compaña dos libros é sempre vivir máis plenamente. Sabe ben desta verdade incontestable Blanca Ana Roig Rechou, quen naceu, medrou e se fixo unha profesora e investigadora de referencia con, por e para os libros e a lectura.

Moitos e variados son os méritos e recoñecementos que atesoura esta intelectual de noso. Abondaría con lembrar o seu impagable labor como profesora da Universidade de Santiago de Compostela, onde impartiu docencia tanto na Facultade de Filoloxía coma na de Ciencias da Educación e onde se xubilou como catedrática, motivo que xustifica este oportuno volume de homenaxe.

Mais Roig Rechou é tamén unha pioneira dos estudos sobre literatura infantil e xuvenil non só en Galicia, senón aínda no conxunto da Península Ibérica, sendo os seus estudos e investigacións abondosamente citados e seguidos por analistas de todo o espazo europeo e iberoamericano.

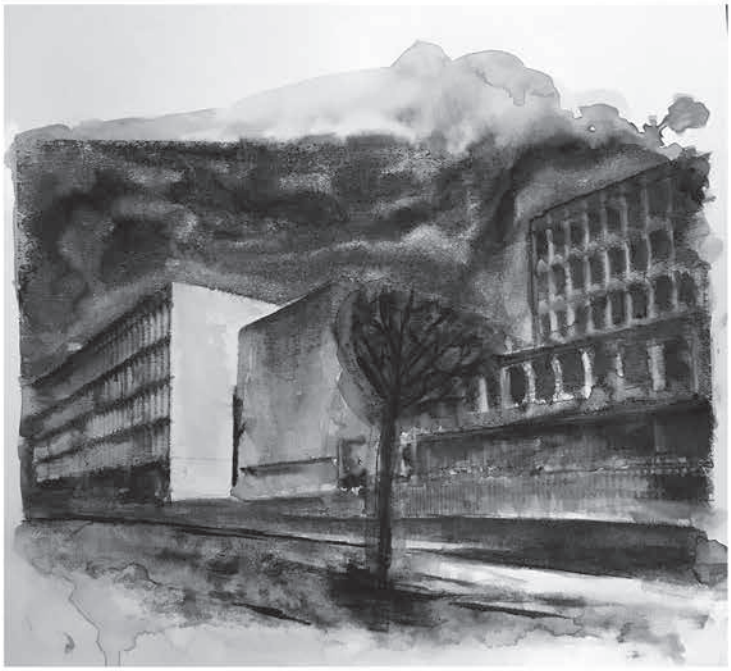
Neste libro inclúese unha ampla cronobiografía que dá conta do seu moi extenso currículo, mais tamén doutras facetas que non debemos deixar de lle agradecer, como a súa entrega a labores de xestión académica e investigadora, como os anos dedicados ás angueiras propias da Vicerreitoría de Estudantes da Universidade de Santiago de Compostela ou a dirección da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (CRPIH).

É xustamente este centro que ela axudou a cofundar o que agora anima o presente libro para a homenaxear. Nada máis xusto. Nin máis oportuno. E ben está que quen se encarguen de coordinalo sexan, precisamente, dúas das persoas que con ela máis colaboraron nestes últimos anos e que foron, amais, colegas no CRPIH: Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo.

O medio cento longo de voces que participan cos seus ensaios e testemuños nesta colectánea forman parte da gran familia de colegas e amizades que Roig Rechou foi tecendo ao longo da súa extensa andaina como estudosa e espellan o aprecio e admiración que soubo gañar en distintos ámbitos de diversos lugares por persoas ben significadas.

Como máximo responsable da Consellería de Cultura, Educación e Universidade non podo máis que congratularme pola presente homenaxe. Blanca Ana Roig Rechou é unha brillante expoñente da cerna mesma que representa o espírito desta consellería: como intelectual da nosa Cultura, como referente da nosa Educación, como personalidade destacada da nosa Universidade.

Parabéns, por tanto, e aplauso admirativo. Non merece menos a homenaxeada. Este libro e as persoas que nel colaboran así o demostran. Consideración e ledicia que moito comparto.



Alicerce da nosa cultura

Valentín García Gómez
Secretario Xeral de Política Lingüística

Unha cultura como a galega ten hoxe ducias de personalidades que a sosteñen brillantemente. O noso edificio literario soérguese mercé ao impagable labor de xentes que son piares fundamentais sobre os que se eleva. Mais, entre todos estes firmes e admirables esteos, sobrancean determinados nomes que funcionan tal os muros de carga dunha edificación: sen eles todo se vén abaixo, aquilo que con tanto esforzo fomos construíndo durante tanto tempo esfarelaría sen que estes alicerces termasen da súa arquitectura.

Así vexo eu a Blanca Ana Roig Rechou, investigadora, profesora e ensaísta que leva medio século iluminándonos co seu saber e bo facer, tanto nos eidos da literatura infantoxuvenil, nos que é unha autoridade internacional e unha fundadora entre nós, como noutros moitos ámbitos da investigación e do labor profesoral, particularmente na que foi, de sempre, a súa *alma mater*, a Universidade de Santiago de Compostela, onde impartiu docencia igual na Facultade de Filoloxía que na de Ciencias da Educación, formando con tanto ben a centos de alumnas e alumnos.

Os méritos que adornan a longa traxectoria de Roig Rechou están acaidamente glosados na cronobiografía que se inclúe nesta obra, polo que evitarei reiteralos. Quixera, si, subliñar que moitos deses logros, especialmente os dos últimos anos, puiden vivilos ao seu pé, aledándome por eles e aprendendo a admirala cada día máis.

Como Secretario Xeral de Política Lingüística tiven a fortuna de seguir de preto as investigacións que durante lustros levou adiante como directora dos proxectos Informes de Literatura e Investigación en Literatura Infantil e Xuvenil sediados no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, o mesmo que agora anima este volume e que tivo a sorte de contar con ela no seu día como directora da Área de Literatura.

Ver como moitos dos colegas do CRPIH, da USC e doutros organismos e universidades suman agarimos para agasallala con este volume de homenaxe non fai máis que encherme de satisfacción. Sei ben do valioso labor que leva desenvolvido como coordinadora da Red Temática de Investigación Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano

(LIJMI), dos seus esforzos como investigadora principal do grupo LITER21 (USC), presidenta da Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ), fundadora da Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil (ELOS) e doutras plataformas nas que foi, e é, cabeza visible e persoa imprescindible.

Todas estas razóns non fan senón convencerme da necesidade e oportunidade do presente libro, coordinado por Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo, dúas persoas estreitamente vencelladas a ela por lazos profesionais e de amizade, que reuniron aquí as máis destacadas sinaturas de especialistas destes eidos para conformar unha obra de excelencia, tanto polo seu contido coma polo seu continente, no que salienta o coidado da súa ilustración.

Non podo máis, por tanto, que manifestar a miña ledicia pola aparición deste volume de homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou, que axuda a lle facer xustiza a unha das nosas intelectuais máis distinguidas, a quen tanto admiro e a quen me une, para a miña fortuna, unha garimosa e vella amizade que nos ten traído ata aquí para saudar esta felicísima publicación e que continuará, con certeza, para celebrarmos xuntos futuras alegrías.

LITERATURA
INFANTIL
E
XUVENIL

Blanca Ana Roig Rechou, a alma dos *Informes de Literatura*

Manuel González González
Coordinador Científico do Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Estou tratando de lembrar cando coñecín por primeira vez a Blanca Roig Rechou e son incapaz de vinculala a unha data ou a un feito concreto. Seguramente nos coñecemos xa na Universidade de Santiago, cando ela desenvolvía o seu labor na Escola de Maxisterio e eu o meu na Facultade de Filoloxía. Do que si estou seguro é de que coñecín e tratei moito antes outros membros da súa familia: don Julio Roura Roig fora o meu mestre en Mazaricos durante varios anos; e na casa da súa bistía Ramona pasei algunha tempada de verán en Portosín. Ao coñecer a súa vinculación con Portosín, sei que das primeiras cousas que lle preguntei era se tiña algo que ver coa familia coa que eu mantiña certa relación: os apelidos Roig e Rechou delataban este parentesco.

Moitos foron os anos que partillamos como docentes na Universidade de Santiago, a onde ela chegou despois dun longo periplo polas Escolas Universitarias de EXB de Lugo, de Vigo e de Ourense. Pero non me vou referir á súa dedicación docente na USC, onde desempeñou ademais o cargo de vicerreitora de estudantes entre os anos 1998 e o 2002, nin á importancia do seu labor investigador como crítica literaria, especialmente no ámbito da literatura xuvenil e infantil, ao que dedicou unha parte importante da súa vida, e no que é autora ou coordinadora de obras de referencia, como a *Historia da literatura Infantil e Xuvenil Galega*, que mereceu o Premio da Crítica da Fundación Premios da Crítica, na modalidade de investigación, en 2015. O que me interesa salientar aquí é a súa achega como investigadora do Centro Ramón Piñeiro.

Desde a xubilación de Anxo Tarrío Varela, Blanca Ana Roig Rechou ocupouse da dirección técnica da sección de literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades con habilidade e mestría, nunha época marcada pola crise económica que afectou profundamente toda a infraestrutura da investigación en Galicia e en todo o Estado.

Blanca ocupou un papel nuclear na investigación literaria do Centro Ramón Piñeiro, como membro do Equipo Glifo, encargado da redacción do *Dicionario de Termos Literarios (DiTerLi)*, que pode ser consultado en liña por

calquera usuario; como directora do proxecto "Investigación en literatura infantil e xuvenil", creado a proposta súa a finais do ano 2012, e que acolle os traballos de investigación realizados anualmente polos membros de determinadas asociacións, redes temáticas e grupos de investigación nesta área, que, como xa dixen, é unha das grandes paixóns da nosa homenaxeada. Pero, sobre todo, deixou unha pegada imborrable na dirección dunha das iniciativas máis populares e de maior repercusión social das realizadas polo Centro Ramón Piñeiro no ámbito lierario: os *Informes de Literatura*, que levan saíndo ininterrompidamente dende o ano 1995 ata a actualidade para dar conta da produción anual de e sobre Literatura galega realizada en Galicia ou en calquera parte do mundo. Foron máis de 20 anos os que dirixiu esta obra de referencia que pon ao dispor dos investigadores unha información polo miúdo da creación e recepción anual da Literatura galega, pero que nos permite tamén observar como se vai construíndo o sistema literario galego e observar o seu estado de saúde.

Blanca Ana Roig Rechou é unha persoa que mostrou paixón polo seu traballo. O seu carácter resolutivo pode transmitirnos ás veces a falsa idea de que é unha persoa dura e inflexible, pero os que a tratamos de cerca sabemos que baixo esta aparencia ocúltase un espírito dialogante e xeneroso, que sempre mostrou unha fonda preocupación polas persoas que formou, ás que se esforzou en atoparlles un mellor acomodo e en buscarlles os medios e recursos que lles permitisen desenvolver a súa vocación investigadora.

O Centro Ramón Piñeiro réndelle unha merecida homenaxe pola súa dedicación, pola investigación levada a cabo nel e pola formación de numerosos investigadores nos que soubo espertar o interese pola literatura galega e, de maneira moi especial, pola literatura infantil e xuvenil.

Entre verbas amigas

Marta Neira Rodríguez
Armando Requeixo
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

A enerxía, aplicada e dirixida intelixentemente, é quen de facernos lograr calquera meta. Así o cría Nellie Bly, a primeira reporteira de investigación e a muller que foi quen de dar a volta ao orbe en 1889 rebaixando en oito xornadas *A volta ao mundo en 80 días* que narrara Xulio Verne.

Velaí a natureza de investigadora indómita e exploradora de novos confíns analíticos que define tamén á profesora Blanca Ana Roig Rechou. Porque ela, cando hai tres décadas o estudo da literatura infantoxuvenil galega era pouco menos que un ermo sen horizonte visible, fundou no medio dese case deserto un oasis do que abrollou toda unha escola de investigación e contribuíu decisivamente a que este eido dos estudos académicos gañase a consideración e a centralidade que de sempre mereceu.

É este seu labor como pioneira e mestra da investigación, mais tamén as súas valiosas contribucións como ensaísta, tradutora, dinamizadora e intelectual, o que xustifica un libro de homenaxe coma o presente, no que non quixeron faltar para a honrar un xeneroso feixe de colegas. Profesoras e investigadores de todos os lugares do Estado, de diversas partes de Europa e de América escribiron para a súa prezada compañeira estudos e evocacións que confirman o relevo e a transcendencia das súas múltiples angueiras. Velaí o sentido do título do volume: *Verbas amigas*. Porque amigas foron sempre as palabras para a homenaxeada ao longo de toda a súa vida. Mais tamén amigas porque ese é o sentimento que preside todas e cada unha destas colaboracións.

O seu intenso e extenso profundar nas máis variadas facetas da escrita literaria e tamén a súa andaina como investigadora e profesora son obxecto da cronobiografía coa que se abre o libro, que reúne máis de medio cento de colaboracións nas que colegas docentes, compañeiras en plataformas investigadoras, alumnado con ela formado e escritoras e ensaístas amigas achegan os seus textos para a homenaxear e nos lembrar tanto e tan bo como lle debemos.

Completan o volume as cordiais salutacións dos responsables institucionais e do coordinador científico do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación

en Humanidades, entidade que anima a publicación deste volume e que moito lle debe por ter sido Roig Rechou unha das súas fundadoras hai máis de un cuarto de século, amais de directora de diferentes proxectos e tamén directora da súa Área de Literatura.

Esta obra ficaría incompleta sen o concurso das e dos ilustradores que a embelecen, admirables creativos que deitan o seu talento nestas páxinas, axudando a facer delas todo un obxecto artístico.

A ese máis de medio centenar de colegas que agasallaron os seus artigos, ás persoas que regalaron as súas fermosas ilustracións, aos responsables institucionais e científicos que arrouparon estas planas, mais tamén á familia de Roig Rechou que nos axudou con información e materiais fotográficos, a quen revisou editorial e lingüisticamente cada escrito e a todas aquelas mans que, dunha ou doutra maneira, arrimaron o ombreiro para que este libro vise a luz queremos manifestarlles como coordinadores o noso máis expresivo e fondo agradecemento. A homenaxeada moito o merecía e mercé á súa complicidade naceu este volume para nos lembrar, máis unha vez, que a enerxía, o talento e a tenacidade de Blanca Ana Roig Rechou non coñecen fin e que o seu exemplo e a súa entrega teñen feito dela unha estrela fulgurante da nosa constelación literaria.

DO MAR POLA ORELA
MIREIÑA PASAR,
NA FRENTE UNHA ESTRELA,
NO BICO UN CANTAR.

CRONOBIOGRAFÍA

Blanca Ana Roig Rechou: cronobiografía

Marta Neira Rodríguez
Armando Requeixo
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

1949

Naceu o 28 de xuño, aínda que non foi rexistrada ata o 8 de xullo. Filla de Alejandro Roig Martínez, industrial de Portosín, procedente dunha familia de emprendedores cataláns que chegou a Galicia para traballar na salgadura, e mais de María Margarita Rechou, natural de Noia, filla de industriais nunha fábrica de curtidos da localidade. Veu ao mundo nunha casa grande e abastada, situada fronte ao peirao de Portosín.

Foi a pequena de catro irmáns: Margarita (Marga), Mercedes (Merchi) e Alejandro. Este último, a quen moito quixeron e ao que moi unidas se sentiron, perdérono infaustamente con tan só corenta e tres anos.

Blanca con seu pai e o seu irmán Alejandro

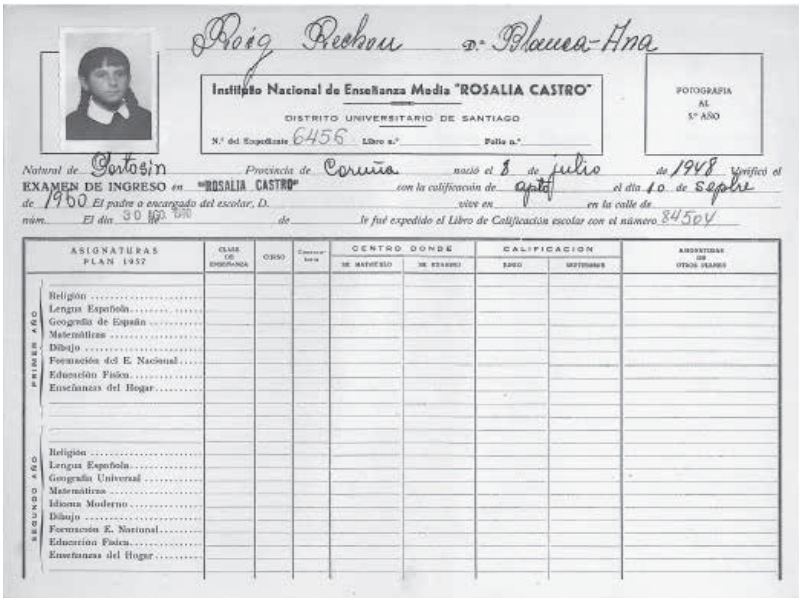
Bautizárona co nome de Blanca-Ana, o primeiro en homenaxe á súa madriña Blanca Roura e o segundo por vontade expresa de seu pai, quen quería homenaxear unha súa tía. Para os da casa é Blanca-Ana, mentres que para seus pais e seu irmán Alejandro era «Cuchula» ou «Sete palabras», alcume este derivado do seu carácter falador e decidido, xa amosado dende ben pequena, e, aínda para seu padriño, «Panchoza». Para a maioría da xente é Blanca, aínda que tamén hai quen inverte os nomes e lle chama Ana Blanca.

Os primeiros anos tivo por lugar de xogos os diferentes espazos da vila de Portosín, onde súa tía Adelina, irmá de seu pai e mestra de profesión, lle ensinou a ler e escribir e, ao igual que a seus irmáns, a preparou para estudos máis avanzados.

Blanca (diante) con súa nai e seus irmáns, Merchi e Alejandro, na casa de Portosín

1956

Por mediación de seu padriño, o prestixioso avogado e político Arturo García Rudiño (Noia, 1877-1966), Blanca substituíu os espazos da vila de Portosín polo claustro do convento das Trinitarias de Noia, onde ingresou con sete anos como alumna interna. A súa estancia entre as relixiosas foi traballosa, mais estas apreciárona sempre moito tanto polo seu bo quefacer coas tarefas de costura como, sobre todo, polos labores de bordado en ouro.



Roig Rechou D.ª Blanca-Ana

Instituto Nacional de Enseñanza Media "ROSALIA CASTRO"

DISTRITO UNIVERSITARIO DE SANTIAGO

N.º del Expediente 6456 Libro n.º Folio n.º

FOTOGRAFIA AL 5.º AÑO

Natural de Portosin Provincia de Coruña nació el 8 de julio de 1948 Verificó el

EXAMEN DE INGRESO en "ROSALIA CASTRO" con la calificación de apto el día 10 de Septie

de 1960 El padre o encargado del escolar, D. vive en en la calle de

núm. El día 30 de de le fué expedido el Libro de Calificación escolar con el número 8450V

ASIGNATURAS PLAN 1957	CLASE DE ENSEÑANZA	CURSO	CENTRO DONDE		CALIFICACION		ASIGNATURAS DE OTROS PLANES
			DE MATRICULA	DE EXAMEN	EJERCICIO	CALIFICACION	
PRIMER AÑO							
Religión							
Lengua Española							
Geografía de España							
Matemáticas							
Dibujo							
Formación del E. Nacional							
Educación Física							
Enseñanzas del Hogar							
SEGUNDO AÑO							
Religión							
Lengua Española							
Geografía Universal							
Matemáticas							
Idioma Moderno							
Dibujo							
Formación E. Nacional							
Educación Física							
Enseñanzas del Hogar							

Folla do exame de ingreso no bacharelato

Este temperán ingreso de seus irmáns e mais dela como internos en diferentes centros viuse propiciado pola delicada situación familiar creada a raíz da malfadada operación que levou a seu pai a permanecer en cadeira de rodas dende 1954, sendo aínda novo. Naquela altura, Blanca contaba cinco anos e o accidente paterno fixo que ela e súas irmás pasasen a estar máis ao coidado das tías maternas (Lucila, Conchita e Rosa) e acabou por decidir o traslado primeiramente do matrimonio, e posteriormente de todos os irmáns, a Santiago de Compostela.

1960

Ingresou no Instituto Nacional de Ensinanza Media Rosalía de Castro de Santiago de Compostela, onde cursou o bacharelato. De primeiras a familia residiu nun piso que alugara na rúa Alfredo Brañas, onde viviu tres anos. Mais logo a vivenda familiar pasou á rúa Gómez Ulla número 11, onde permaneceu ben tempo.

Blanca adolescente

1963

Comezou a estudar para Mestra de Primeiro Ensino na Escola Normal de Maxisterio de Santiago de Compostela, onde coñeceu o seu compañeiro de vida, Anxo Tarrío Varela. Por esta mesma época, e sendo aínda estudante, principiou a exercer como profesora de apoio no Colexio Junior's, onde impartiu a tempo parcial materias curriculares da entón denominada EXB, ademais de baile galego, actividades que abandonou en 1974.

Excursión na época de estudante de Maxisterio

1967

Diplomouse como Mestra de Primeiro Ensino na Escola Normal de Maxisterio de Santiago de Compostela e iniciou os estudos de Filosofía e Letras (Sección Románicas), ao tempo que remataba os de Escola Social. Xunto coa súa parella, Anxo Tarrío Varela, comezou a frecuentar os círculos galeguistas composteláns, nos que foron introducidos por Luís Mariño, Salvador García-Bodaño e Aurichu Pereira. Por medio súa coñeceron outros activos mozos galeguistas como Xosé Manuel Beiras, Carlos Casares, Xulio Maside, María Esther Rodríguez Losada, Francisco Xavier Carro Rosende, Ventura Cores, Alfredo Conde e Margariña Valderrama, amais de nacionalistas cataláns e doutros lugares, tal é o caso do estudante británico David Mackenzie, de quen Blanca e Anxo se fixeron grandes amigos. Grazas a algúns deles comezou a participar nas actividades da Asociación Cultural O Galo.

Blanca retratada por Xulio Maside en 1968

1973

En xuño licenciouse en Filosofía e Letras, Sección de Filoloxía Románica (Subsección de Español) na Universidade de Santiago.

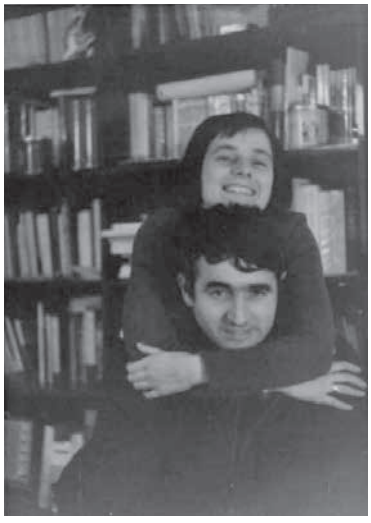
Celebrando a licenciatura cos compañeiros no Bar Cosechero da Rúa Nova compostelá (Blanca é a segunda da fila inferior comezando pola esquerda)

Rematados os estudos, cumpriu co Servizo Social na Sección Feminina da Falanxe en Sada e casou con Anxo Tarrío, tras o regreso deste do servizo militar, o 15 de setembro no Santuario de Nosa Señora da Escravitude (Padrón).

A noiva e os noivos no xantar da voda

A parella co pai da noiva no xantar da voda

O matrimonio fixou o seu lugar de residencia en Compostela, na rúa Santiago de Guayaquil. Poucos días despois do casamento, a primeiros de outubro, comezou a impartir docencia de Lengua y Literatura españolas como profesora interina na Escola Universitaria de EXB de Santiago, mentres que a súa parella se incorporaba como docente ao Colexio Universitario de Lugo.



Blanca e Anxo pouco despois de casar (ano 1973)

Nas fins de semana reuníanse coa familia en Santiago ou Portosín e con amizades que os introducían máis en actividades relacionadas coa profesión, sobre todo naquelas que os vencellaban coa cultura galega (Día das Letras, xurados de premios, charlas, conferencias, invitacións a congresos, xornadas etc.).

1974

Malia o seu avanzado estado de xestación, a comezos de outubro deste ano deixou a docencia na Escola Universitaria de EXB de Santiago para continuar o seu labor como profesora adxunta interina na Escola Universitaria de EXB de Lugo, cidade na que xa traballaba a súa parella dende o ano anterior.

O 5 de novembro naceu en Santiago a súa filla Olalla.

Coa súa filla Olalla, ao pouco de nacer

1979

Comezou o ano cun cambio na categoría profesional que desempeñaba en Lugo (pasou a ser agregada interina) e cun troco na docencia, agora de Literatura e a súa Didáctica.

A primeiros de outubro, trasladouse a Vigo como profesora titular contratada na Escola Universitaria de EXB, pois nesta cidade exercía tamén como docente no Colexio Universitario a súa parella dende un mes antes. En Vigo o matrimonio viviu durante a maior parte do tempo nun piso da Gran Vía.

Nunha reunión do Círculo Ourensán-Vigués, ao fondo, de branco

1981

O traslado do seu compañeiro a Compostela no ano 1981, motivado pola cobertura da vacante deixada polo profesor Ricardo Carballo Calero na Facultade de Filosofía e Letras da Universidade de Santiago, provocou que toda a familia acabase mudándose de novo á cidade do Apóstolo, máis concretamente a un piso de aluguer na rúa Frei Rosendo Salvado, no que permaneceron case tres lustros. Nas poucas horas libres que os labores profesionais e domésticos lle permitían, redactaba a súa tese de licenciatura.

1983

No mes de xuño leu na Facultade de Filosofía e Letras de Santiago de Compostela a tese de licenciatura, dirixida polo profesor Ramón Lorenzo Vázquez, *Análise da narrativa da Colección Lar*, grazas á cal obtivo o grao en Filosofía e Letras (Sección Románicas).

Ata finais de setembro seguiu impartindo aulas de Lengua y Literatura españolas e Lingua e Literatura galegas na Escola Universitaria de EXB de Vigo, mais a comezos de outubro abandonou este destino para exercer durante un moi breve período de tempo (tres meses) como profesora agregada interina no CEI da Coruña, con docencia de Lingua e Literatura galegas para o alumnado de BUP, COU e Formación Profesional. Deseguida, no Nadal deste ano, foi contratada como profesora titular interina na Escola Universitaria de EXB de Ourense, onde se responsabilizou de materias de Lingua e Literatura galegas.

No pazo de Trasalba, nunha homenaxe a Ramón Otero Pedrayo

1984

As idas e vidas en coche dende Santiago, onde vivía, e Ourense, onde traballaba na Escola Universitaria, non imposibilitaron as viaxes nin as xuntanzas con familiares e amigos.

Nun xantar coas parellas amigas María Dolores Cabrera-Víctor F. Freixanes e Berta Villamil-Ramón Villares

Entre 1984 e ata 1994 celebrou coa súa parella na casa paterna de Portosín uns xantares que servían de pretexto para o debate sobre cuestións que atinxían á cultura, lingua, literatura e sociedade do país. Neles participaron os matrimonios Víctor F. Freixanes–María Dolores Cabrera e Ramón Villares–Berta Villamil, mais tamén foron convidados intelectuais e políticos, coas súas compañeiras e descendentes ou sós, como Camilo Nogueira, Pedro de Llano, Darío Villanueva, Ermitas Penas, Modesto Hermida, Luís Álvarez Pousa, César Cunqueiro, Lourdes Mondelo, Xusto Beramendi, Salvador García-Bodaño, Miguel Anxo Seixas Seoane, Chema Heras Varela e Xosé Freixanes. Mesa por diante, mulleres e homes participaron nas conversas nunhas xuntanzas nas que mesmo xurdían, espontaneamente, creacións orais e escritas e todos os asistentes recibían tamén unha inicial de natureza literaria e/ou plástica.

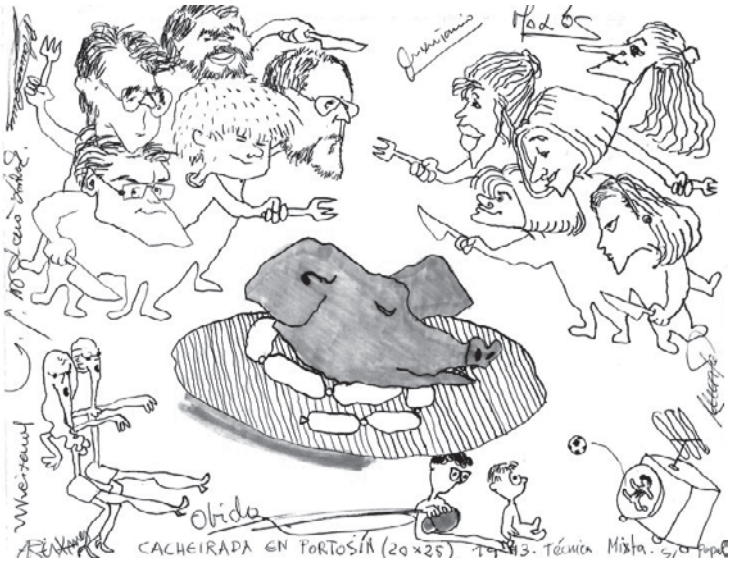


Ilustración alusiva debuxada por Xosé F. Freixanes a partir dunha das xuntanzas de Portosín

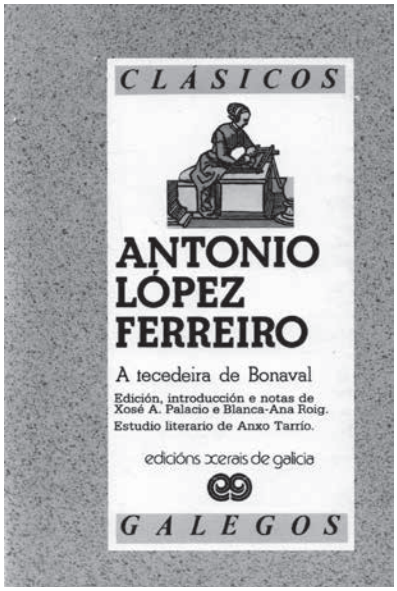
Comezou a colaborar en revistas como *Dorna*, onde deu conta do resultado das investigacións realizadas na súa tese de licenciatura**:** «As noveliñas *Lar*, unha lección para o kiosko galego», *Dorna* 7, pp. 17-23.

1985

Presentou o relatorio «A adquisición do galego estándar na escola» nas II[as] Xornadas da Lingua Galega no Ensino, que tiveron lugar en Santiago

de Compostela os días 18, 19 e 20 de febreiro, traballo logo publicado no correspondente volume de actas.

En colaboración con Xosé Antonio Palacio Sánchez foi a responsable da «Edición, introducción e notas» a *A Tecedeira de Bonaval*, de Antonio López Ferreiro, publicada en 1985 por Edicións Xerais de Galicia. Tamén traduciu ao galego a novela de Marina Mayoral *Contra muerte y amor* (Madrid: Cátedra) baixo o título *Contra morte e amor* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia) e publicou varios artigos nas revistas *Chorimas* e *Dorna* e no xornal *Faro de Vigo*, traballos nos que comezou a dar conta de premios, coleccións, autores de LIX etc.



«O club de Ursula Heinze», «*Artes e Letras*», *Faro de Vigo*, 11 de novembro.

«A lectura infantil hoxe: Orientacións e materiais», *Chorimas* 3, novembro, pp. 69-72.

«A lectura infantil hoxe: Premio e colección «O barco de Vapor», *Chorimas* 4, decembro, pp. 85-90.

«O premio nacional de Literatura infantil e Xuvenil», «*A Pizarra*», *Faro de Vigo*, 16 de decembro.

«*O anarquista*, de Leandro Pita Romero», Dorna 9, decembro 1985/xaneiro 1986, pp. 160-169.

1986

No verán deste ano produciuse o seu traslado profesional definitivo a Compostela como profesora titular numeraria na Escola Universitaria de EXB, onde comezara a súa traxectoria profesional, cunha dedicación exclusiva de Lingua e Literatura galegas, categoría que mantivo durante dez anos.

Dende este ano e ata 1989 formou parte do Seminario Permanente de Literatura Galega para o COU e de tribunais da Selectividade e de comisións de avaliación ata 1991.

O 7 e 8 de marzo presentou o relatorio titulado «A literatura infantil e xuvenil en galego» no Seminario de Galego, dirixido a Profesores de Centros Experimentadores da Reforma do Ciclo Superior, levado a cabo en Santiago de Compostela.

Comezou a formar parte de xeito habitual de diferentes xurados, como o Premio Merlín, ao que seguiron ao longo dos anos o Barco de Vapor, Alcoube, Premios da Crítica de Galicia, Premio Andersen, Lista de Honor do IBBY, Lazarillo, Nacional de Literatura, Na vangarda 2004 de Relato Curto, Federación de Libreiros, Novela por Entregas de La Voz de Galicia, Irmandade do Libro, Antigos Alumnos e Amigos da USC ou EGAP, entre outros.

Avanza agora no seu labor como tradutora vertendo «Mecanismos autorreguladores de las demografías antiguas: el ejemplo gallego», de José Manuel Pérez García, e «Círculo obrero de Orense», de Jesús de Juana, ambos aparecidos nas actas das III[as] Xornadas de Historia de Galicia (Publicacións da Deputación de Ourense), e mais a obra de Jean François Ménard *L'ille du Dieu maussade* publicada pola Asociación de Tradutores en Lingua Galega.

1987

Participou no equipo de traballo conformado, entre outros, por Luís Alonso Girgado, María Camiño Noia Campos, María do Carme Ríos Panisse e Anxo Tarrío, na elaboración do «Inventario de Voces para un Dicionario Galego», proxecto nacido ao abeiro da experiencia no Seminario Permanente de Literatura Galega para COU que apoiou a Xunta de Galicia.

Comezou a publicar na *Revista Galega de Educación* na que realizou traballos sobre a Didáctica da Lingua e a Literatura Galegas. Así, en colaboración con Mª Carme Ares Vázquez e Xesús Arias Méndez, deu a lume dúas achegas sobre os materias para a lecto-escritura en galego e, en solitario, unha recensión sobre didáctica.

«*Escribir galego. Plan de redacción*: unha nova aportación didáctica» e mais «De los Ríos, Blanca/ Alba, José. *Escribir galego. Plan de redacción 1, 2, 3 e 4*», *Revista Galega de Educación* 4, pp. 92-93.

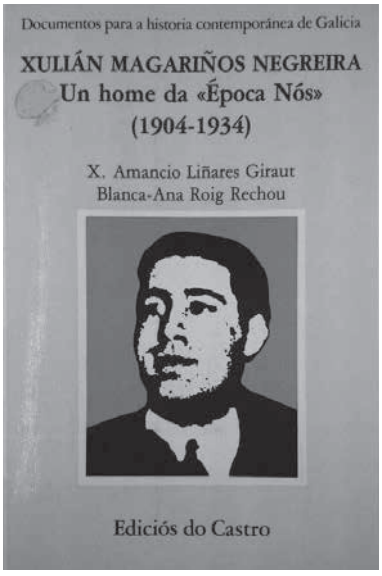
«Materiais para o ensino da lecto-escritura en galego, I», *Revista Galega de Educación* 5, pp. 78-81.

«Materiais para o ensino da lecto-escritura en galego, II», *Revista Galega de Educación* 6, pp. 82-85.

1988

Traballou intensamente para apoiar proxectos que estaba a desenvolver o seu compañeiro Anxo Tarrío, como a preparación da súa *Literatura gallega*, que veu luz ese ano na prestixiosa colección Historia Crítica de la Literatura Hispánica da editorial madrileña Taurus, onde se inclúe un capítulo dedicado á Literatura Infantil e Xuvenil para o que ela forneceu moita información.

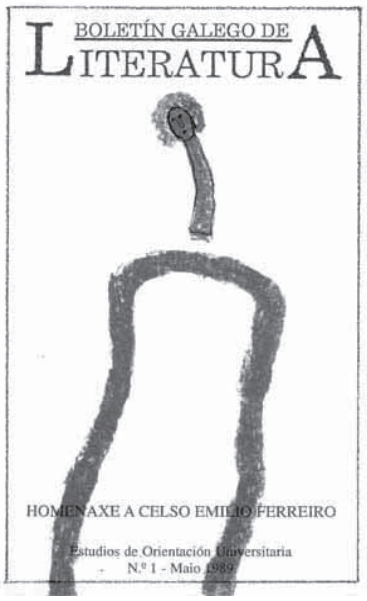
Preparou para Edicións do Castro xunto ao historiador Amancio Liñares Giraut *Xulián Magariños Negreira. Un home da época Nós*, monografía que apareceu na destacada colección Documentos para a Historia Contemporánea de Galicia.



1989

Formou parte do equipo de investigadores que levaron a cabo o «Inventario de voces para un *Diccionario Galego de Literatura*. Con claves biobibliográficas para cada voz», dirixido por Anxo Tarrío Varela e integrado tamén por Mª Carme Ares Vázquez, Modesto Hermida García, Xesús Rábade Paredes, Mª do Carme Ríos Panisse e Xosé Luís Sánchez Ferraces.

Integrou o equipo fundacional do *Boletín Galego de Literatura* formando parte do seu «Consello de redacción». A revista, auspiciada pola Universidade de Santiago de Compostela e con máis de medio cento de números publicados, ademais de diversos monográficos, é unha das cabeceiras máis veteranas e prestixiosas no seu ámbito. No seu primeiro número, de maio dese ano, deu a coñecer «Bio-bibliografía de Celso Emilio Ferreiro», pp. 113-138.



Primeiro número do *Boletín Galego de Literatura*

No eido divulgativo, foi membro, dende a súa creación, de GÁLIX (Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil), asociación da que foi vogal dende 1996 a 1998, presidenta entre 1999 e 2004 e vicepresidenta dende este ano a fins do 2005. No seu seo, axudou a impulsar gran número de proxectos e iniciativas.

Por este tempo comezou a traducir para Alfaguara obras da literatura infantil e xuvenil, como *Cipi* de Mario Lodi, e, en colaboración con Margarita Neira, *Rosalía de Castro e a súa obra literaria* de C. H. Poullain, ambas para a editorial Galaxia.

1990

Foi a responsable da «Edición, introdución lingüística e criterios da edición» ao poemario *Follas Novas* de Rosalía de Castro publicado por Edicións Xerais de Galicia dentro da colección «Biblioteca das Letras Galegas».

Deu a lume a achega titulada «Necesidade e transcendencia do libro infantil» no volume *O mundo editorial galego. Revisión dunha década 1978/1988*, Concello de Santiago e Vigo, pp. 42-45.

Continuou coas traducións para Alfaguara. Concretamente neste ano trasladou ao galego a novela xuvenil *Aquela Xulia Redfern* de Eleanor Cameron.

1991

Responsabilizouse, xunto a Margarita Neira, da «Edición, introdución lingüística e criterios da edición» de *Maxina*, a novela de Marcial Valladares publicada por Edicións Xerais de Galicia na colección «Biblioteca das Letras Galegas».

Participou con «'O galego nas súas maxias', unha conferencia de Álvaro Cunqueiro. Actualización do texto» no volume coordinado por Anxo Tarrío *Día das Letras Galegas. Álvaro Cunqueiro. Escritos recuperados*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago/Departamento de Filoloxía Galega, pp. 25-39.

Publicou artigos, bibliografías, recensións e traducións no *Boletín Galego de Literatura*:

«Fermín Bouza-Brey, un soneto recuperado e unha noveliña a recuperar: *Cabalgadas en Salnés*», *Boletín Galego de Literatura* 6, novembro, pp. 103-113.

«Anxo Tarrío Varela, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, col. Agra aberta, 1989, 141 pp.», «Bibliografía sobre Álvaro Cunqueiro» e «Francisco Fernández del Riego, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo: Ir Indo Edicións, col. A fraga, 1991, 215 pp.», *Boletín Galego de Literatura* extra 1, decembro, pp. 184-187, 201-204 e 221-289.

Tradución do artigo de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «Álvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador», *Boletín Galego de Literatura* extra 1, decembro, pp. 17-33.

Traducións dos textos de Dan Munteanu, «Notas sobre a poesía popular rumana», *Boletín Galego de Literatura* 5, maio, pp. 21-29, e mais Patricia Anne Odber de Baubeta, «Disciplina Eclesiástica e Sátira Anticlerical na Literatura Galaico-Portuguesa Medieval» e Alberto Moreiras, «O dó do sentido», *Boletín Galego de Literatura* 6, novembro, pp. 39-50 e 61-75.

1992

Dende este ano ata 1996 compaxinou a docencia na Facultade de Ciencias da Educación e na Facultade de Xornalismo.

Viaxou a Bos Aires para participar no «Encontro entre dous mundos» xunto con Anxo Tarrío e outros colegas galegos.

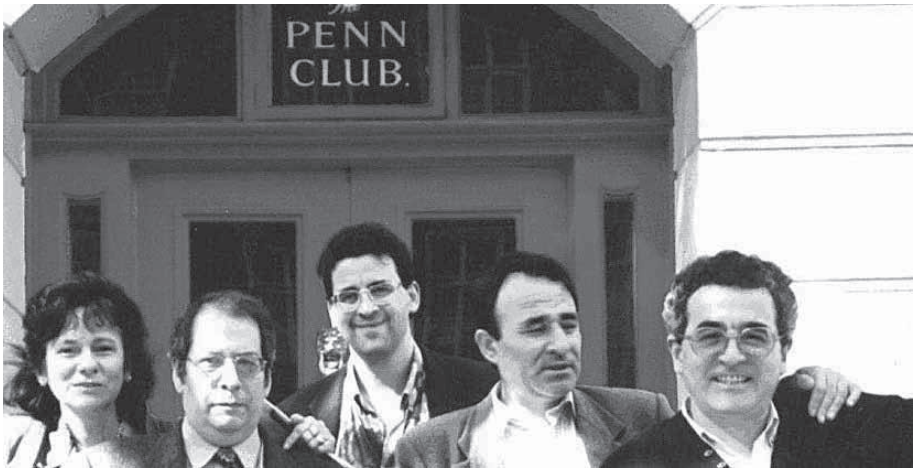
Foto da esquerda: Xesús Alonso Montero, Xosé Manuel Salgado, Miguel Santos, Anxo Tarrío e Blanca Ana Roig. Foto da dereita: Xesús Alonso Montero, Anxo Tarrío, Blanca Ana Roig e Graciana Vázquez

Con motivo da celebración do Día das Letras Galegas dedicado a Fermín Bouza Brey realizou diferentes traballos ao redor desta figura. Así, escribiu o texto introdutorio «Fermín Bouza-Brey e *Cabalgadas en Salnés*» para o libro *Cabalgadas en Salnés e Poemas,* Santiago de Compostela: El Correo Gallego, Biblioteca 114.

Participou no volume organizado polo Departamento de Filoloxía Galega e coordinado por Xesús Alonso Montero *Fermín Bouza-Brey. Día das Letras Galegas 1992*, no que inseriu un traballo titulado «Artigos publicados por Bouza-Brey en *La Noche* (1947-1963)», pp. 29-54. E escribiu o artigo «Fermín Bouza-Brey e *La Noche*», *Adaxe. Revista de estudios e experiencias educativas* 8, pp. 29-54, e mais unha «Bibliografía sobre Fermín Bouza Brey», en colaboración con Miguel-Anxo Seixas Seoane, para o *Boletín Galego de Literatura* 8, novembro, pp. 167-186.

1993

Viaxou a Londres ao Encontro de Centros Galegos no Departamento de Linguas Hispánicas da universidade daquela cidade.



Con Xavier Carro, Henrique Monteagudo, Carlos Casares e Anxo Tarrío diante da residencia Penn Club en Londres.

Responsabilizouse da revisión lingüística da obra *A escadeira de Jacob* de Eduardo Blanco-Amor para a editorial Galaxia.

1994

O 22 de decembro defendeu na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela a tese de doutoramento *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade,* coa que obtivo o título de doutora en Filoloxías Galega e Portuguesa. A tese, coa que alcanzou a máxima cualificación, foi publicada en microficha (nº 578) polo Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela en 1996 e converteuse na primeira tese de LIX galega, abrindo un vieiro que logo seguiron outras investigadoras, entre as que se contan diversas doutorandas por ela dirixidas.

1995

Neste ano a súa familia trasladou a residencia á Urbanización de Brandia, en Vidán.

Comezou a conformar no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades o proxecto «Informes de Literatura», que dirixiu a partir de 1997, responsabilidade na que se mantivo ata o momento da súa xubilación no 2018.

Con algúns dos primeiros bolseiros do Centro Ramón Piñeiro (De dereita a esquerda: Xoán Carlos Domínguez Alberte, Amelia Rodrigues Estévez, Fe González Fernández e Armando Requeixo)

Con Isabel Soto, axudante de coordinación do Informe de Literatura nos primeiros anos do Centro Ramón Piñeiro

Integrouse no Equipo Glifo, constituído por Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas Vales, Anxo Tarrío Varela e Darío Villanueva Prieto, que no seo do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades foi o encargado de elaborar o *Dicionario de termos literarios* desta institución.

Equipo Glifo. De esquerda a dereita: Anxo Abuín, Fernando Cabo, Arturo Casas, Blanca Ana Roig, Darío Villanueva e Anxo Tarrío

Dende este ano e ata 1998 converteuse en secretaria do *Boletín Galego de Literatura*, no que seguiu publicando, así como noutras revistas, tanto galegas coma doutros ámbitos lingüísticos, caso de *Adaxe* ou *Coloquio/ Letras*, con achegas nas que deu a coñecer a todo tipo de lectorado a Literatura Infantil e Xuvenil e, máis concretamente, ao galego, obras e autores que co paso dos anos se revelaron referenciais para o sistema literario.

«Helena Villar Janeiro: Unha mestra na Literatura Infantil e Xuvenil Galega», *Adaxe* 11, pp. 139-152.

«Bibliografía comentada sobre a vida e a obra de Luís Seoane», *Boletín Galego de Literatura* 13, maio, pp. 179-229.

«A literatura infantil e xuvenil: consideracións xerais» e «Domingo Blanco Pérez, *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago/Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, col.

Divulgación, 1994, 195 pp.», *Boletín Galego de Literatura* 14, 2º semestre, pp. 119-135 e 175-177.

«A literatura infantil», *Coloquio/ Letras* 137/138, "Literatura Galega", xullo-decembro, pp. 216-220.

1996

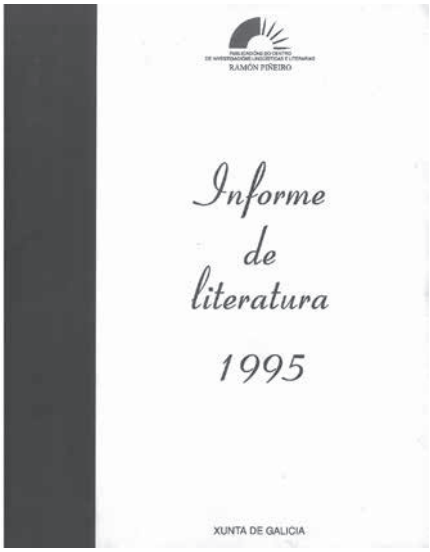
No mes de xuño gañou por concurso-oposición a Cátedra de Escola Universitaria na Facultade de Ciencias da Educación.

Participou en diferentes actos galeguistas, como, por exemplo, na entrega do Pedrón de Honra ao galego bonaerense Antón Pérez Prado na Casa Museo Rosalía de Castro en Padrón.

Na entrega do Pedrón de Honra en Padrón a Antón Pérez Prado. De esquerda a dereita: Blanca Ana Roig, Antón Pérez Prado, Anxo Tarrío e Xulián Maure

Outro momento do acto de entrega do Pedrón de Honra a Antón Pérez Prado. De esquerda a dereita: Blanca Ana Roig, Xosé Neira Vilas, Anisia Miranda, Anxo Tarrío e o galardoado

No que ás publicacións se refire viu materializado o primeiro froito do proxecto de investigación que puxera en marcha no Centro Ramón Piñeiro: o *Informe de Literatura 1995. A Literatura galega no 1995 e a súa recepción*, obra que coordinou e á que lle seguiron ata hoxe un total de vinte e cinco publicacións máis, ben en formato impreso ben en formato electrónico, que acolleron a produción anual de literatura galega e sobre literatura. Tras a súa xubilación en 2018, deulle o relevo na responsabilidade da dirección do proxecto e sumouse á coordinación destes volumes Marta Neira Rodríguez, investigadora que ela mesma formou.



Informe de Literatura 1995

Participou no volume colectivo *A nosa Literatura infantil e xuvenil 1994* por iniciativa da Xunta de Galicia, GÁLIX e mais a Biblioteca Pública de Narón e seguiu dando a coñecer bibliografía sobre a LIX galega e a historia desta en revistas como *Adaxe* ou o *Boletín Galego de Literatura*.

«Bibliografía comentada sobre a Literatura infantil e xuvenil en galego no 1994», *Adaxe* 12, pp. 151-171.

«A literatura infantil e xuvenil en galego dende 1900 a 1950», *Boletín Galego de Literatura* 15-16, 1º e 2º semestres, pp. 77-105.

1997

No que á docencia se refire, amais de nas correspondentes diplomaturas e licenciaturas da USC nas que levaba anos traballando, comezou a impartir aulas de «Literatura infantil» nos programas de Terceiro Ciclo da Facultade de Filoloxía, concretamente nos de Filoloxía Galega e Teoría da Literatura e Literatura Comparada, sendo pioneira na introdución desta literatura nos cursos de doutoramento da universidade galega.

Formou parte da delegación investigadora do Centro Ramón Piñeiro que viaxou ata San Petersburgo para asistir ás Xornadas da Cultura de Galicia da súa universidade o 26 e 27 de maio.

Entre Anxo Tarrío e Alfredo Conde asistindo a unha conferencia en San Petersburgo

Este ano celebrou as vodas de prata da súa licenciatura con algúns compañeiros e profesores.

Con compañeiros e profesores celebrando as vodas de prata da súa promoción, nas escaleiras ao Obradoiro

Publicou, amais de en *Adaxe*, na que xa colaborara con anterioridade, na revista feminista *Festa da palabra silenciada*, onde se achegou á escrita das irmás Pura e Dora Vázquez, e seguiu dando a coñecer a Literatura Infantil e Xuvenil Galega en revistas non galegas, tal é o caso de *Quimera. Revista de Literatura*, onde participou nun número especial sobre a nosa escrita.

«Pura e Dora Vázquez na literatura infantil e xuvenil galega», *Festa da palabra silenciada* 13, "Temas varios", pp. 81-85.

«Dúas mestras na literatura infantil e xuvenil galega: Pura e Dora Vázquez Iglesias», *Adaxe* 13, pp. 211-221.

«Literatura infantil gallega», *Quimera, «Galicia Tierra de letras»* 158-159, maio-xuño, pp. 118-121.

1998

Á docencia que viña impartindo engadiu a da materia «Literatura Infantil e Xuvenil: Aplicacións comparadas no marco ibérico» no programa de doutoramento, con recoñecemento ministerial de calidade, de Teoría da Literatura e Literatura Comparada da Facultade de Filoloxía, da que se ocupou ata o 2009.

En xuño deste ano foi nomeada Vicerreitora de Estudantes da Universidade de Santiago, posto de xestión que ocupou ata o ano 2002, nun momento ben complicado por mor das mobilizacións do estudantado a raíz da implantación da LOU, tensións que soubo resolver con intelixente diplomacia.

Con Anxo Tarrío e Darío Villanueva, na toma de posesión deste último como Reitor da USC, con quen ela exerceu como Vicerreitora de Estudantes

Xunto con outros membros dun dos equipos de goberno do Reitor Darío Villanueva Prieto

En outubro marchou a Cuba para participar en diversas actividades culturais promovidas polo Centro Ramón Piñeiro na Habana.

De esquerda a dereita: Eduardo López Pereira, Blanca Ana Roig, Anxo Tarrío, o daquela Conselleiro de Educación Celso Currás Fernández e un asesor cubano

Neste ano apareceu o primeiro volume impreso do *Dicionario de termos literarios* responsabilidade do Equipo GLIFO e publicado polo Centro Ramón Piñeiro baixo o título *Dicionario de termos literarios a-d*. Cinco anos máis tarde apareceu a segunda entrega, correspondente ás letras *e-h*, e a finais do 2020 a terceira, coas letras *i-m*. As dúas primeiras viron luz baixo a coordinación de Anxo Tarrío e a última ao coidado de Anxo Abuín. En todas elas Blanca contribuíu co seu saber.

1999

Ás tarefas docentes e de xestión na USC sumou a partir deste ano a presidencia de GÁLIX, cargo que ocupou ata 2004 contribuíndo a realizar numerosos eventos e dar á luz diferentes publicacións.

Foi convidada a participar como asesora e colaboradora na *Enciclopedia Galega Universal*, t. 1 (a-anei), 2 (anel-balb) e 3 (balc-braq), publicada por Ir Indo Edicións, e continuou dando a coñecer a LIX galega en revistas foráneas, coma *Ínsula*, e apoiando unha revista específica de Literatura Infantil e Xuvenil como foi a revista galega *Fadamorgana*, na que deu a lume dúas achegas: unha sobre as irmás Vázquez e outra sobre os primeiros pasos cara á formación do sistema literario infantil e xuvenil.

«La literatura infantil y juvenil gallega», *Ínsula* 629, maio, pp. 31-33.

«Pura e Dora Vázquez, dúas mestras na literatura infantil e xuvenil galega» e «Os primeiros pasos cara á formación do sistema literario infantil e xuvenil», *Fadamorgana* 2, outubro, pp. 12-16 e 28-37.

2000

Dirixiu a tese de licenciatura de Eulalia Agrelo Costas intitulada «Aurelio Ribalta y Copete e a súa obra literaria», que, con posterioridade, foi publicada na colección «Narrativa recuperada» dirixida no Centro Ramón Piñeiro por Modesto Hermida, compañeiro de despacho de Blanca durante anos en Maxisterio en Santiago.

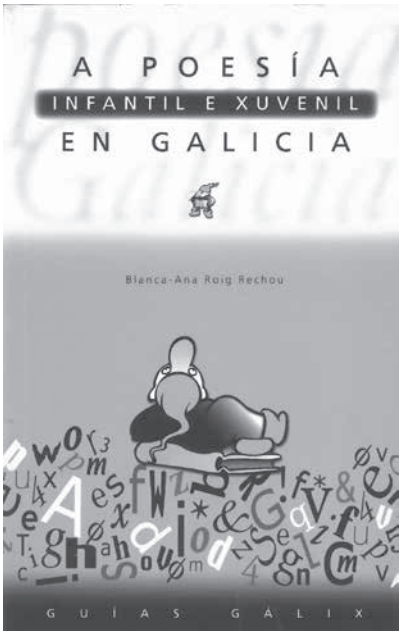
Como experta na materia, formou parte da Mesa do Libro e da comisión encargada de facer a proposta de lei sobre «O libro e a lectura» entre o 2000 e o 2006, aprobada polo Parlamento Galego e publicada no *Diario Oficial de Galicia* do 10 xaneiro de 2007.

Participou no Congreso Literatura galega e do norte de Portugal realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela dos días 25 ao 28 de decembro cunha «Achega para unha periodización da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade», publicada ao ano seguinte en VVAA, *Congreso literatura galega e do norte de Portugal. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela, dos días 25 ao 28 de decembro de 2000*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Dirección Xeral de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 109-126.

Proseguiu co seu labor no marco de GÁLIX e deu a lume *A poesía infantil e xuvenil en Galicia* (Santiago de Compostela: Teófilo Piñeiro Edicións), unha guía promovida por esta institución**.**

Tamén viu publicadas algunhas achegas á LIX presentadas en congresos con anterioridade. Entre elas: «Historia crítica de la Literatura infantil y juvenil gallega», en Eloy Martos Núñez, José María Corrales, Arturo González, Sara Moreno (eds.), *Actas del II Congreso de Literatura infantil y juvenil "Historia crítica de la literatura infantil e ilustración ibéricas"*, Cáceres: Editoral Regional de Extremadura, pp. 59-71**.** E, en colaboración con Eulalia Agrelo, Alexandra Cabaleiro, Xabier Campos, Mª Xosé López, Amparo Raviña, Mario Romero e Mª Isabel Soto, «Descrición e avaliación da investigación sobre literatura infantil e xuvenil galega», en Veljka Ruzicka Kenfel, Celia Vázquez García e Lourdes Lorenzo García (eds.), *Literatura*

infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación, Vigo: Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 105-120.



2001

Participou no II Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil, que tivo lugar en novembro de 2001 na Universidad de Alcalá. Alí impartiu a conferencia «La recepción, el imaginario y la realidad social en la literatura infantil y juvenil gallega», despois inserida en José Antonio Fernández Vázquez, Ana Isabel Labra Cenitagoya e Esther Laso y León (eds.), *Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el siglo XXI*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 476-489.

Como experta en LIX comezou a formar parte dos comités de revistas especializadas na literatura para os máis novos que agora xurdiron e das que, en moitas ocasións, foi a alma máter. É o caso do *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)*, publicación da Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil na que figurou no seu Consello de Redacción dende a súa creación en 2001 ata 2011, ano no que pasou a ser membro do Consello de Dirección.

Principiou a colaborar coa *Revista Galega do Ensino*, onde se responsabilizou da sección «O pracer de ler: Literatura infantil e xuvenil». O primeiro número no que consta a súa sinatura é o 33, correspondente a novembro de 2001, no que recensionou un total de oito obras, catro de autoría galega (concretamente de Ramón Caride Ogando, Fina Casalderrey, Agustín Fernández Paz e Isabel Freire Bazarra) e outras catro traducidas (Lola Gándara, Ernst Theodor Amadeus, Eduard José e José María Latorre). Tras desta virían outras moitas colaboracións de temática e enfoque semellantes.

Deu ao prelo *A nosa literatura infantil e xuvenil 1999*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/GÁLIX e tamén *Children's books from Galicia. Rights 2001*, Santiago de Compostela/Vigo: Xunta de Galicia/Asociación Galega de Editores.

2002

O 17 de xuño de 2002 rematou co cargo de xestión na USC como Vicerreitora de Estudantes.

Apenas uns días antes, tiña participado como experta-invitada no Congreso Internacional «El inicio de la lecto-escritura en Educación Infantil», realizado en El Escorial os días 24, 25 e 26 de maio de 2002 e organizado polo Ministerio de Educación, Cultura e Deporte (Secretaría General de Educación y Formación Profesional e o Instituto Superior de Formación del Profesorado), unha mostra do recoñecemento fóra de Galicia da súa traxectoria. Nesa mesma liña enmárcase a pertenza como membro do Comité Científico, do Comité de Organización e da Secretaría executiva do Congreso Hispanoluso de Literatura Infantil e Xuvenil «Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías», organizado pola OEPLI e APPLIJ e levado a termo os días 17, 18, 19 e 20 de setembro de 2002 na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela.

Pioneira sempre nos estudos da LIX galega, foi a responsable dun capítulo centrado na LIX en Galicia no marco do proxecto editorial creado e dirixido por Francisco Rodríguez Iglesias *Galicia. Literatura*, publicado por Hércules de Ediciones, sendo a primeira ocasión na que a nosa LIX contou cun apartado propio nunha obra de conxunto que historiografaba a nosa escrita. O traballo alí incluído titulouse «La literatura infantil y juvenil en Galicia»/ «A literatura infantil e xuvenil en Galicia», bloque oitavo do volume coordinado por Darío Villanueva Prieto e Anxo Tarrío Varela *La Literatura dende 1936 hasta principios del siglo XXI: Narrativa y traducción/A*

literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción, A Coruña: Hércules Ediciones, pp. 382-501.

Tamén asinou a "Introducción" ao capítulo primeiro do volume coordinado por Eulalia Agrelo Costas, Adelina Guisande Couñago, Isabel Mociño González, Amparo Raviña Rosende e Isabel Soto López *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 23-26.

De esquerda a dereita: Isabel Mociño, Blanca Roig Rechou e Eulalia Agrelo Costas nas antigas dependencias do Centro Ramón Piñeiro no lugar da Barcia

No eido divulgativo coordinou *A aventura de oír, contar e ler*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo. Dirección Xeral de Promoción Cultural. E participou nunha nova guía cultural de GÁLIX: *A nosa Literatura infantil e xuvenil 2000*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/GÁLIX.

2003

Como parte das súas tarefas docentes comezou a dirixir Traballos de Investigación Titorados (TITs), como o titulado «Os paratextos na literatura infantil e xuvenil galegas», da autoría de Alicia Munín Munín. A este seguíronlle moitos outros en anos posteriores, tales como os realizados por Eulalia Agrelo Costas, «Os inicios da Literatura infantil e xuvenil galega á luz do comparatismo e da Teoría dos Polisistemas» (2005); Marta Neira Rodríguez, «A literatura nas publicacións periódicas compostelás do Rexurdimento. Aplicacións comparadas» (2005); Isabel Mociño González, «A incursión da

ficción científica nos sistemas literarios portugués e galego. Aplicacións comparadas» (2006); Vanessa Regina Ferreira da Silva, «Por dentro da arte: um estudo comparado de *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, e *A casa da luz* (2002), de Xabier P. Docampo» (2010); Geovana Gentili Santos, «Quando dois clássicos se encontram: Charles Perrault (1628-1703) por Monteiro Lobato (1882-1948)» (2010), codirixido con João Luís Ceccantini; Mar Fernández Vázquez, «Carlos Casares no campo/sistema da LIX galega» (2010); Mª del Carmen Ferreira Boo, «O conto de transmisión oral na Literatura Infantil e Xuvenil galega (2000-2009): tipos de reescritura» (2010); Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado, «Da adaptação à apropiação: Dom Quixote de Monteiro Lobato» (2010); ou Pilar Bendoiro Mariño, «A tradución de literatura infantil e xuvenil do inglés ao galego: Arthur Conan Doyle (1859-1930)» (2010). Cómpre sinalar que moitos destes traballos, andando o tempo, deron como resultado diferentes teses de doutoramento.

Por mor da conmemoración do centenario da Universidad de Puerto Rico «Recinto de Río Piedras» foi invitada polo seu Departamento de Estudios Hispánicos como conferenciante. Na súa estadía nesta universidade participou en diversos encontros con profesorado e estudantado, feito que foi recoñecido polo Senado de Puerto Rico cun diploma oficial de agradecemento.

Recoñecemento do Senado de Puerto Rico coa entrega dun diploma acreditativo e de agradecemento por Carlos Vizcarrondo Irizarry (Presidente da Cámara de Representantes) e Néstor R. Duprey Salgado (Secretario) aos profesores Blanca Roig Rechou e Anxo Tarrío

Como coordinadora de diferentes proxectos da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, e xunto co seu Coordinador Científico Manuel González González e outros membros desta institución, foi anfitrioa de moi diversas delegacións que visitaron o centro durante estes anos.

Con Manuel González González (no centro), Coordinador Científico do Centro Ramón Piñeiro, Anxo Tarrío e Miren Azcárate (dereita), Viceconselleira de Política Lingüística do País Vasco

Co Equipo GLIFO deu a lume o segundo volume do *Diccionario de termos literarios (e-h),* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Con motivo do Día das Letras Galegas deste ano, dedicado ao noiés Antón Avilés de Taramancos, publicou diferentes obras, en solitario ou en coautoría, sobre facetas diversas deste intelectual, especialmente verbo da súa achega á LIX.

«Antón Avilés de Taramancos. Vida e obra», en Anxo Tarrío (coord.), *Avilés de Taramancos*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago, pp. 17-48.

«Avilés de Taramancos e a literatura infantil e xuvenil», en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coords.), *Congreso de Avilés de Taramancos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 43-51.

En colaboración con Pilar Sampedro, *Avilés de Taramancos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Tamén achegou agora unha nova entrega das guías culturais de GÁLIX: *A nosa Literatura infantil e xuvenil 2001*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/GÁLIX.

Comezou a colaborar coa revista portuguesa *Malasartes (Cadernos de literatura para a infância e a juventude)*, dirixida por José António Gomes, escritor e profesor portugués ao que a une unha longa e afectuosa amizade, fraguada na estreita colaboración en múltiples proxectos a propósito das LIX galega e portuguesa e non só. No décimo primeiro número desta publicación apareceu: «*Belidadona*», xuño, p. 33.

2004

Creou a Rede Temática de Investigación «Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico», financiada para a súa formación polo Ministerio de Educación y Ciencia, grupo que logo se implementou coa addenda do espazo Iberoamericano. Este colectivo aglutina investigadores de ámbitos universitarios e académicos tanto de Galicia coma do resto do estado español e de varios países de Europa e América, sendo un dos grupos de estudo e análise da LIX máis prestixiosos e recoñecidos da súa especialidade.

Puxo en marcha o Curso de Formación Continua e Perfeccionamento «As Literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora», no que cada ano se aborda unha temática específica («Cinema e Literatura», 2004; «Revisitar os clásicos», 2005; «Multiculturalismo e identidades permeábeis», 2006; «Teatro infantil: Texto e representación», 2007; «A Guerra Civil

Española na narrativa infantil e xuvenil», 2008; «A poesía infantil e xuvenil. Século XXI», 2009; «Reescrituras do conto popular: Século XXI», 2010; «O álbum infantil», 2011; «Narrativas xuvenís no século XXI (2000-2010). Tendencias e correntes», 2012; «Premios literarios e de ilustración», 2013; «Movementos migratorios na Literatura Infantil e Xuvenil. Visións do femenino», 2014; «Obras imprescindibles para o ensino primario e secundario sobre conflitos bélicos», 2015; «Obras imprescindibles para o ensino primario e secundario sobre a representación do mundo árabe na LIX», 2016; «Literatura e Memoria. Carlos Casares no ensino», 2017; «Mulleres como axentes na LIX do século XXI», 2018; «Autoras, editoras, ilustradoras, tradutoras e investigadoras na LIX galega», 2018; «Vellez-nenez na LIX. Representación das mulleres», (2019) e «Camiño e peregrinacións na LIX. Compostela no horizonte», (2020).

Integrantes da Rede LIJMI

Asinou o contrato-convenio «O camiño de Santiago na literatura infantil e xuvenil en galego», promovido pola Xunta de Galicia, Xerencia do Xacobeo e a Universidade de Santiago de Compostela, do que foi coordinadora.

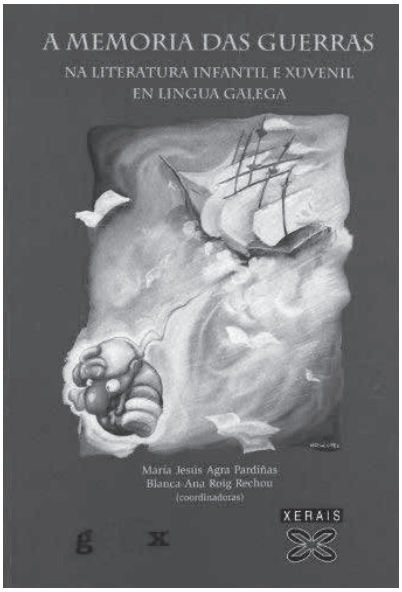
Asumiu a vicepresidencia de GÁLIX dende xaneiro de 2004 ata outubro de 2005 e propiciou a refundición do grupo de investigación CELT (que dirixía dende uns meses antes) co grupo LITAXXI (do que era membro), dando lugar á aparición de LITER21 «Investigacións literarias, artísticas, interculturais e educativas. Lecturas textuais e visuais» (GI-1839), grupo

interdisciplinario con especialistas de Filoloxía, Belas Artes, Didáctica da Lingua e Literatura e Didáctica da Expresión Plástica, inscrito, amais de na Universidade de Santiago de Compostela, na Eurorrexión Galicia-Norte de Portugal e no Catálogo de Grupos de Investigación da Xunta de Galicia, e que coordinou durante un tempo ata pouco antes da súa xubilación.

Converteuse en membro da organización dos Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil, organizados anualmente no Porto, na Biblioteca Almeida Garrett, cada novembro ou decembro dende 2004 ata a actualidade.

Con motivo da estrea por parte do Centro Dramático Galego da obra *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* de Carlos Casares (estrea significativa porque por vez primeira unha compañía teatral poñía en escena unha obra dirixida ao público máis novo) foi convidada a realizar o estudo introdutorio do volume preparado para a ocasión, para o que escribiu o traballo «O Contexto. Carlos Casares e a configuración do teatro infantil e xuvenil galego», en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*. Versión e dirección de José Caldas, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/IGAEM, pp. 38-105.

Tamén levou adiante *A memoria das guerras na Literatura infantil e xuvenil en lingua galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/GÁLIX, e *Guía de literatura infantil e xuvenil non discriminatoria*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Servicio Galego de Igualdade.



Seguiu participando na *Revista Galega do Ensino*, na que deu a lume máis dunha ducia de contribucións nese ano:

«*Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz», «*Paseniño, paseniño*, de Antonio García Teijeiro», «*Tres capitáns de tempos idos*, de Antón Avilés de Taramancos», «*Nun lugar chamado guerra*, de Jordi Sierra i Fabra», «*Un I un I un... fan cent. Cen personatges de la literatura infantil i juvenil*, de Jordi Sierra i Fabra» e «*Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, de Gemma Lluch», *Revista Galega do Ensino* 42, febreiro, pp. 161-169.

«*A Vaca de Fisterra e a trabe de alcatrán*, de Marilar Aleixandre», «*O meu nome é Skywalker*, de Agustín Fernández Paz», «*O paraestrelas*, de Manuel Uhía», «*Orión e os animais magos*, de Joan Manuel Gisbert», «*El pequeño Borges imagina el Quijote*, de Carlos Cañete», «*A meniña gigante*, de Manuel Jorge Marmelo y María Miguel Marmelo», «*Revista Bululú, n.º 5*», *Revista Galega do Ensino* 43, maio, pp. 213-221.

2005

Foi membro do Comité Científico do III Congreso Ibérico de Literatura infantil: Lectura, identidades y globalización, realizado en Valencia, e interveu como poñente no Encontro Ramón Piñeiro, que tivo lugar o 19 de outubro no Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela.

Pasou formar parte do Consello Editorial da revista *Ocnos* (Revista de estudios sobre Lectura), dirixida por Pedro C. Cerrillo e Santiago Yubero no Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil da Facultad de Educación y Humanidades de Cuenca, e tamén da revista on-line *Tigre albino* (http://capparelli.com.br/tigrealbino/quem.php).

Coordinou, con Gemma Lluch, *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*, monográfico do *Boletín Galego de Literatura*. Nel asinou o traballo «Literatura infantil e xuvenil en Galicia: dos inicios á consolidación", pp. 141-167 e a recensión «Gemma Lluch. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*», pp. 297-298.

De esquerda a dereita: Blanca Roig Rechou (directora do evento), Darío Villanueva e Manuel Bragado no X Curso de Formación Continua. Literaturas Infantís e Xuvenís Ibéricas e Iberoamericanas celebrado na Biblioteca NovaCaixaGalicia en Santiago de Compostela

Con Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto coordinou para Edicións Xerais de Galicia *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*, no que coasinou con Mónica Domínguez Pérez o «Glosario», pp. 11-17, e con Isabel Mociño González tres aproximacións sobre a vida e obra en galego de Jules Verne («Cronobibliografía», pp. 107-116; «Jules Verne en lingua galega», pp. 143-149; e «Bibliografía selectiva», pp. 179-180). En coautoría con ambas publicou tamén o volume en liña *Produción da literatura infantil e xuvenil en galego*.

Sumou o traballo «Literatura infantil y juvenil y canonización» ao volume coordinado por Mª Carmen Utanda, Pedro C. Cerrillo Torremocha e Jaime García Padrino, *Literatura infantil y educación literaria*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 185-194.

Con Eulalia Agrelo Costas, Juan Lago Leis, Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez, Amparo Raviña Rosende e Mª Isabel Soto López asinou «Tratamento dos conflitos bélicos na literatura infantil e xuvenil en lingua galega» no volume colectivo coordinado por Veljka Ruzicka Kenfel, Celia Vázquez García e Lourdes Lorenzo García, *Mundos en conflicto: Representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 71-91.

Comezou a colaborar con *Barbantia: Anuario de Estudos do Barbanza*, onde deu a coñecer os autores e autoras do Barbanza que publicaron algunha obra para os máis novos no artigo «Literatura, infancia e mocidade na Serra do Barbanza», pp. 155-173.

Colaborou na preparación da edición bilingüe portugués-galego de *Abrasivas* de João Pedro Mésseder, nome literario do seu bo amigo José António Gomes, publicada en Deriva Editores.

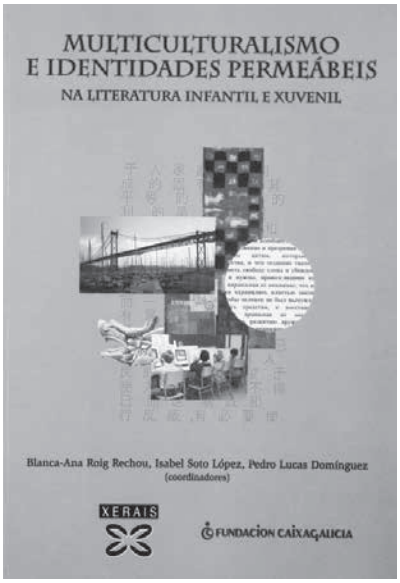
2006

Como coordinadora do grupo LITER21 participou, xunto cos grupos de investigación da Universidade de Vigo Literatura Infantil y Juvenil anglogermana y su traducción (coordinado por Veljka Ruzicka); Literatura Española (José Montero); Literacine FE3 (Carmen Becerra) e Literatura Española de la Edad Media (Antonio Chas), na constitución da Unidade de Investigación Literaturas infantís e xuvenís e a súa tradución, que tiña como investigadora responsable a Veljka Ruzicka Kenfel.

Creou e foi a primeira presidenta da Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil (ELOS) entre 2006 e 2012, ano en que pasou a ser vogal. Este colectivo, que reúne un amplo número de investigadores luso-galegos, é o grupo de referencia para os estudos do ámbito LIX aquén e alén do Miño.

Coordinou, xunto con Isabel Soto López e Pedro Lucas Domínguez, o monográfico de LIJMI publicado por Xerais e a Fundación Caixa Galicia *Multiculturalismo e identidades permeábeis na literatura infantil e xuvenil*, no que en

colaboración de María Jesús Agra Pardiñas, Carmen Franco Vázquez, Isabel Mociño González e Marta Neira Rodríguez deu a coñecer «Unha selección para a educación literaria», pp. 51-59; con Isabel Mociño González, «*O centro do labirinto*, de Agustín Fernández Paz», pp. 131-146; e con Teresa Sixto Rey, «*Cara a un lugar sen nome*, de Antonio García Teijeiro», pp. 147-159.



Viu publicada a súa achega ao encontro sobre Ramón Piñeiro no que participara o ano anterior: «Ramón Piñeiro e a literatura infantil», en Charo Ferreiro e Inmaculada Pena (coords.), *Encontro Ramón Piñeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, pp. 29-39. E tamén apareceu o seu traballo: «Os premios literarios infantís e xuvenís no marco Ibérico: Tradición e innovación», en Armindo Mesquita (coord.), *Mitologia, tradição e inovação. (Re) leituras para uma nova literatura infantil*, Gaia (Portugal): Edições Gailivro, pp. 203-212.

Con Mª Jesús Agra Pardiñas participou no Congresso Internacional Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário. Centro e margens na literatura para crianças e jovens, levado a cabo no Instituto de Estudos da Criança (IEC)-Universidade do Minho os días 8, 9 e 10 de febreiro cunha achega denominada «Artextos. Los álbumes infantiles», que saíu publicada no cd-rom de actas coordinado por Fernando Fraga de Azevedo, *Actas do 2º Congresso Internacional Criança, Língua, Imaginário e Texto Literário. Centro e margens*

na literatura para crianças e jovens, Braga: Instituto de Estudos da Criança (IEC)-Universidade do Minho.

2007

Converteuse, por equivalencia, en Titular de Universidade e, no que á investigación se refire, ampliou ao ámbito iberoamericano a Rede LIJMI, que pasou a denominarse «Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano». A ela incorporáronse investigadores de Brasil, México e Uruguai.

Foi membro do Comité Científico do II Congreso de literatura Infantil y Juvenil Leer/Placer, organizado polo Grupo Editorial Luis Vives en Baeza (Jaén) os días 26 e 27 de outubro, e do V Congreso ANILIJ Identidad/es, que tivo lugar na Universidad de León os días 21, 22 e 23 de novembro.

Tamén pasou a ser subdirectora e membro do Consello Científico da segunda etapa da revista *Malasartes (Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)* e membro do Comité Científico da revista *A cidade de Évora. Boletím de cultura da Cámara Municipal*, amais de revisora de *@tic.revista d'innovació educativa* e da revista da Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València *Quaderns de Filologia*.

Con Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López coordinou *Teatro infantil do texto á representación* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia), no que asinou con María López Suárez «Panorama histórico do teatro infantil galego», pp. 99-120; con María Jesús Agra Pardiñas e Marta Neira Rodríguez «Unha selección para a educación literaria», pp. 207-215; e, en solitario, «Teatro do absurdo, humor e realismo crítico en *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Casares», pp. 241-250. Tamén traduciu dous traballos dende o éuscaro para este monográfico: «Panorama histórico do teatro infantil en vasco», pp. 189-205, e «Antzezten...Teketen Ten!, ou a nova literatura dramática escrita dende o mundo do teatro», pp. 273-279.

Con José António Gomes coordinou *Grandes Autores para Pequenos Leitores. Literatura para a infância e a juventude: Elementos para a construção de um cânone*, publicado por Deriva Editores, onde, con María Jesús Agra Pardiñas, Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez e Teresa Sixto, tamén asinou «Produción canonizada na literatura infantil e xuvenil galega (1960-1985)», pp. 53-94. Doutra parte, en colaboración con María Jesús Agra Pardiñas, publicou «Artextos: los álbumes infantiles» no volume coordinado por Fernando Azevedo, Joaquim Machado de Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo, *Imaginário, Identidade e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil* (Vila Nova de Gaia: Gailivro, pp. 439-446).

Blanca Roig Rechou e José António Gomes na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto

No eido da lexislación educativa, pasou formar parte do equipo de redactores que preparou o documento *Adaptación de materias ao crédito europeo. Titulación infantil. Grupo de didácticas especiais e adxuntos. Proxecto ACSUG* (Santiago de Compostela: ACSUG).

Tamén seguiu publicando en revistas. Así, coordinou con Mónica Domínguez a iraní *The Research Quartely of Childrens & Youth's Literature. Pazhuhesh Nameh*, 13 th year, vol. 49, na que deu a lume: «Gaygou's Children and Young Adult's Literature», pp. 37-47, e «The Social and Ideological Issues in My Books. Agustín Fernández Paz», p. 76.

No décimo quinto número de *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a juventude)* publicou o estudo **«**Investigación e Literatura infantil e xuvenil na CII: situación actual e propostas de futuro», pp. 25-33 e, en colaboración con Marta Neira Rodríguez, deu a coñecer o «Escrito por mulleres» para a *Festa da palabra silenciada* 23, pp. 136-146.

2008

No ámbito da docencia comezou a impartir a materia «Literatura infantil e xuvenil na construción da identidade: aplicacións comparadas» no programa de doutoramento interuniversitario «Literatura e construción da identidade na Galiza» da Facultade de Filoloxía e tamén a materia de «Introdución á Literatura Infantil e Xuvenil Europea: Teoría e Práctica» no Programa Oficial Interuniversitario en Teoría da Literatura e Literatura Comparada Crossway in European Humanities. Erasmus Mundus Masters.

No eido investigador pasou a coordinar o grupo LITER21 e foi a directora, xunto co profesor Fernando Cabo Aseguinolaza, da tese de doutoramento «La traducción en el interior de las comunidades interliterarias específicas. El caso de la literatura infantil y juvenil en el ámbito español», da autoría de Mónica Domínguez Pérez, defendida na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela o 28 de febreiro.

Foi membro do Comité Científico do IV Congreso Ibérico da OEPLI «Leo diferente: el libro infantil y juvenil desde la diversidad cultural», organizado en San Sebastián os días 3, 4 e 5 de xullo.

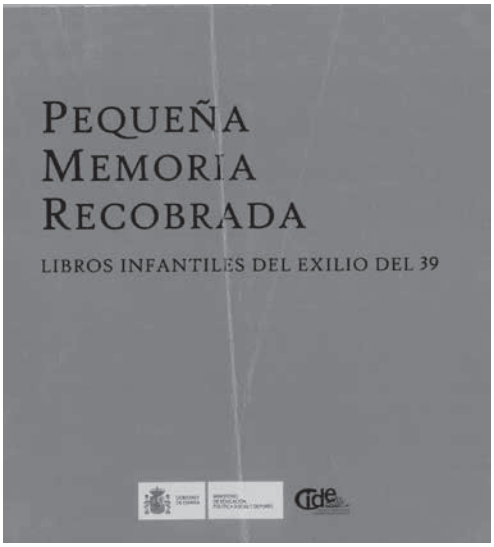
Coordinou o volume *Docencia, Investigación y Crítica de LIJ en el Marco Ibérico. Informe 2004-2007* (Cuenca: LIJMI/CEPLI/Universidad de Castilla-La Mancha) e deu a lume *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves*

para entenderla mejor/A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor (Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Xunta de Galicia).

Con Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López publicou un novo monográfico da Rede LIJMI: *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia). Neste volume asinou o traballo «A Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil galega: unha temática incompleta», pp. 69-102.

Con motivo do Día da Letras Galegas participou no volume *Día das Letras Galegas. Xosé María Álvarez Blázquez*, promovido dende a Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago baixo a coordinación de Anxo Tarrío Varela. Alí asinou o traballo titulado «Xosé María Álvarez Blázquez nos inicios da Literatura Infantil e Xuvenil Galega», pp. 107-123.

Tamén deu á luz varios traballos sobre a obra de Xosé Neira Vilas: «*Memorias dun neno labrego* y la obra de Xosé Neira Vilas» no volume editado por Ana Pelegrín, Mª Victoria Sotomayor e Alberto Urdiales, *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*, Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 155-167, e «Cara á visibilidade de Balbino e de *Memorias dun neno labrego*» no coordinado e editado por Ismael González Díaz, *Homenaxe a Neira Vilas e a Balbino o neno labrego*, pp. 243-246.



Outras achegas foron «Educación literaria e historias literarias», en *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, editado por Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato e publicado polo Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago, pp. 333-342, e «Panorámica da Literatura dramática infantil e xuvenil galega», no volume coordinado por Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva, *Do Livro à Cena*, Porto: Deriva Editores/Xunta de Galicia/LIJMI, pp. 45-78.

Seguiu publicando na revista *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a juventude)*, na que se achegou a autores clásicos da LIX galega como Agustín Fernández Paz ou as irmás Pura e Dora Vázquez, á pertinencia da LIX ao servizo da sociedade ou unha revista significativa para a lectura como é *Ocnos*. Tamén entregou traballos para o *Boletín Galego de Literatura* 36-37 e 38, onde, en coautoría con Sara Reis, Isabel Soto e Ana Margarida Ramos, respectivamente, ofreceron entrevistas con Manuel António Pinal, Agustín Fernández Paz e João Pedro Mésseder.

2009

No Máster Interuniversitario de Edición comezou a impartir a materia «Edición de la Literatura gráfica y Literatura Infantil y Juvenil/Edición da Literatura gráfica e Literatura Infantil e Xuvenil» (tamén a impartiu no curso seguinte) e no Máster en Profesorado (especialidade Lingua e Literatura) encargouse da materia «A lingua e a Literatura como saberes educativos», da que se responsabilizou tamén nos dous seguintes cursos.

Foi a investigadora principal do proxecto «La Guerra civil española en la narrativa infantil y juvenil (1975-2008)», concedido pola Xunta de Galicia para un período de tres anos**.**

Codirixiu, xunto co profesor Fernando Fraga Azevedo da Universidade do Minho, a tese de doutoramento «Presença e Significado de Manuel António Pina na Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude», da autoría de Sara Raquel Duarte da Silva, defendida na universidade portuguesa o 21 de decembro.

No tribunal de tese de Sara Reis

Dende o Departamento de Filoloxía Galega e coa Asociación de Antigos Alumnos e Amigos da USC puxo en marcha o «Curso de Formación Continua Básico Iniciación á Creación Literaria».

Foi membro do Comité Organizador do 19th Congress of International Research Society for Children's Literature «Children's Literature and Culture Diversity in the Past and the Present», que tivo lugar entre o 8 e o 12 de agosto, e tamén do VI Congreso Internacional de la Asociación ANILIJ «La oralidad y el mito. Rescate de la imaginación infantil y juvenil en el siglo XXI», levado a cabo en Guadalajara (México) entre os días 24 e 27 de novembro.

Neste ano foron varios os volumes que coordinou xunto a colegas de Galicia e Portugal. Coas galegas Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez responsabilizouse de *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia), onde incluíu o traballo «A poesía infantil no século XXI en Galicia», pp. 77-108. No ámbito luso coordinou con Ana Margarida Ramos e José António Gomes *Teatro para a Infância e Juventude. Aproximações à literatura dramática* (Porto: Deriva Editores), onde inseriu o estudo coasinado con Eulalia Agrelo Costas e Marta Neira Rodríguez «Apuntamentos para unha historia da literatura dramática infantil e xuvenil galega. Unha selección de obras e autores», pp. 74-153.

Tamén con Ana Margarida Ramos, José António Gomes, Sara Reis e Marta Neira Rodríguez coordinou *A Memória nos Livros: História e Histórias* (Porto: Deriva Editores), que contou co artigo por ela coasinado con Eulalia Agrelo, Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez e Celia Vázquez «A memoria histórica a través da Literatura Infantil e Xuvenil en galego», pp. 55-72.

Viu publicado «A investigación da literatura infantil e xuvenil no marco ibérico. Unha rede temática: obxectivos, retos e actividades» no libro editado por Olivia Rodríguez González e Laura Mariño Sánchez, *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literarios e socio-históricos,* A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, pp. 219-228.

Tampouco desatendeu as colaboracións en revistas, onde publicou: «Antonio García Teijeiro: Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil», *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a juventude)* 17, abril, pp. 13-17 e mais «La aportación decisiva de Carlos Casares a la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ)», *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil,* 7 (2), pp. 117-140.

2010

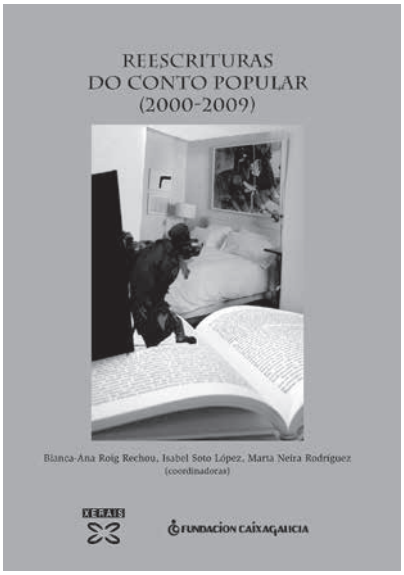
Foi directora dos Traballos de Fin de Máster Investigador do Programa Oficial Interuniversitario en Teoría da Literatura e Literatura Comparada Crossway in European Humanities. Erasmus Mundus Masters titulados «O *Bosque animado*: Implicacións didácticas do cinema na adquisición da competencia lecto-literaria», de Mónica Álvarez Pérez; «Edición dun libro de relatos xuvenís», de Patricia Sóñora Rey; «O neno robot. The Robot Boy. Idea orixinal de Hugo Todea Cabaleiro. Original idea by Hugo Todea Cabaleiro», de Hugo Todea Cabaleiro; «Adaptación de *Vento ferido*, de Carlos Casares, para o lectorado xuvenil», de Raquel Amado Vila.

En maio deste ano puxo en marcha a páxina de Literatura Infantil e Xuvenil de *El Correo Gallego*. Esta sección, que hoxe leva o nome de «Elos», sufriu algunhas variacións de contido ao longo do tempo, mais dende os comezos tratou de espellar a Historia da Literatura Infantil e Xuvenil galega, destacar eventos relacionados con esta e analizar criticamente obras de creación e monografías publicadas nas linguas do Marco Ibérico e Iberoamericano ou traducións a esas linguas. Algunhas mostras desta colaboración semanal poden consultarse na páxina en liña da Rede LIXMI http://www.usc.es/gl/proxectos/lijmi/ e na páxina en liña deste xornal compostelán: http://www.elcorreogallego.es/.

Foi membro do Comité Científico do 32º Congreso Internacional do IBBY «A forza das minorías», desenvolvido en Santiago de Compostela entre os días 8 e 12 de setembro, onde foi elixida presidenta da Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ).

Editou, xunto con María Jesús Agra Pardiñas, *Itinerario de Lecturas. De Camiño a Compostela pola LIX* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ ELOS) e con Carmen Franco Vázquez *A Santiago. Relatos Infanto-Xuvenís para o Camiño* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ELOS), dúas publicacións vinculadas co Camiño de Santiago.

Coordinou con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia), onde con Carmen Ferreira Boo asinou «O conto de transmisión oral na LIX galega», pp. 83-105.



Coordinou con José António Gomes, Isabel Mociño e Ana Margarida Ramos *Maré de Livros* (Porto: Deriva Editores) e na recoñecida editorial alemá Peter Lang deu a lume varias achegas: con María Jesús Agra e Isabel Freire Bazarra, «El audiovisual infantil y juvenil gallego: descripción y evaluación», que formaba parte do volume coordinado por Carmen Becerra Suárez e Ana Fernández Mosquera (eds.), *Diálogos intertextuais 1: De la palabra a la imagen. Estudios de literatura infantil y juvenil,* Frankfurt: Peter Lang, pp. 123-135.

Con María Jesús Agra e Carmen Franco Vázquez escribiu «Texto-imagen: *A lingua das bolboretas,* de Manuel Rivas», aparecido en Susana Pérez Pico e Manuel Á. Candelas Colodrón (eds.), *Diálogos intertextuais 4: Estudios de literatura infantil y juvenil: medios audiovisuales*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 15-23. Da súa parte, con Marta Neira Rodríguez asinou «El papel de la mujer en la literatura infantil y juvenil gallega hasta el año 2006» no colectivo coordinado por Celia Vázquez (ed.), *Diálogos intertextuais 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 329-348.

Con motivo do Día das Letras Galegas colaborou no libro homenaxe organizado polo Departamento de Filoloxía Galega da USC co ensaio «Uxío Novoneyra: identidade e soños», en Anxo Tarrío (ed.), *Uxío Novoneyra. Día das Letras Galegas 2010*, Santiago de Compostela: USC, pp. 83-97.

Seguiu publicando en *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a juventude)* e noutras revistas do ámbito brasileiro. Na primeira apareceu: «Paco Martín e Ramón Lamote Miñato», *Malasartes (Cadernos de Literatura para a infância e a juventude)* 20, novembro, pp. 15-19; no número de novembro de *Estudos de literatura brasileira contemporànea* deu á luz **«**Da literatura para a infància à literatura de fronteira: Agustín Fernández Paz e Lygia Bojunga» (pp. 153-171); e no número de xullo-setembro de *Letras de Hoje. Estudos e debates de assuntos de linguística, literatura e língua portuguesa/ Programa de Pos-Graduação em Letras da Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* apareceu «Educação literária e cânone literario escolar» (pp. 75-79).

2011

Dende este ano impartiu a materia «A Literatura Infantil e Xuvenil» no Maior Plus do Grao de Lingua e Literatura galegas da Facultade de Filoloxía Galega da USC.

Ademais de diversos Traballos de Fin de Máster, dirixiu a tese de doutoramento «Estudo comparado da narrativa infantil de ficción científica nas literaturas galega e portuguesa» de Isabel Mociño González, defendida no mes de xullo na Facultade de Filoloxía da USC.

Entre o 8 de setembro e o 8 de outubro realizou unha estadía na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» da UNESP-Assis (Brasil).

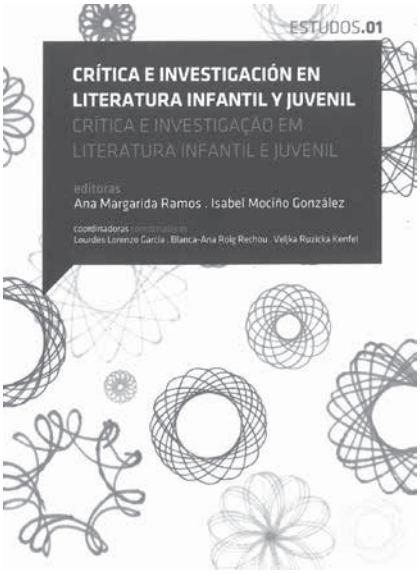
Participou no I Colóquio Internacional «Literatura Infantil e Mundo Globalizado», que tivo lugar no Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga) os días 28 e 29 de xaneiro e estivo presente nas I Jornadas Internacionales «Investigar en Literatura Infantil y Juvenil», que se levaron a termo na Facultad de Ciencias da Educación y Humanidades de Cuenca os días 10 e 11 de marzo. Tamén foi membro do Comité Científico do II Simposio Internacional sobre perspectivas de investigación e innovación didáctica en formación receptora «Leer Hipertextos», realizado en Barcelona entre o 28 e o 31 de setembro, e membro da Comisión Organizadora dos 17os Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil O álbum na literatura para a infância, que se desenvolveron na Escola Superior de Educação do Porto o 2 e 3 decembro.

Puxo en marcha e comezou a dirixir *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, publicación dixital da USC, de periodicidade anual e en acceso aberto, unha das poucas vixentes na actualidade centrada nesta literatura. Así mesmo, pasou a ser revisora da revista dixital, de periodicidade semestral, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*.

Coordinou, con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez, *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (Vigo: Xerais/LIJMI/NovaCaixaGalicia), monográfico da Rede LIJMI no que deu a lume «Un álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade. *Avós*, de Chema Heras Varela e Rosa Osuna», pp. 189-205.

Xunto con Lourdes Lorenzo García e Veljka Ruzicka Kenfel coordinou o volume editado por Ana Margarida Ramos e Isabel Mociño González *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil/Crítica e Investigação em Literatura Infantil e Juvenil* (Vigo/Braga: ANILIJ/Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho), primeira entrega da colección Estudos.01, onde incluíu o traballo «Grupo de

investigación LITER21. Investigacións literarias, artísticas, interculturais e educativas. Lecturas textuais e visuais» (pp. 175-190) e, coa colaboración de Veljka Ruzicka Kenfel, «La Guerra Civil española en las narraciones infantiles y juveniles. Un proyecto de investigación» (pp. 321-335).



A esta primeira entrega da colección Estudos seguíronlle, en anos sucesivos, o volume editado por Rui Ramos e Ana Fernández Mosquera, coordinado xunto con Lourdes Lorenzo García, *Literatura Infantil y Juvenil y Diversidad Cultural/Literatura para a Infância e Juventude e Diversidade Cultural* (Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS/CIEC-Universidade do Minho), no que publicou «La guerra civil española aludida y recordada. Obras de fronteras, ambivalentes, crossover» (pp. 529-548), e o coordinado con Lourdes Lorenzo García e Veljka Ruzicka Kenfel *Literatura Infantil y Juvenil e Identidades/ Literatura para a Infância e Juventude e Identidades* (Vigo/Braga: ANILIJ/ ELOS/CIEC-Universidade do Minho).

Un ano máis participou no volume co que o Departamento de Filoloxía Galega homenaxeaba o autor ao que se dedicaba o Día das Letras Galegas. Nesta ocasión, coa colaboración de Mar Fernández Vázquez, Carmen Ferreira Boo e Esther de León Viloria, asinou «A recepción de Lois Pereiro (1996-2010)», en María Xesús Nogueira e Anxo Tarrío (eds.), *Día das Letras Galegas 2011. Lois Pereiro*, Santiago de Compostela: USC, pp. 117-165.

Tamén viu publicadas as achegas coas que participara en dous congresos: «Cómo mirar al otro en la narrativa infantil y juvenil gallega. Siglo XXI», escrito en coautoría con Marta Neira Rodríguez e publicado en Izaro Arroita, Mari Jose Olaziregi e Itziar Zubizarreta (eds.), *El Libro Infantil y Juvenill dende la diversidad cultural/Haur eta Gazte Liburua kultura aniztasunean*, Galtzagorri Elkartea & Erein Argitaletxea, pp. 216-226; e tamén «A Representação do Sistema Educativo e dos Profesores numa Seleccão de Obras Narrativas que tratam a Guerra Civil Espanhola», incluído en Fernando Azevedo, Armindo Mesquita, Ângela Balça e Sara Reis da Silva (coords.), *Globalização na Literatura Infantil. Vozes, Rostos e Imagens*, Estados Unidos da América: Lulu Entreprises, Raleigh, N.C., pp. 155-183.

Foi a responsable de coordinar o monográfico da revista *Escrita Contemporánea* da Asociación de Escritores en Lingua Galega titulado *II Xornada da Crítica Galega. A Crítica e a Literatura Infantil e Xuvenil, Escrita Contemporánea.* (A Coruña: AELG). Nesta obra incluíu «Dúas periferias: Literatura Infantil e Xuvenil e Crítica literaria. Unha reivindicación cara á saída delas», pp. 11-13.

Co entón presidente do Consello da Cultura, Ramón Villares, e co presidente da AELG, Cesáreo Sánchez Iglesias, durante as xornadas A crítica e a Literatura Infantil e Xuvenil, o 22 de outubro de 2010

Seguiu colaborando na páxina «Elos» de *El Correo Gallego* e publicou diversos artigos en revistas: «Two contemporary classics: Agustín Fernández Paz and Lygia Bojunga» e «Gomes, José António (2010), *Figurações do desejo e da infância*

em Eugénio de Andrade» en *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 9, pp. 177-190 e pp. 255-258; «*Figurações do desejo e da infância em Eugénio de Andrade*, de José António Gomes», en *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* 21-22, novembro, pp. 117-118.

O 16 de marzo naceu no Hospital do Barbanza a súa neta Carme.

Coa súa neta Carme poucos días despois de nacer

2012

No curso 2012-2013 impartiu a materia «Transferencias literarias e culturais. Imagoloxía e Tradución» no Programa Oficial Interuniversitario en Teoría da Literatura e Literatura Comparada Crossway in European Humanities. Erasmus Mundus Masters e no Maior Plus en Lingua e Literatura galegas a materia «Literatura galega contemporánea: narrativa».

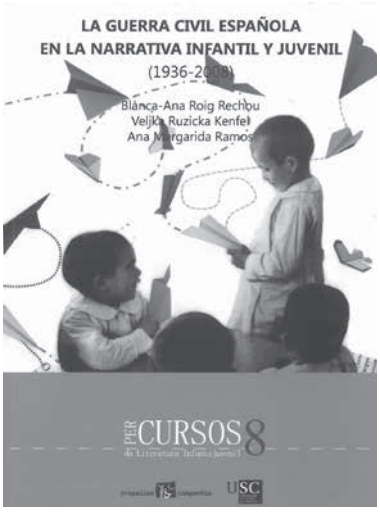
Puxo en marcha no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades o proxecto "Investigación en Literatura Infantil e Xuvenil", dende o que seguiu tecendo redes de colaboración con diferentes grupos e plataformas de investigación, como LIJMI, ANILIJ, ELOS ou LITER21.

Participou como membro do Comité Organizador de diferentes xornadas e seminarios. Entre estas, as II Jornadas Internacionales de Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil «La familia en la Literatura Infantil y Juvenil», que tiveron lugar na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo os días 10 e 11; no Seminario/Workshop Internacional

«A Literatura Xuvenil e os premios literarios a debate», levado a cabo na sede do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades entre os días 5 e 7 de setembro; e nos 18os Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil «Literatura para a Infância e a Juventude e Educação Literária», desenvolvidos na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto os días 6 e 7 de decembro. Tamén foi membro do Comité Científico das I Jornadas Internacionales de Literatura Infantil y Juvenil, Promoción de la Lectura y Prácticas Educativas, realizadas na Escola Universitaria CEU de Maxisterio de Vigo entre os días 15 e 17 de novembro.

Editou, xunto con Veljka Ruzicka Kenfel e Ana Margarida Ramos, *La Guerra civil española en la narrativa infantil y juvenil (1936-2008)*, Porto/Santiago de Compostela: Tropelias & Companhia/USC.

Coordinou con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (Vigo: Xerais/LIJMI/NovaCaixaGalicia) e, con con Lourdes Lorenzo García e Veljka Ruzicka Kenfel, o volume editado por Beatriz Rodríguez Rodríguez e Sara Reis da Silva *Literatura Infantil y Juvenil e Identidades/Literatura para a Infância e Juventude e Identidades* (Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS/CIEC-Universidade do Minho). Neste último publicou en colaboración con Eulalia Agrelo Costas e Isabel Mociño González «Manuel María y la construcción de la identidad a partir de su obra infantil y juvenil», pp. 13-28, e con José María Mesías Lema «Literatura y Arte: la animación con plastilina como estrategia de ilustración», pp. 423-432.



Seguiu publicando en revistas de ámbito internacional, como na brasileira *Educação*, que no seu número de setembro-decembro incluíu «Educación literaria. Literatura Infantil y Juvenil. Una propuesta multicultural», pp. 362-370.

2013

Mantivo a docencia no Programa Oficial Interuniversitario en Teoría da Literatura e Literatura Comparada Crossway in European Humanities. Erasmus Mundus Masters na materia «Estudos literarios comparados» e comezou a dirixir diferentes Traballos Fin de Grao (TFG) no Grao en Mestre de Educación Primaria da Facultade de Ciencias da Educación, como, entre outros, o de Berta Dávila Fernández "Educación literaria e poesía para a infancia: a produción poética de Antonio García Teijeiro na formación de lectores", alumna que despois se sumaría a outras investigacións colectivas baixo a súa coordinación.

Realizou unha estadía no mes de abril no Instituto de Educação da Universidade do Minho (Portugal) e converteuse na Investigadora Principal do proxecto «Tematología y Métodos. Las guerras en la narrativa infantil y juvenil en el Marco Ibérico» do Instituto de Ciencias da Educación (ICE) da Universidade de Santiago de Compostela.

Xunto á profesora Maria Conceição Meireles Pereira codirixiu a tese de doutoramento de Paula Raquel da Silva Patriarca de Oliveira Paiva Ribeiro «O livro para crianças e jovens em Portugal (1870-1940)», defendida na Facultade de Letras da Universidade do Porto o 16 de abril. Tamén foi membro do tribunal da tese de doutoramento de Carina Miguel Figueiredo da Cruz Rosa Rodrigues «Palavras e imagens de mãos dadas. A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar», dirixida pola profesora Ana Margarida Ramos e defendida no Departamento de Ambiente e Ordenamento da Universidade de Aveiro (Portugal) o 12 de abril.

Seguiu formando parte de comités científicos, como o do III Simposio Internacional sobre perspectivas de investigación e innovación en formación receptora «Redes hipertextuales en el aula. la educación literaria y la e-literatura desde la minificción», organizado polo Grupo de Formación Receptora: Análisis de Competencias (FRAC) e o Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura da Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona en colaboración co ICE da UB, que tivo lugar en Barcelona entre os días 25 e 27 de setembro. Tamén de comités organizadores como o das III Jornadas Internacionales de Crítica e Investigación en

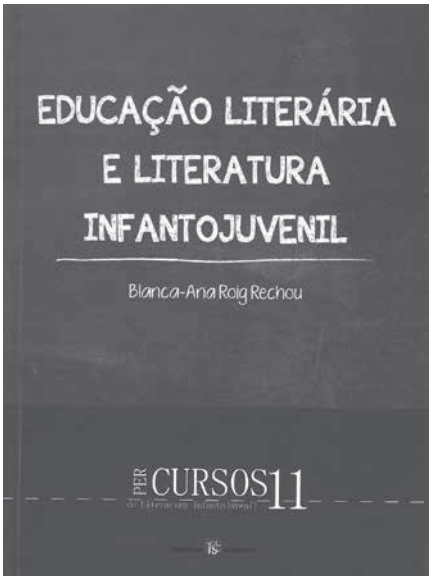
Literatura Infantil y Juvenil «¿Me traduces una historia?: la traducción en ámbito infantil y juvenil» da Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione, Università di Bologna, desenvolvido entre os días 25 e 27 de marzo, e dos 19os Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil «Formar leitores. Obras», da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, realizado entre o 28 e o 29 de novembro.

Coordinou**,** con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez, *Premios literarios e de ilustración na LIX* (Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/LIJMI/CRPIH), unha nova monografía da Rede LIJMI na que con Isabel Soto López asinou «Os premios literarios e de ilustración na Literatura Infantil e Xuvenil galega», pp. 153-178.

Xunto con Lourdes Lorenzo García e Veljka Ruzicka Kenfel coordinou o volume editado por Ana Margarida Ramos e Carmen Ferreira Boo *La familia en la Literatura Infantil y Juvenil/A família na Literatura Infantil e Juvenil* (Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS/CIEC-Universidade do Minho), no que asinou con Isabel Mociño González «Los abuelos de Chema Heras», pp. 41-43.

Carlos Negro, Francisco Durán, Valentín García Gómez e Blanca Roig Rechou nun curso de formación

Publicou a monografía *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil* (Porto: Tropelias & Companhia), con prefacio da investigadora portuguesa Ana Margarida Ramos.



Tamén viu publicadas achegas derivadas de reflexións xurdidas en diferentes encontros, congresos e xornadas, tanto en solitario como en coautoría: «A educación literaria no Estado español» en Maria da Graça Sardinha e Fernando Azevedo (orgs.), *Didática e Práticas. A Língua e a Educação Literária*, Guimarães: Opera Omnia, pp. 185-208; «Educación literaria, historia literaria e Literatura Infantil e Xuvenil» en Maria Madalena Marcos Teixeira da Silva e Isabel Mociño González (coords.), *Literatura para a Infância e a Juventude e Educação Literária*, Porto: Deriva Editores, pp. 12-31; «Educación literaria, saberes y enciclopedia del mediador» en Sandra Álvarez Ledo, Mª del Carmen Ferreira Boo e Marta Neira Rodríguez (eds.), *De la Literatura Infantil a la Promoción de la Lectura*, Madrid: CEU Ediciones, pp. 29-48; e, en coautoría con Veljka Ruzicka Kenfel, «Aus der Sicht der anderen. Der Spanische Bürgerkrieg in der Kinder-uns Jugendliteratur europäischer Länder» en *An Aalem Fronten. Krieg und polistische Konflikte in Kinder- und Jugendmedien*, pp. 335-350.

Escribiu un «Prefácio» para o libro de João Manuel Ribeiro *Palavra de criança não está poluída: a Obra Infantil e Juvenil de Sidónio Muralha* (Porto: Tropelias & Companhia), pp. 9-11.

No eido familiar este ano trouxo a felicidade do nacemento da súa segunda neta, Lucía, que veu ao mundo o 16 de marzo no Hospital do Barbanza.

Coa súa neta Lucía, ao pouco de vir ao mundo

Participou como membro do xurado de Ensaio dos Premios da Crítica de Galicia, experiencia que repetiu en varias ocasións.

Con outros membros do xurado dos Premios da Crítica de Galicia e algúns dos seus gañadores

2014

Puxo en marcha e dirixiu o Máster en Literatura Infantil y Juvenil como aporte a la Formación y Desarrollo de Hábitos Lectores, mestrado propio da Universidade de Santiago de Compostela, realizado en colaboración co Instituto de Ciencias da Educación e Familias Mundi, que se desenvolveu entre o 12 de xaneiro e o 27 de novembro de 2015. Un máster que tivo continuidade noutras edicións e no que tamén impartiu a materia «Lectura, educación literaria y formación lectora». Así mesmo, dirixiu Traballos de Fin de Máster neste e noutros mestrados como o Máster Estudos da Literatura e da Cultura, onde titorou a Ana Soares, *O xeo-espazo na obra de Ana Saldanha* (2014), ou Valeria Ribeiro Soarez, *Educación literaria e Literatura Infantil e Xuvenil portuguesa nos centros de secundaria en Galicia* (2014).

Presidiu, xunto con José António Gomes, a comisión organizadora dos 20os Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil «De como a Literatura para a Infância e a Juventude é chamada à guerra», organizados na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto os días 12 e 13 decembro.

Editou con Veljka Ruzicka Kenfel, *The Representations of the Spanish Civil War in the European Children's Literature (1975-2008)* (Frankfurt am Main: Peter Lang), froito do proxecto de investigación iniciado con anterioridade. Neste volume asinou con Ruzicka Kenfel «The Spanish Civil War in European Children's Literature» (pp. 7-22), escribindo tamén «*Aqueles anos do Moncho* and the Early Years of the Story of the Civil War in Galician Children's Literature» (pp. 103-114).

Seguiu coordinando con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez a monografía anual da Rede LIJMI, neste ano baixo o título *Inmigración/Emigración na LIX*, e tamén unha publicación en liña de enfoque máis divulgativo como é *Guía de poesía (De 3 a 8 anos)*, A Coruña: Xunta de Galicia/ELOS.

Escribiu o ensaio «Autores imprescindíbeis de Kalandraka Editora» para o volume de Ana Cristina Macedo, Eulalia Agrelo e Sara Reis da Silva (coords.), *Formação leitora. Obras imprescindíveis/Formación lectora. Obras imprescindíbeis*, Porto: Tropelias & Companhia, pp. 145-155.

En solitario ou coautoría continuou a participar en encontros e congresos. Así, con Eulalia Agrelo, Berta Dávila, Carmen Ferreira e Marta Neira Rodríguez publicou «La poesía en diferentes espacios formativos: una propuesta de animación lectora» nas *Actas do 10º Encontro Nacional (8º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, organizado polo Instituto de Educação e o CIEC da Universidade do Minho; e «Los inicios de la literatura juvenil gallega desde la emigración» en Laura Herrero (ed.), *La oralidad y el mito. Rescate de la imaginación infantil y juvenil en el siglo XXI* (ALIJME: México).

Blanca e Anxo coas súas netas Carme e Lucía na casa de Portosín

2015

Converteuse na directora da «Área de Literatura» do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, responsabilizándose de todos os proxectos literarios do mesmo, desempeño no que a antecederon Darío Villanueva e Anxo Tarrío e no que continuou ata a súa xubilación en agosto do 2018.

Dirixiu a tese de doutoramento de Mª Eulalia Agrelo Costas «Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz», defendida o 14 de decembro na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela. Tamén formou parte doutros tribunais de tese, como os de Ana Cristina Macedo na Universidade dos Açores (Portugal) ou Ana Fernández Mosquera na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo.

Na presentación da *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil galega* co equipo de redactoras (de esquerda a dereita: Isabel Mociño, Carmen Ferreira, Mar Fernández, Blanca, Eulalia Agrelo, Isabel Soto e Marta Neira)

Proseguiu co seu labor como membro de comités científicos, así no 1er Congreso Internacional «Calidad y excelencia educativa: los retos de la educación en el siglo XXI», organizado por Familias Mundi e levado a cabo no Auditorio Abanca de Santiago de Compostela os días 18 e 19 de febreiro; tamén na 11th The Child and the Book Conference, centrada na temática «Children's Literature: Fractures and Disruptions», organizada polo Departamento de Educación da Universidade de Aveiro (Portugal) entre o 26 e o 28 de marzo; nas «II Jornadas Internacionales de Literatura

Infantil y Juvenil en diversas áreas del conocimiento: valores educativos», organizadas pola Escola de Maxisterio CEU-Vigo durante os días 6 e 7 de abril; e no X Congreso Internacional da Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil e Xuvenil, centrado en «Nuevos temas en la LIJ: Muerte, Naufragios, Guerras, Desastres... en la Tierra y en el Mar», desenvolvido en Vigo os días 23 e 24 de abril.

A este seu labor como integrante de comités científicos sumouse o de supervisora externa do proxecto de investigación sobre Clásicos da Literatura Infantil e Xuvenil da Universidade do Minho (Portugal).

Un fito na súa traxectoria foi a coordinación da *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil galega* (Vigo: Xerais), volume que foi distinguido con diferentes premios literarios nese mesmo ano, tales como o Premio Fervenzas literarias ao mellor libro de ensaio e investigación ou o Premio da Crítica de Galicia de Investigación.

Na recepción do Premio da Crítica de Galicia

Coordinou con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez o volume da Rede LIJMI *Retorno aos clásicos. Obras imprescindíbeis da narrativa infantil e xuvenil*, Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/LIJMI/CRPIH.

Con Isabel Mociño González coordinou *Libros galegos de onte e de hoxe para a nenez e mocidade (2010-2015)* e *Libros en galego de onte e de hoxe para a nenez e mocidade (2010-2015)*, ambos os dous editados polo ICE no Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.

De esquerda a dereita: Arturo Casas, Fernando Cabo, Anxo Abuín, Blanca Ana Roig, Darío Villanueva e Anxo Tarrío no xantar da xubilación deste ultimo en 2015

2016

Comezou o ano como acabara o anterior, coa defensa de varias teses por ela dirixidas, como a de Mª del Carmen Ferreira Boo, titulada «Reescrituras do conto de transmisión oral na Literatura Infantil e Xuvenil Galega» e guiada xunto á profesora Sara Reis da Silva, defendida o 18 de xaneiro na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela. Tres días despois, o 21 de xaneiro, e na mesma facultade, a de Marta Neira Rodríguez sobre «Narrativa infantil e xuvenil en galego. Mulleres e Guerra Civil española (1936-1939)».

Coordinou con Riita Oittinen *A Grey Background in Children's Literature: Death, Shipwreck, War, and Disasters/Literatura infantil y juvenil con fondo gris: muerte, naufragios, guerras, y desastres* (Munchen: Iudicium) e seguiu responsabilizándose do monográfico anual de LIJMI con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez, nesta ocasión baixo o título *Reflexos das dúas guerras mundiais na LIX*, Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/LIJMI/CRPIH.

Na defensa da tese de Carmen Ferreira Boo

Así mesmo, deu a lume «Achegas de Alice Vieira á literatura infantojuvenil española» en Sara Reis da Silva e João Manuel Ribeiro (orgs.), *Estes livros que nós escolhemos. Contributos para a Leitura da obra Infantil e Juvenil de Alice Vieira*, Porto: Tropelias & Companhia, pp. 77-123.

Blanca con João Manuel Ribeiro e Laura Rodríguez Herrera

No volume *Un lustro de lecturas para la infancia y la juventud/Five Years of Books for Children and Young Adults (2010-2015)*, coordinado por Verónica Casais Vila e Alba Rozas Arceo e publicado polo ICE da USC, asinou «Inmigración/emigración e identidad», «Migration and Identity», «Para saber más sobre LIJ de la mano de Tropelias & Companhia», «In Order to Know More about CYA literature, with Tropelias & Companhia», pp. 41-42, 43-44, 905-906 e 907-908, respectivamente.

2017

Seguiu vendo os resultados das teses por ela dirixidas. Así, co profesor brasileiro João Luís Ceccantini dirixiu a tese de Vanessa Regina Ferreira da Silva «A literatura xuvenil no Brasil e en Galicia. Premios literarios. Estudo comparativo» e, en solitario, «Producións literarias contemporáneas para mozos lectores e as súas temáticas: as realidades brasileiras e galega» de Karina de Oliveira, defendidas ambas as dúas na Facultade de Filoloxía da USC.

Na defensa da tese de Vanessa Regina Ferreira da Silva

Coordinou con Carmen Franco Vázquez a monografía *Educación literaria y artística: conflictos sociales y bélicos* (Barcelona: Graó), na que integrou o traballo «Conflictos sociales y bélicos en la planificación de la educación literaria», pp. 151-167.

Un ano máis, coordinou o monográfico da Rede LIJMI con Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez, nesta ocasión baixo a denominación *Representacións do mundo árabe na LIX*, Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/LIJMI/CRPIH. Nel asinou, con Verónica Pousada Pardo, o ensaio «Representacións do mundo árabe na Literatura Infantil e Xuvenil galega», pp. 77-79.

Para unha obra preparada no Brasil escribiu «Violencia de género en *La cabeza de Medusa*, de Marilar Aleixandre e *Zapatos de tacón*, de Lygia Bojunga», en Maurício Silva, Diana Navas e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (eds.), *Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade,* São Paulo: BT Acadêmica, pp. 11-32.

De esquerda a dereita: Ana María Porto (directora do ICE), Cesáreo Sánchez Iglesias (presidente da AELG), Valentín García Gómez (secretario xeral da SXPL), Blanca Roig (codirectora do curso) e Armando Requeixo (secretario do CRPIH) no XIV Curso de Formación. A Literatura Infantil e Xuvenil: relacións texto-imaxe, realizado no Centro Ramón Piñeiro o 10 de novembro de 2017

Asinou diferentes traballos para obras das que se responsabilizaron investigadoras que ela, dun xeito ou doutro, formou. Así, «Reescritas de textos da transmissão oral e literatura dramática. António Torrado na literatura infantil e juvenil galega» en Sara Reis da Silva e João Manuel Ribeiro (orgs.), *Contas de novo. A escrita para a infância de António Torrado*, Porto: Tropelias & Companhia, pp. 137-150; «Guerras mundiais na Literatura Infantil e Xuvenil galega. Roles femininos» en Eulalia Agrelo Costas (coord.), *Guerras mundiais na LIX galega. Roles femininos*, Santiago de Compostela: ELOS/ICE/USC, pp. 11-20; e «Lectura literaria e memoria a partir das obras de Alice

Vieira protagonizadas por Mariana» en Alexander Meirelles da Silva, Luciana Borges e Silvana Augusta Barbosa Carrijo (orgs.), *Tessituras Literárias. Cultura, identidade e outras artes*, Campinas: Mercado de Letras, pp. 146-167.

Con Mar Fernández Vázquez responsabilizouse de «Carlos Casares, un clásico contemporáneo da LIX galega», artigo aparecido en Luís Cochón, Luís Alonso Girgado e Laura Piñeiro Pais (eds.), *Carlos Casares: homenaxe. De amicitia*, Santiago de Compostela: CRPIH, pp. 391-405.

Así mesmo, con Carmen Franco Vázquez coordinou a edición dixital *Antología sobre conflictos bélicos*, publicada na revista *Elos*, na que tamén participaron outros investigadores e investigadoras dos ámbitos lingüísticos da Rede LIJMI e do grupo de investigación LITER21.

2018

En nome da Facultade de Ciencias da Educación da USC pasou formar parte da Comissão Externa de Acompanhamento do Centro de Investigação em Estudos da Criança, órgano consultivo da Universidade do Minho para o período 2018 a 2022.

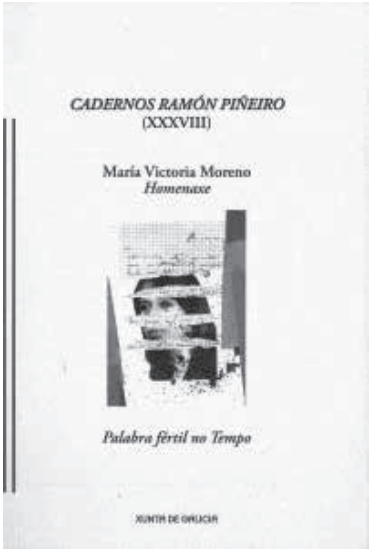
De esquerda a dereita: Armando Requeixo, Blanca Roig Rechou, Carmen Blanco, Luz Pozo Garza, Claudio Rodríguez Fer e Luís Alonso Girgado na presentación dos números XVI e XVII da revista *Clave Orión* no Centro Ramón Piñeiro o 28 de febreiro de 2018

No mes de agosto xubilouse, polo que deixou a dirección técnica da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades que ostentaba dende o 2015 e tamén o seu labor profesoral na Universidade de Santiago. Porén, continuou vinculada a ambas as dúas institucións; no primeiro caso como colaboradora externa e, no segundo, como docente universitaria *ad honorem*.

Iniciou a coordinación da colección Bibliodidáctica, coeditada por Hércules Ediciones, o Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC e o Instituto de Ciencias da Educación, onde xa levan aparecido varias entregas.

Coordinou outra volta con Marta Neira Rodríguez e Isabel Soto o monográfico anual da Rede LIJMI, nesta ocasión baixo o título de *As mulleres como axentes literarias na LIX do século XXI*, Vigo/ Santiago de Compostela: Xerais/CRPIH.

Con motivo do Día das Letras coordinou ou editou diferentes volumes en homenaxe a María Victoria Moreno, tal é o caso de *María Victoria Moreno. Homenaxe. Palabra fértil no Tempo, Cadernos Ramón Piñeiro (XXXVIII)*, Santiago de Compostela: CRPIH e o tamén colectivo *Día das Letras Galegas 2018. María Victoria Moreno. Nun lugar de Galicia*, Santiago de Compostela: USC, no que asinou con Belén Bouzas Gorgal a súa «Crono bio-bibliografía», pp. 17-35.



Continuou publicando en revistas, como o *Boletín da Real Academia Galega* 379, onde apareceu o artigo «Un lugar de honra na LIX. María Victoria Moreno», pp. 11-31.

2019

Estivo presente como parte do Comité Científico no congreso «Los márgenes de la periferia. Crear, editar, investigar y traducir poesía y teatro para niños», que tivo lugar os días 26, 27 e 29 de setembro na Universidad de Castilla-La Mancha, e nos 25os Encontros Luso-Galaicos «Literatura, pre-escolar e ensino básico: centro e periferias. Viagem ao centro da Literatura», realizados na Escola Superior de Educação do Porto os días 12 e 13 de decembro.

Coordinou con Marta Neira Rodríguez e Isabel Soto o monográfico da Rede LIJMI titulado *Imaxes Nenez-Vellez na LIX*, Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/ CRPIH.

Asistentes aos Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil na Escola Superior de Educação do Porto

Asinou con varias das súas estreitas colaboradoras diferentes achegas. Así, con Sara Reis da Silva deu a coñecer «O Capuchinho Vermelho e os seus múltiplos papéis: para uma leitura de alguns livros-objecto», ensaio aparecido en Isabel Mociño (coord.), *Libro-obxecto e xénero: estudos ao redor do*

libro infantil como artefacto, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 81-104; con Isabel Mociño preparou «Encontro con Concha Blanco e María Canosa: dúas xeracións de creadoras galegas con historias que fan lectores», integrado en Ana Cristina Macedo, Elisama Oliveira, Marta Neira Rodríguez e Sara Reis (coords.), *Literatura para crianças e Educaçao Literária. Diálogos Intergeneracionais*. Porto: Tropelias & Companhia, pp. 133-144; e con Rocío García Pedreira «¿Alicia Juzgada por la Reina de Corazones? Diferencias Insalvables entre *Alicia* de Carroll y la Adaptación de Disney», inserido en Elvira Cámara Aguilera (ed.), *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil*, Berlin: Peter Lang, pp. 295-323.

De esquerda a dereita: José António Gomes, responsables da Escola Superior de Educação do Porto e a Universidade do Porto, Blanca Roig Rechou e Ana Cristina Macedo nos 25os Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil na Escola Superior de Educação do Porto

Con Ana Rita Gonçalves Soares deu a lume «"Em terra de nossos irmans": a representação da capital galega em *A caminho de Santiago*, de Ana Saldanha, integrado no colectivo coordinado por Sara Reis da Silva e João Manuel Ribeiro *Sobre uma escrita a tempo inteiro: a obra para a infância e a juventude de Ana Saldanha*, Porto: Tropelias & Companhia, pp. 59-73.

Nalgún caso en coautoría con César Ortiz e Cristina Cañamares e, noutros, en solitario, homenaxeou ao seu compañeiro de LIJMI e amigo o catedrático de LIJ da UCLM falecido prematuramente Pedro Cerrillo Torremocha. Fíxoo

en «Pedro Cerrillo, una vida dedicada a la LIJ», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 17, pp. 9-14 e tamén en «Universidad y Literatura Infantil y Juvenil. El magisterio de Pedro Cerrillo», *Álabe* 20, xullo-decembro.

2020

Impartiu a conferencia plenaria «Literatura Infantil y Juvenil. Centro y periferias» no Congreso «Haur eta Gazte Literatura: berrirakurketak eta zeharkako elkarrizketak/Literatura Infantil y Juvenil: relecturas y conversaciones transversales», que tivo lugar en liña os días 23 e 24 de novembro. Nese mesmo mes tamén conferenciou baixo o titulo «*Memorias dun neno labrego* e Neira Vilas» nas Jornadas de Lengua y Literatura Gallegas do Departamento de Filologías do Campus La Cartuja da Universidad de Granada.

Seguiu participando en comités científicos, caso do XI Congreso De la Oralidad a la LIJ: géneros de la memoria, pioneros y transterrados españoles (1939-2019), do Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana (México); e na *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea* do Departamento de Letras da Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Editou, xunto con Marina Mayoral, *Follas novas* de Rosalía de Castro, publicado por Edicións Xerais de Galicia.

Achegouse á figura do escritor João Manuel Ribeiro en «João Manuel Ribeiro pelos caminhos da LIJ», integrado no volume colectivo responsabilidade de Sara Reis da Silva *João Manuel Ribeiro***,** *10 novas vozes e rostos da Literatura portuguesa para a infância e a juventude,* Porto: Tropelias & Companhia.

Como homenaxe a Ricardo Carvalho Calero publicou «*Breviario Antológico de la Literatura Gallega Contemporánea*, R. Carballo Calero», en Anxo Tarrío e Armando Requeixo (eds.), *Cadernos Ramón Piñeiro (XL). Estudos arredor de Ricardo Carvalho Calero,* Santiago de Compostela: CRPIH, pp. 311-317.

Coordinou, novamente con Isabel Soto e Marta Neira Rodríguez, o monográfico anual da Rede LIJMI, desta volta titulado *Camiño e peregrinacións na LIX (Compostela no horizonte)*, Vigo/Santiago de Compostela: Xerais/CRPIH.

Asistentes ao Seminario Internacional Vellez-Nenez na LIX. Representación das mulleres no Centro Ramón Piñeiro

Con Olalla Cortizas asinou «Babar e os elefantes. Dos orixinais ás adaptacións», en *Clássicos da literatura infanto-juvenil em forma(to) de livro objeto,* pp. 89-101, obra organizada por Sara Reis e publicada pola Universidade do Minho.

Responsabilizouse do «Limiar» en *Educar en feminino. María Victoria Moreno e Nosoutras,* coordinado por Eulalia Agrelo e Carmen Ferreira e publicado por Hércules de Ediciones.

Traduciu ao galego, con Beatriz García Turnes, a obra *A noite que todo o cambiou. A Vida con DCA*, de Concha Otero, publicada por Hércules de Ediciones. E tamén, do portugués ao castelán, *Río sin puente*, de Ilse Losa, na mesma editorial.

Con Isabel Mociño González escribiu «Ler os Clásicos: Alicia en lingua galega», en *Elos. Revista de literatura infantil e xuvenil* 7, pp. 163-180.

Na actualidade, prosegue coa súa intensa actividade investigadora publicando libros, artigos, notas e recensións; dirixindo e participando en grupos de investigación; asistindo a xurados de premios; presentando obras propias e alleas; ditando conferencias autonómicas, estatais e internacionais; coordinando congresos, xornadas, workshops e encontros; colaborando en prensa, radio e televisión sobre temas literarios en xeral e, especialmente, arredor da LIX; participando en comités científicos de importantes revistas e levando a cabo outras mil angueiras que demostran, máis unha vez, que na súa persoa temos unha das profesoras, escritoras e investigadoras máis prestixiosas e prolíficas da literatura galega do noso tempo, que co seu esforzado laborar ten asegurado que no futuro esta cronobiografía ha precisar dun apéndice non pequeno, para felicidade de todos os que a admiramos e agradecemos tan xenerosa entrega ao longo de tantos anos e dos moitos que virán.

ESTUDOS

El silencio e *Persona*: díptico da crueldade

Anxo Abuín González
Universidade de Santiago de Compostela

Considerada como a terceira entrega dunha triloxía sobre a ausencia de Deus e a angustia do home ante o nada[1], ao lado de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) e *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) (cf. Gervais, 1999: 70; Kalin, 2003: XV e 19; Steene, 2005: 39, 59; Macnab, 2009: 155; Wood, 2013: 133)[2], *El silencio* (*Tystnaden*, 1962) supón en realidade unha ruptura radical das formas narrativas cinematográficas anteriores propostas por Ingmar Bergman nunha liña que se verá confirmada definitivamente en *Persona* (1966), seguramente o filme máis innovador e arriscado do cineasta sueco. Son moitos os datos que confirman esta hipótese de partida, a de que ambos os filmes configuran unha especie de díptico sobre a crueldade contemporánea, a devastación espiritual e a necesidade de calar ante a imposibilidade de comunicarse e o sen sentido da vida. En *El silencio*, o primeiro plano constitúese en recurso lingüístico omnipresente, non tanto como un recurso de exploración do rostro humano senón como mecanismo responsable da creación do ambiente inicialmente cerrado, por non dicir claustrofóbico, no que se moven uns personaxes á deriva, desubicados, enfrontados a unha realidade que non lles pertence e que non aceptan. Ao principio do filme, os cambios de plano son relativamente raros e a cámara prefire desprazarse en panorámica ou travelling seguindo o mesmo eixe.

O primeiro diálogo da película ponnos sobre a pista dun mundo alleo e estraño, imposible de interpretar, cando o neno solicita a unha das mulleres

1 Este traballo encádrase nas actividades do Proxecto de Investigación PERFORMA: el teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proxecto foi financiado cunha axuda do Ministerio de Economía y Competitividad e cofinanciado polo Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondente ao marco financeiro plurianual 2014-2020.

2 "Later, Bergman suggested that the idea that these three films constituted a trilogy was a 'Schnapps-Idee' –that is to say, something that sounded impressive when it was contemplated over a glass of alcohol but was revealed as bar-room intellectualism in 'the sober light of day'. By the time he had decided the three films weren't a trilogy, it was already far too late. That was how they were perceived by audiences and reviewers. For better or for worse, the three films were now inextricably linked. They were released in box sets, were revived together and were the subject of academic treatises" (Macnab, 2009: 161-162). Os tres guións editáronse conxuntamente en sueco e logo en inglés (Bergman, 1970).

(descoñecemos polo momento a relación que lles une) a tradución dun cartel: "–¿Qué significa esto? –No lo sé. –Nitsel stantnjon palik..." (Bergman, 1972: 13; tradución miña). Coma eles, os tres personaxes protagonistas, que se amosan como enclaves nun territorio descoñecido, nós, espectadores, non temos datos suficientes para identificar a estes seres enigmáticos cuxos rostros as imaxes se empeñan unha e outra vez en presentar: quen son?, de onde veñen?, a onde se dirixen (onde está a súa casa, esa casa á que, ao parecer, queren volver)?, cal é a súa relación?...

Non exerce o Narrador o seu dereito a comunicar información, como no cine narrativo ao uso, como en moito do cine de Bergman anterior, senón que prefire pregarse á arte do escamoteo: nada sabemos, nada se nos quere dicir con claridade. Non é alleo a isto o silencio case radical dos personaxes, pero seguramente tampouco a mirada curiosa pero incompleta dun neno de trece anos en continuo movemento, a través do cal se focaliza a acción, como no cine neorrealista ou *neovaguista*, que tanta pegada estaba deixando no director sueco. O neno quere velo todo, pero non é capaz de entender nada, como un espectador ao que se deixa tamén en cueiros, acollido ao descubrimento dunha atmosfera escura e cada vez máis sexualizada.

Nese ambiente oprimente dos elementos axudan a tensionar a actitude dos personaxes. En primeiro lugar, a guerra que se ofrece como trasfondo dunha aparente fuxida: o tren vai deixando atrás uns tanques que aparecen ante a mirada do neno como fotogramas de debuxos animados ou como efectos dunha lanterna máxica, introducindo unha dimensión desrealizadora que se asenta no metacinematográfico. Véxase neste sentido a utilización dun falso *raccord* que nos sorprende cun primeiro plano do militar que non se somete á dinámica angular esperable da cámara. Logo, xa no hotel desa cidade chamada Tiimoka, está a corporalidade explícita e moi marcada das dúas mulleres, finalmente irmás, nai e tía, Anna (Gunnel Lindblom) e Ester (Ingrid Thulin), que se ofrece nun contexto absolutamente hostilizado e que se opón ao universo exterior poboado polos homes da rúa (o home como obxecto de mirada e de burla). A masturbación de Ester non exclúe a posibilidade lésbica, logo confirmada, ou o exercicio voyeurístico que domina por completo o filme.

No tren, a mirada do neno, o cegamento da luz, a constancia do dispositivo, a película en movemento, os fotogramas da guerra…

El silencio chama a atención no seu propio título sobre o abandono da palabra, a súa negación, a súa insuficiencia nun mundo cruel e contraditorio, a súa inutilidade cando o contemporáneo se converteu en caos ou labirinto, como aquel polo que pasea sen rumbo o neno Johan, dun corredor a outro do hotel, en busca dunha diversión que se lle nega.

Neste "filme de cámara" tamén o tempo parece deterse: o son dun tic-tac que acompaña os créditos vese contrarrestado polo reloxo aparentemente parado do neno (máis tarde será o maître do hotel o que dará corda ao seu reloxo parado), que inmediatamente subliña a falta de consistencia do movemento da súa nai, cuxos pés, en plano detalle, a desprazan "como por su cuenta".

Logo irémolo descubrindo todo a través dunha cámara subordinada ao proceso de descubrimento dese neno, o único que parece manifestar curiosidade polo insólito escenario do hotel e que decide convertelo en espazo do seu recreo, entre luces e sombras proxectadas. A súa mirada cúbreo todo, ata introducirse nos cuartos dos sete ananos Eduardini, artistas que aceptan o xogo como parte da súa condición de artistas e disfrazan a Johan como unha feliz princesa Brancaneves. O xogo deixa paso, finalmente, á transgresión, cando o neno mexa contra a parede.

Súa nai, mentres tanto, aventúrase no exterior, penetra no universo masculino en busca de satisfacción sexual, adentrándose como Alicia na escuridade do Chin Varietés, onde lle esperan os mesmos sete ananos españois, subidos a un escenario. O pracer está na mirada, tamén na mirada á parella que fai aparatosamente o amor nun recuncho ou na consciencia da humillación por parte da súa irmá, pouco disposta a aceptar o rol (sexual?) que lle tocou xogar. En poucas ocasións Bergman buscou máis os espellos e os marcos como referencias que apuntan de novo a unha crise de identidade, pero tamén ao funcionamento dun dispositivo, subliñado se cabe aínda máis pola apelación repetida ao teatro/espectáculo dentro do cine.

Polo demais, a relación entre as dúas mulleres mantense en todo momento na polaridade entre a enfermidade (o pracer frustrado) e o desexo (a corporalidade), a delgadez e a exuberancia, a parálise e o movemento, o traballo e o ocio, a verdade e a mentira, o interior e o exterior, a aparencia e a realidade, o teatro (o xogo infantil) e a vida mesma na súa dimensión máis sórdida e cruel, nese abandono final dunha Ester enlouquecida de dor, co que se cerra o filme. O dualismo plásmase na indagación constante no rostro feminino, unha marca de estilo do director, no que só o neno fun-

ciona como elemento conciliador. É tamén moi significativo que Ester sexa tradutora pero que non entenda o mundo, ou só o entenda na súa brutal maldade ao final, cando lle comenta ao maître do hotel: "Que bonito es el que no podamos entendernos", porque a palabra só serve para crear dor.

Os diálogos puntean a película pero están subordinados case sempre á creación dun ambiente previo, que só os encadramentos, os xestos ou as miradas poden perfilar. A escena final, na que Johan intenta entender as palabras recollidas pola súa tía nunha carta, a modo de breve e improvisado dicionario, reflicte precisamente a inescrutabilidade do mundo a través da palabra, a indecibilidade da experiencia. A cámara ensina como se moven os beizos do neno, pero, a medida que a cámara se achega ao seu rostro, as palabras deixan de oírse e só chega ao espectador un balbucido... Só nos queda ver, só os ollos nos aproximarán á realidade, nun filme só se crea emoción a través da imaxe.

A imposibilidade de síntese, os rostros que se buscan sen encontrarse, as miradas que non se cruzan, a incomunicación como único horizonte do ser humano...

A continuidade de *El silencio* en *Persona* é moi evidente a partir da incorporación do mesmo actor (Jörgen Lindström) no misterioso prólogo prexenérico que nunca puido explicarse de todo, como se Bergman quixera deixar de manifesto desde o principio que aspira a romper por completo o horizonte de expectativas do espectador mostrando toda a "tramoyería distanciadora" (Company, 1999: 84). O neno, convertido en adolescente, agora nun depósito de cadáveres, continúa a lectura do mesmo libro de Lermontov (*Un héroe de nuestro tiempo*, 1839-1841), e a súa mirada recórreo todo, como se aínda buscase unha saída ao seu propio labirinto (a melancolía do heroe romántico?, a imposibilidade de autenticidade?), ata que o dispositivo se fai outra vez evidente e o personaxe quere tocar unha pantalla que se interpón entre el e outras dúas mulleres, como volverá a suceder ao final do filme: como di Bergman no seu guión novelizado, "las palabras dejan de tener sentido, discurren y saltan hasta que, al final, desaparecen por completo.La pantalla aletea blanca y muda. Luego, queda a oscuras..." (Bergman, 2010: 90-91).

Persona defínese así como un filme en busca das súas propias leis (cf. o primeiro título que Bergman tiña pensado para o filme: *Cinematografía*), e nese sentido acentúa ata o extremo o seu carácter performativo, procesual, exploratorio, metacinematográfico, ameazado sempre polo desvelamento do seu artificio.

Lendo a Lermontov...

A pantalla como dispositivo táctil e afectivo, o desexo de pasar do outro lado do espello…

Seguramente foi Susan Sontag, nun texto de 1967, a primeira en insistir nas relacións entre *El silencio* e *Persona*, as dúas películas máis "logradas" de Bergman, a partir da presenza común de temas e de "modelos esquemáticos" (1985: 176): en ambas as dúas o argumento xira en torno a "dos mujeres unidas por una relación apasionada y angustiosa, una de las cuales tiene un hijo pequeño al que descuida lastimosamente" (1985: 176); en ambas as dúas a acción é enigmática e indescifrable, sen que se remita en ningún momento a un principio de causalidade unificador; as dúas son dramas psicolóxicos de cámara asentados en dualismos evidentes (violencia/impotencia, razón/sen razón, linguaxe/silencio, intelixible/inintelixible…).

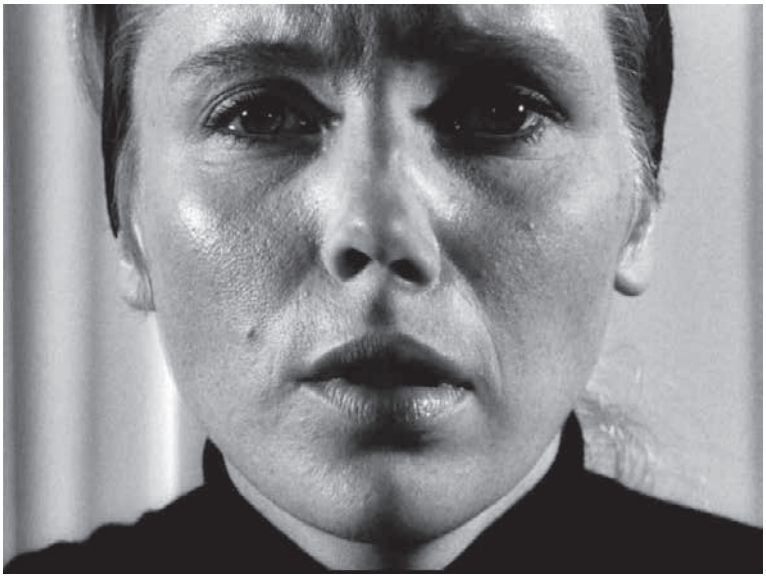
Pero Sontag subliña así mesmo como *Persona* é un filme de maior complexidade para o espectador, sobre todo pola falta de distinción entre fantasía e realidade, a ambigüidade dominante en todos os aspectos ou a "frustración deliberada y calculada del deseo de saber" (1985: 188). Encontramos aquí o mesmo "duelo de identidades" pero, entendo, resolto de forma distinta: Elisabet e Alma, nun proceso de simbiose que Sontag asemella a un "canibalismo premeditado" (ou a un vampirismo aberto, sen dúbida, polo peso da escena da mordedura; Vineberg, 2000: 113), acaban por fundirse nun só eu, lonxe do desdobramento en opostos que encontrabamos en *El silencio*. A película vólvese así aínda máis aterradora, ao poñer en escena a crueldade do individuo, pois esa relación feminina culmina na universalización da dor como condición do cara a cara humano.

Persona é desde logo unha aposta máis arriscada, e xa se sinalou a interacción máis estreita cun Strindberg sempre transgredido: do monodrama *La*

más fuerte (*Den starkare*, 1888) provén a idea dun diálogo descompensado a unha voz, convertido nunha especie de "batalla mental" (Steene, 2000: 32); de *El sueño* (*Ett drömspel*, 1901), o rexistro do onírico como indiferenciado da realidade e a construción de personaxes "sonámbulos": como o dramaturgo sueco sinalaba no seu prólogo a esa peza, a forma vólvese máis inconsecuente, mestúranse os recordos coas experiencias e as fantasías, e os personaxes divídense, evapóranse e reúnense outra vez. *Persona* decántase ademais pola descontinuidade espazo-temporal e polo uso desconcertante da elipse (Steene, 2000; Vineberg, 2000: 119). Con todo, as imaxes, polo menos inicialmente, non son tan opacas: o asunto queda ben exposto e téndese a alternar os primeiros planos con outros máis abertos, como aquel no que Elisabet contempla os horrores da guerra. A decisión de calar por parte da actriz parece referirse á inutilidade da palabra nunha sociedade dominada pola mentira: "Cada palabra, una mentira; cada gesto, una falsedad; cada sonrisa, una mueca", explica a doutora. Son as palabras sen sentido as que incomodan á actriz cando escoita pola radio un melodrama no que as voces apuntan a unha ridícula distribución de roles, e a unha perturbadora dominación masculina que o filme acabará tamén por deconstruir (Hubner, 2007: 73). O silencio é un refuxio que non tardará en ser destruido, porque o poder da realidade e da desesperanza é absoluto e a realidade chégalle a Elisabet a través das confesións irrefrenadas de Alma: léase neste sentido a impresionante escena na que a enfermeira conta a súa orxía na praia e o seu consecuente aborto, quizais a escena que implica un cambio de dirección no esquema actancial dos personaxes. Logo virá o proceso de asimilación, a unha como dobre da outra, o conflito e a dor. O silencio é na película de 1962 unha negación da palabra que ten que ver cunha forma de censura, tamén a manifestación da existencia dun segredo familiar ou dunha incomodidade que obriga ao mutismo.

En *Persona* ese silencio é moito máis complexo: primeiro está o diagnóstico da doutora sobre Elisabet Vogler segundo o cal o seu mutismo ten que ver co rexeitamento a un discurso social que impón roles (máscaras) e que sustenta convencións baleiras de contido; pero máis adiante, o silencio da actriz é un mecanismo de control e manipulación da súa compañeira, que cae nunha verborrea insoportable. Tras o incidente da carta, descuberto por fin o xogo das súas relacións, a palabra de Alma cárgase de enerxía, adquire de novo poder e a muda resulta atrapada no desvelamento do seu segredo (o odio ao seu fillo), e a película pasa a centrarse agora na figura dunha Alma "empoderada".

Quizais en vez de asimilación entre os dous personaxes pódese falar de *transferencia* (Company, 1999), moi consciente no caso de Alma. A secuencia repetida do monólogo sobre a maternidade inasumida de Elisabet entén-dese deste modo como un proceso finalizado, que culmina co plano dos seus rostros unidos compoñendo un único e monstruoso. O intercambio de identidades (ou, mellor aínda, o recoñecemento absoluto do dobre como un mesmo) finalizou e cada unha delas volve a súa "máscara": a actriz aparecerá reflectida na cámara que move o guindastre nunha posición evidentemente teatral, pero antes Alma xa se acomodou ao seu disfraz de enfermeira, non sen ter pronunciado ao seu paciente unha soa e impresionante palabra: "Nada".



Desdobramento e transferencia: "Alma guarda silencio, se ve a sí misma por un instante, es Elisabet y es ella al mismo tiempo" (Bergman, 2010: 86).

Bibliografía

Bergman, I. (1970): *Three Films by Ingmar Bergman (Through a Glass Darkly, Winter Light, The Silence)*, Nova York: Grove Press.

_____ (1972): *Le Silence. Découpage intégral*, París: Seuil.

_____ (2010): *Persona*, Madrid: Nórdica.

Company, J. M. (1999): *Ingmar Bergman*, Madrid: Cátedra.

Gervais, M. (1999): *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Hubner, L. (2007): *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*, Londres: Palgrave.

Kalin, J. (2003): *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge: Cambridge U.P.

Macnab, G. (2009): *Ingmar Bergman. The Life and Films of the Last Great European Director*, Londres: I.B. Tauris.

Michaels, L. (2000): "Bergman and the Necessary Illusion. An Introduction to *Persona*" en L. Michaels (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Londres: Cambridge U.P., pp. 1-23.

Sontag, S. (1985): *Estilos radicales*, Madrid: Taurus.

Steene, B. (2000): "Bergman's *Persona* trough a Native Mindscape" en L. Michaels (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Londres: Cambridge U.P., pp. 24-43.

_____ (2005): *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam U.P.

Vineberg, S. (2000): "*Persona* and the Seduction of Performance" en L. Michaels (ed.), *Ingmar Bergman's* Persona, Londres: Cambridge U.P., pp. 110-129.

Wood, R. (2013): *Ingmar Bergman*, Detroit: Wayne State U.P.

“O noso galego”: da renovación pedagóxica á escrita emerxente de Agustín Fernández Paz

Eulalia Agrelo Costas
Universidade de Vigo

1. A polivalencia dos libros escolares. Breve achega ao caso galego

A formación dos estados-nacións no século XIX implicou o desenvolvemento dos principais sistemas educativos. O modelo de ensino individualizado transformouse en simultáneo, polo que os recursos librescos deixaron de ser propiedade dos centros formativos ou do corpo docente e pasaron a difundirse dun modo xenérico entre o alumnado. Os libros escolares convertéronse nun instrumento básico da educación masiva e nun elemento de democratización, pois, en ocasións, son os únicos libros que penetran nun núcleo familiar e convidan a infancia a entrar no universo da lectura, do que nunca será excluída (Torres e Moreno, 2008).

Estas publicacións asumiron un papel preponderante, porque operan de instrumento posibilitador do proceso de ensino-aprendizaxe, debido a que son un artefacto que concreta e presenta o currículo no interior do sistema escolar (Negrin, 2009). Así mesmo, son un espello da sociedade e cultura do contexto e da pedagoxía que, a modo de sistema autorreferente, regula as prácticas de uso polos docentes e o estudantado (Escolano, 2009). A pesar de mostrárense como o artefacto que dispón o coñecemento “lexítimo” (Negrin, 2009), até as últimas décadas non foron obxecto de estudo. Quizais isto sexa polo seu carácter instrumental e a súa aparencia máis ben modesta (De Puelles, 2000), ou polo seu vínculo coa literatura de carga didáctica, repleta de erros e de plaxios, reducionista nos contidos, moralizadora nos propósitos e mediadora do ordenamento pedagóxico e o oficio docente (Escolano, 2009).

Trátase dunha materialidade realmente complexa, que ten recibido as denominacións de texto escolar, manual escolar, libro de texto, libro guía, libro escolar, libro elemental, libro de clases etc., aínda que todas elas perpetúan o mesmo significado: “un libro que expone las nociones esenciales de una disciplina determinada a un nivel determinado” (Choppin, 1998: 4). A heteroxeneidade da súa nomenclatura acompáñase dunha complicada conceptualización, xa que amais do exposto, é un obxecto cultural resultado de concepcións diverxentes, un produto comercial asociado á empresa

editorial e un medio de transmisión de valores dun xeito manifesto ou oculto (De Puelles, 2007).

Isto determinou que Van Dijk (2000: 28) se referise a eles como "libros de la sociedad", posto que estas publicacións non deixan de ser un fiel reflexo dos valores e crenzas xeradas no tempo histórico dunha sociedade determinada (Tiana, 2000). O libro de texto escolar concreta un xogo estratéxico nas relacións entre poder e saber, posto que son unha consecuencia estrutural dos intereses e as relacións entre economía e política e son "depositarios de una perversión de la realidad previamente construida al servicio de intereses de una clase o grupo social" (Martínez Bonafé, 2002: 16).

A polivalencia destes materiais escolares suscitou a aparición de propostas sistematizadoras das súas funcións, como a postulada por Choppin (2004, citado por Negrin, 2009), quen lles recoñece unha función referencial (achega coñecementos, técnicas e competencias que un grupo social considera preciso fornecer á infancia e mocidade), instrumental (mostra metodoloxías de aprendizaxe e ofrece actividades que, segundo o momento, procura favorecer a memorización de coñecementos e a adquisición de habilidades disciplinares ou transversais), ideolóxica e cultural (actúa como instrumento que modela a lingua, a cultura e os valores dos estamentos dirixentes), e documental (proporciona textos verbais ou icónicos que propician o espírito crítico).

Todo ese potencial dos materiais escolares xa impelera ao padre Sarmiento, en pleno século XVIII, a reclamar a existencia de libros impresos en lingua galega para a educación das primeiras idades, entre os que incluía unha gramática, un dicionario etimolóxico e outro onomástico, un silabario, un curso de historia natural e unha descrición xeográfica de Galicia (Costa Rico, 1997). Porén, habería que agardar ao ano 1859, para que Manuel Murguía publicase *La primera luz*, un pequeno manual que, a pesar de estar elaborado en castelán, foi pioneiro en pretender a parcial galeguización dos contidos escolares ou, se se prefire, a academización desde o nivel educativo elemental da cultura galega (Peña e Fernández, 2000).

Estes primeiros acenos de reivindicación galeguizadora no ámbito educativo inclúense nunha etapa etiquetada por Bragado (2009) como "Alborada", que remata co estoupido da guerra civil no ano 1936 e reuniu un total de vinte unidades enfocadas ao uso escolar, entre as que se sitúan recursos educativos e obras literarias infantís escritas en galego, ademais de oito

títulos referidos á historia e xeografía de Galicia editados en castelán. Sería na etapa seguinte, "Da longa Noite de Pedra ao galego na escola" (Bragado, 2009), cando eclosionou a verdadeira edición de materiais escolares en lingua galega, chegando a contabilizarse entre 1969 e 1980 un total de 124 referencias (Bragado, 2009).

Isto foi debido aos aires de cambio traídos pola Democracia e a Lei Xeral de Educación de 1970 que, xunto a outras transformacións do sistema educativo, favoreceron a dinamización das culturas e linguas autóctonas existentes no marco territorial de España, tamén impulsadas polos movementos de renovación pedagóxica en pleno bulir. Non obstante, a espora que verdadeiramente incrementou a edición de recursos formativos en galego foi o Decreto de Bilingüismo (1979), que revestiu de oficialidade a presenza da lingua galega como materia de estudo en todos os niveis educativos non universitarios. Tras a aprobación deste documento, foron múltiples as iniciativas académicas e literarias orientadas á nenez e xuventude, converténdose o sistema educativo nun motor prioritario da edición en lingua galega ata a actualidade, porque nos seus límites se configura o seu principal consumidor.

Así o seguen a revelar documentos como a panorámica da edición española de libros de 2018, na que se sinala que o 27,2% das publicacións en galego corresponde á literatura infantil e xuvenil, mentres que os libros de texto acaparan o 8,7% (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019). Cómpre sinalar que á consecución destes resultados contribuíron de xeito notorio moitas mestras e mestres galegos que, sendo conscientes da marxinalidade do seu sistema cultural, se involucraron na creación de materiais académicos en lingua galega para o seu estudo ou doutras disciplinas, que se poden rastrexar en diferentes traballos (Ares *et al*., 1987a e 1987b; Costa Rico, 1997 e 2004; Costa Rico e Bragado, 1998; Agrelo, 2012; Roig, coord., 2015; Neira Rodríguez, 2018).

2. A experiencia da serie "O noso galego"

Entre os axentes destes recursos, está a agrupación sectorial Avantar, que foi creada no ano 1978 por docentes de EXB da área de ferrolterra como Agustín Fernández Paz (Vilalba, 1947-Vigo, 2016). Todos eles eran conscientes da problemática existente nunhas aulas distanciadas do seu tempo, polo que promoveron ideas de mellora pedagóxica, pularon polas metodoloxías activas, articularon unha rede de elaboración de material didáctico

e formularon iniciativas para o estudo e dinamización da lingua galega no contexto educativo (Agrelo, 2015). Para Fernández Paz foron

> uns anos intensísimos, nos que puiden levar á práctica case todas as ideas teóricas nas que cría, convencido de que se podía cambiar o mundo a través da escola. A aula converteuse nun lugar onde cada día traía unha ringleira de novas experiencias, unha descuberta continua para min e para o alumnado (Fernández Paz, 2012: 33).

A demanda de libros de texto en galego motivou o convite que Avantar recibiu dun dos fundadores de Edicións Xerais de Galicia, Xulián Maure, quen lle propuxo a creación de manuais para o ensino da lingua galega e literatura. En 1980, afrontaba a realización da serie "O noso galego", en concreto, dos libros de texto e doutras ferramentas periféricas (Negrin, 2009), como eran as súas correspondentes "Propostas didácticas", destinados ao ciclo superior de EXB e ao último curso do ciclo medio[1]. Durante as fins de semana a escola unitaria de César Martínez Yáñez, situada en Barallobre (Fene), convertíase nun fervedoiro de ideas, pois o equipo de Avantar abordaba as cuestións relativas á estrutura, lecturas, actividades... de "O noso galego" ata o extremo baixo unha dinámica asemblearia. A dificultade inherente a este *modus operandi*, xunto a outras razóns, determinaron que tres persoas asumisen unha maior responsabilidade: Agustín Fernández Paz, Xosé Lastra Muruais e César Martínez Yáñez.

Nunha primeira etapa ateigada de incertezas, revisaron e tomaron como referencia materiais xa publicados, aínda que a vontade por ofrecer unha proposta encadrada nos paradigmas teórico-metodolóxicos máis anovadores, conectada co contexto vivencial e coidadosa no seu deseño acabaron por converter "O noso galego" nunha serie emblemática dentro dos libros escolares en Galicia. O proxecto era arduo, porque eran sabedores de que o produto final debería de axustarse o máis posible ás características dos seus destinatarios (idade, intereses, necesidades e valores) e reunir trazos que o fixera atractivo desde o punto de vista paratextual e de manexo, ademais de fomentar a aprendizaxe e facilitar a súa administración polo docente no decorrer do curso académico (Mejía, 1998, citado por Moya, 2008).

---

1 Dos volumes de 1º e 2º curso do ciclo inicial e de 3º e 4º curso do ciclo medio encargaríanse outros autores.

Na serie "O noso galego" propiciouse o paidocentrismo, polo que o alumnado foi convidado á descuberta da contorna, á reflexión sobre á súa sociedade, á indagación sobre as problemáticas do seu tempo, á valorización da cultura e da lingua propias, ao coñecemento dos medios de comunicación etc., a partir dunha ampla variedade de textos, imaxes e actividades que fomentaban a comprensión, a pescuda, o pensamento e a creatividade. Con este enfoque estimulábase a socialización e a aculturación das novas xeracións, presentando a sociedade de hoxe e intentando modelar a sociedade do mañá (Choppin, 2001). É de salientar o papel concedido á literatura como o testemuña a exquisita selección feita de mostras propias e foráneas, cuxo tratamento se vehicula desde a educación literaria, que promove un lector literario competente e a instalación do hábito lector (Agrelo, 2018).

As unidades dos catro volumes xiran ao redor dun centro de interese, polo que entre todos os involucrados neste proxecto procuraban no corpus literario galego os textos máis acaídos. Este exercicio de prospección partía tanto da literatura institucionalizada de carácter ambivalente (Shavit, 1986) e de gran poder simbólico (Bourdieu, 1992) coma da literatura para as primeiras idades aínda moi feble:

> A literatura infantil e xuvenil en galego é escasa. Pero ademáis ten moitas lagoas: non hai apenas libros prós nenos que non saben ler nin prós que empezan a adeprender; non hai apenas libros pra adolescentes. Nos temas tampouco hai variedade: moitos contos populares, moitos de ambente labrego, pero moi poucos que falen de algo que lle afecte persoalmente a maioría dos nenos. Moitas veces as ilustracións son pouco axeitadas, pouco atractivas e escasas. O vocabulario é casi sempre moi difícil ou non axeitado á edade que, polo tema, vai destiñado o libro (*As Roladas-2*, s. d., n. 5-6: 36).

Sen complexos colonizadores, os integrantes de Avantar recorreron ás traducións de obras literarias de xeografías ben distantes, para converter os modelos semióticos dos seus textos en partes integrantes do repertorio doméstico (Even-Zohar, 2008), á vez que contribuían ao reforzo, lexitimación e autosuficiencia do sistema literario infantil e xuvenil. Nesta tarefa sobresaíu Fernández Paz quen, sumamente motivado por introducir o alumnado na práctica lectora desde textos de calidade estética e sedutores pola historia trazada, estaba vixilante do que se publicaba no Estado español de Gianni Rodari, Michael Ende, Astrid Lindgren, Roald Dahl, Maria Gripe, Christine Nöstlinger, Alice Vieira e Lygia Bojunga (Agrelo, 2015).

De aí que fose un dos principais seleccionadores das lecturas de "O noso galego" e que mesmo, ante a carencia de textos adecuados, se servise das súas habilidades fabuladoras para se converter en autor accidental[2]. Os textos de "O noso galego" sen referencia autorial son de Fernández Paz, quen rexeitou poñerlles a súa sinatura, porque consideraba que estaba a participar nun proxecto común. Só no último dos volumes da serie, *O noso galego 5*, identificou como seu un dos textos, porque vía que o traballo se limitaba a un grupo cada vez máis reducido e os seus integrantes encargábanse de funcións máis concretas. Son textos iniciáticos, pero de sumo valor para o trazado da súa poética, porque neles están as claves sobre as que codificou o ADN da súa produción literaria. De feito, case todos eles foron retomados e reescritos con posterioridade para incorporar nalgunhas das súas obras (Agrelo, 2015).

O primeiro volume publicado foi *O noso galego 6* (1981)[3] e tiña por subtítulo "Os camiños da comunicación", como o resto dos exemplares asinados polo colectivo Avantar. Para a súa elaboración tomáronse como referencia libros de textos casteláns e, en menor medida, cataláns, mentres que os contidos de lingua galega eran debedores dos apuntamentos dos cursos de galego impartidos por Antón Santamarina no ILG. O proceso de composición foi artesanal, xa que a montaxe se efectuou na cociña de Xulián Maure mediante a unión de recortes, fotografías... e a súa impresión fíxose con fotolitos. As súas vinte unidades estrutúranse en catro partes –"Lecturas", "Teoría gramatical", "Xéneros literarios" e "Medios de comunicación"–, ao redor das cales se articulan actividades deseñadas desde unha perspectiva competencial e interdisciplinar, que motivan a comprensión, o exercicio oral, o traballo escrito, a investigación, o espírito crítico... Nas súas páxinas tamén se recolle un texto instrumental de Fernández Paz, "A vendima" (pp. 16-17), que xira ao redor da recollida da uva e da elaboración do viño e da augardente para dar a coñecer os labores propios do agro galego no outono.

---

2 A inclinación de Fernández Paz pola escrita xa se manifestara no seu tempo de estudante e na súa participación nos premios do Concurso Nacional de Contos Infantís o Facho a finais dos anos setenta (Agrelo, 2015).

3 A súa autoría corresponde a David Corral Díaz, Cristina Criado Grandal, Andrés Fernández Martínez, Agustín Fernández Paz, Secundino García Mera, Inmaculada R. González, Emilia Irimia González, Xosé Lastra Muruais, Carme Malde Malde e César Martínez Yáñez.

O noso galego 7 (1981)[4] mantivo os apartados do volume precedente, aos que se engadiu un dedicado á "Poesía e prosa galega". Formar, promover habilidades e fomentar a imaxinación e a reflexión sen perder de vista as raíces e a conexión coa realidade máis próxima seguen a ser prioritarios nesta nova entrega, na que incluso é interpelado o alumnado en relación aos recursos académicos: "¿Que pensas dos libros de texto? Cóntao, pero antes dálles unha ollada xeral: debuxos, fotos, tipos de exercicios, pasatempos..." (p. 21). Parte das cuestións presentadas nas diferentes unidades mediante textos informativos, cómics, viñetas, fotografías etc. tamén foron tematizadas por Fernández Paz no relato "O mural" (pp. 5-6), no que se abordan os prexuízos latentes sobre a lingua galega e se implica o alumnado na súa eliminación. Por outro lado, en "O día que viñeron os da radio" (pp. 17-20), a visita dos redactores da Radio Galega actúa de pretexto para potenciar esa escola que palpita na propia xénese de "O noso galego". Unha escola promotora do traballo colaborativo, a transversalidade, a experimentación etc., mediante o uso de recursos como a imprenta de xelatina, a revista de textos libres ou a biblioteca de aula. A aproximación á natureza dáse en "Unha excursión ao campo" (pp. 177-179), que propicia o espertar do amor xuvenil de Daniel e Saleta, tamén unidos pola lectura de *A illa do tesouro*. Con esta alusión á obra clásica de R. L. Stevenson, Fernández Paz servíase da estratexia das intertextualidades tan recorrente na súa escrita e coa que sempre tentará abrir fiestras cara a outras lecturas.

A súa preocupación pola presenza do sexismo e a promoción da coeducación aboian nestes materiais por influencia de Inmaculada Reino e outras mulleres, que "supieron despertan en mi (y en otros compañeros) la conciencia necesaria hacia un tema tan esencial" (Mir, 1994: 23). En *O galego 6*, dera un paso neste sentido coa tradución de "A boneca de transistores" (pp. 155-156), de Gianni Rodari, para xa en *O galego 7* situarse nun enfoque "a favor das nenas", como se anunciaba desde a colección de contos infantís de Adela Turín, en dous relatos contrarios aos estereotipos sexistas, que amosan unha maior vontade de estilo e son os que mellor resisten o paso do tempo (Fernández Paz, 2010). En "Rosas para un tempo novo" (pp. 131-133), aínda inédito, o modelo da nai submisa á autoridade masculina e aos coidados domésticos é rebatido pola filla, quen desexa seguir o exemplo de

4 Os seus artífices foron David Corral Díaz, Andrés Fernández Martínez, Agustín Fernández Paz, Secundino García Mera, Inma R. González, Emilia Irimia Fernández, Xosé Lastra Muruais, Carme Malde Malde, César Martínez Yáñez e Xosé Pantín López.

Madanme Curie e recibe os ánimos da súa mestra para non acabar sendo unha muller-obxecto. A lectura aborrecida pola nai, márcalle o camiño a Rosa:

> Nas novelas nunca saímos rapazas. Eu xa lle preguntei un día á señorita, a ver por que as rapazas non facían mais que de princesiñas ou de persoas que acompañaban sempre ós homes que facían as aventuras. A min gustaríame ser coma Jim Hawkins, tremer de medo agardando a chegada de Jhon Silver, ou choutar selva adiante fuxindo dos piratas, ou senti-lo vento que incha as velas e corta a pel, descubrir tesouros e ver mundos e animais descoñecidos. Pro sempre son homes ou rapaces (pp. 131-132).

A esta declaración de principios dunha Rosa disposta a quebrar o androcentrismo social tamén se suma o texto "A carreira" (pp. 221-223). Durante unha complicada carreira que Mariña Louzao inicia cunha canseira, pero que remata coa vitoria, unha heterofonía de voces fainos partícipes do pracer que a rapaza sente por esa práctica deportiva considerada pouco atinada para as mulleres, así como das precarias condicións nas que a súa adestradora Xiana desenvolve o infravalorado traballo de mestra de educación física. Por medio destas mostras e das actividades deseñadas ao seu redor, a serie "O noso galego" situábase entre as propostas pioneiras en cuestionar o discurso dominante no tocante á concepción binaria do xénero, pois apartábase dos manuais de texto que condensaban a ideoloxía patriarcal e perpetuaban as prácticas sexistas (Vaillo, 2016).

> En 1982 distribuíase *O noso galego 8*[5], que sobresae polo elevado nivel de elaboración dos seus contidos e o esmero prestado ás cuestións formais. Nas súas vinte unidades, ao apartado máis contextualizador de "O que pasou nese tempo", séguenlle unha rica "Escolma" de mostras de toda a historia da literatura galega; "Traballámo-lo texto" con actividades para a comprensión e creación, a reflexión sobre a lingua e o tratamento de aspectos sociais; "Esculcamos na realidade", que se fixa no marco vivencial do alumnado (música, arquitectura, agroindustria, educación, publicidade, consumo...); e "O que escribiron noutras terras". Cómpre sinalar que neste último apartado, Fernández Paz estaba a ofrecerlle ao alumnado a posibilidade de ler en lingua galega fragmentos de clásicos como *A illa do tesouro*, de R. L. Stevenson; *Viaxe ó centro da terra* (1864), de Jules Verne; *As*

5 Nel colaboraron David Corral Díaz, Agustín Fernández Paz, Inma R. González, Emilia Irimia González, Xosé Lastra Muruais, Carme Malde Malde, César Martínez Yánez, Xosé Pantín López e Margarida Pernas Pernas.

crónicas marcianas (1950), de Ray Bradbury; *Contos feitos á máquina* (1973), de Gianni Rodari; *O libro das terras virxes* (1894), de Rudyard Kipling; *Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens; *A pantasma de Canterville* (1887), de Oscar Wilde; e *O señor dos aneis* (1954), de J. R. Tolkien. A través destas lecturas, estaba a contribuír á normalización dun sistema literario que, por aquela altura, comezaba a traducir algúns destes títulos, mentres que outros non se poderían ler en galego ata o século XXI.

Decontino, no ano 1983, publicábase *O noso galego 5* (1983)[6], que Fernández Paz cualificou de insólito, heterodoxo e apoteótico nunha conversa, ademais de destacar a exposición dos contidos curriculares mediante a modalidade do cómic, a relevancia dada á literatura popular, o convite a xogar coas palabras, o innovador enfoque didáctico das actividades e a inclusión duns "Apéndices", que orientan sobre a realización da imprenta con xelatina ou a posta en funcionamento dunha biblioteca de aula. En claro diálogo intertextual con *Merlín e familia* (1955), de Álvaro Cunqueiro, nas páxinas introdutorias aparece o meigo Merlín e o seu compañeiro, un animal da especie dos dromecáns chamado Papapapeis. A través destes simpáticos personaxes-guía, achéganse a estrutura, contidos e metodoloxía de traballo do presente volume de dez unidades, alén de lanzarse mensaxes a favor da lectura. Esta páxina dobre introdutoria ilustrouna con mestría Pepe Barro (Fernández Paz, 1989) e guionizouna o mestre vilalbés, que tamén idearon para a contracuberta o cómic "As aventuras dun libro". Os protagonistas son Fernández Paz e a súa muller Inmaculada Reino e nel reflíctense as dificultades que implica o proceso de edición dun libro.

Nas páxinas de *O noso galego 5* asinou o relato ecocrítico, "A máquina do tempo" (pp. 84-91), no que se serviu da ficción científica para advertir das agresións sobre o patrimonio natural e cultural, así como apelar ao compromiso da nenez para reverter eses ataques indiscriminados. Despois de atravesaren a fraga de Soutelo, Mariña e Uxío chegan á casa da doutora Antía. Alí introdúcense nunha máquina metálica e adormecen, ata que unha voz lles transmite unha mensaxe indescifrable. Neste punto, despréganse diferentes desenlaces para que o lector lle dea cabo á historia. Nun "1º remate" aterrador, os rapaces son testemuñas da degradación da que foi

6 Na súa elaboración participaron David Corral Díaz, Agustín Fernández Paz, Xosé Lastra Muruais, Carmen Malde Malde, César Martínez Yáñez, Xosé Pantín López, Margarida Pernas Pernas e Inmaculada Reino González, responsabilizándose do debuxo Pepe Carreiro.

obxecto o seu mundo nunha realidade distópica situada no ano 2033, o que lles motiva unha actitude proteccionista. Pola contra, no "2º remate" a harmonía impera nunha sociedade rexida polo desenvolvemento sustentable, que cativa a parella de rapaces aventureiros sabedora do seu papel na consecución dese próspero futuro. Nun "3º remate" e outros máis, que poida recibir esta historia de ficción científica de especulación de orden social (Mociño, 2018), convídase o alumnado a imaxinar, escribir ou ilustrar o que pode suceder en Galicia nos próximos cincuenta anos, a partir de esquemas rodarianos e a formulación de cuestións ao redor de problemáticas económicas e lingüísticas.

Con *O noso galego 5* pechábase a colaboración do colectivo Avantar coa serie "O noso galego", que chegou a ter unha gran difusión nas aulas galegas. Non obstante, as súas innovacións, aínda actuais, non foron o suficientemente valoradas, "xa que distan moito de estaren incorporadas á practica escolar (mais ben se nota, hoxe, un retroceso)" (Fernández Paz, 1986: 79). Entre esas innovacións, a modo de resumo, sinalamos como o facía o mestre de Vilalba:

> –O tratamento da lingua como instrumento de creación, expresión e comunicación (con tódalas implicacións metodolóxicas que este tratamento conleva).
> –A grande atención que se dispensa ós medios de comunicación de masas (xornais, radio, cómics, TV...), desde unha perspectiva teórico-práctica. Atención que hoxe se está presentando como novidade absoluta nos textos en castelán, cando a nosa primeira proposta completa é de hai sete anos (claro que nós cometímo-lo pecado de facela en galego).
> –A loita contra o sexismo imperante nos textos habituais, sempre discriminatorios para as nenas. Nunca perdemos de vista ese aspecto na elaboración dos nosos traballos, mesmo propoñendo textos e temas específicos para a discusión deste problema (Fernández Paz, 1986: 79).

3. O rastro de "O noso galego"

Para os membros de Avantar, "O noso galego" foi unha experiencia moi significativa, que promoveu a normalización idiomática e cultural desde as aulas, por medio dun modelo pedagóxico innovador e conectado co propio. De aí que poida dicirse que non foron meras testemuñas do seu tempo, senón que reivindicaron o estatuto de actor (Choppin, 2001). Así e todo, para Fernández Paz tamén representou unha plataforma para abordar esas cuestións que estimaba relevantes para a formación do alumnado (os

medios de comunicación, a educación literaria, a igualdade de xénero...), á vez que atopaba un terreo para poñer os alicerces da súa escrita, sen ter aínda plena consciencia de estar a pular con forza por un sistema literario infantil e xuvenil, que mantería coa institución educativa un vínculo de retroalimentación constante. De aí que esta serie se afaste deses libros escolares desprovistos de espontaneidade creadora, cuxas formas textuais se adecúan á retórica escolar, pero que son inservibles para calquera outro uso cultural ulterior (Escolano, 2009).

O rastro desta serie tamén se deixou sentir noutras publicacións, como foi o caso de *O libro de Merlín* (1987) de Edicións Xerais de Galicia, moi próximo á concepción e deseño de *O noso galego 5*. Fernández Paz, apoiado polo labor ilustrativo de Xan L. Domínguez, achegábase ao lectorado autónomo e preadolescente cunha miscelánea de textos para favorecer a conformación do seu imaxinario e promover a lectura desde a lingua galega. A amplitude da súa selección, que tamén acollía textos do propio alumnado, aínda non foi superada, debido a que non se editou ningunha antoloxía xeral para os primeiros lectores en galego e só se poden citar antoloxías sectoriais ou de autores clásicos da literatura galega (Agrelo, Mociño e Neira, 2008). Así mesmo, de "O noso galego" beberían outras series de manuais de texto nas que participou Fernández Paz, como ten comentado ao referirse á serie "Canles":

> [Os libros de texto de Lingua Galega da serie "O noso galego" correspondentes a 5º, 6º, 7º e 8º curso de EXB foron] Uns libros que tiveron unha influencia importante, entre outras cousas porque non había outros que respondesen ao currículo, e chegaron a todos os colexios de Galicia. Neses libros, o traballo cos medios de comunicación ocupaba un papel sobranceiro, e ese apartado, aínda que apareza asinado de xeito colectivo, era sempre redactado por min. E o mesmo fixen nos libros da serie *Canles*, unha revisión máis acabada do traballo da serie anterior. Unha proposta que aínda hoxe asinaría, con pequenos axustes derivados dos cambios producidos nos últimos anos (Fernández Paz, 2012: 200).

A través destes materiais moitos miles de nenos e nenas souberon que "a nosa lingua era válida para tratar calquera contido e para lles dar valor ás cousas que sempre intentaron menosprezar desde a 'cultura' oficial" (Lastra Muruais, 2014: 103), ao mesmo tempo que cumprían as funcións xa citadas no comezo por Choppin (2004). "O noso galego" propiciou abordar

os contidos curriculares, pero tamén recolleu a concepción da educación do grupo Avantar que procuraba reflectir desde a reflexión a sociedade, dignificar as esencias da entidade propia e transmitir con xestos valores harmónicos desde os seus diferentes volumes, que tamén contribuíron ao despegue do sistema literario infantil e xuvenil galego. Un claro exemplo plásmase na axencia de Fernández Paz quen, desde o seu exercicio docente e os libros escolares, chegaría ao centro do canon literario (Agrelo, 2015).

Nestes e noutros aspectos da serie "O noso galego", da que sempre gardei un grato recordo como estudante de EXB, levoume a reparar Blanca Ana Roig Rechou, para min sempre Blanca, cando a finais dos anos noventa me fixo apreciar o valor dos libros de texto no noso contexto cultural, á vez que me estendía a man para introducirme na literatura infantil e xuvenil. Sen sabelo naquela altura, este cruzamento de camiños acabou por converterse na miña profesión e vocación. Grazas, Blanca, polas aprendizaxes e as vivencias compartidas ao redor dun grupo de mulleres, ás que lles ensinaches a non aceptar a palabra "rendición".

Bibliografía

Agrelo Costas, E. (2012): "El compromiso de maestros y maestras en la constitución del sistema literario infantil y juvenil gallego" en R. Ramos e A. Fernández Mosquera (eds.), *Literatura Infantil y Juvenil y Diversidad Cultural/Literatura para a Infância e Juventude e Diversidade Cultural*, Vigo/Braga: Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ)/ELOS. Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil/Centro de Investigação em Estudos da Criança (Instituto de Educação-Universidade do Minho), pp. 15-38. CD-Rom/E-book.

_____ (2015): *Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz* (tese de doutoramento), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (2018): "Literatura, lectura, competencias e formación docente: ao redor da educación literaria no ensino primario" en M. Fernández-Vázquez (coord.), *De letras e de imaxes nas aulas de primaria*, A Coruña-Santiago de Compostela: Hércules de Ediciones/Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-32.

Agrelo Costas, E., I. Mociño González e M. Neira Rodríguez (2008): "Las antologías en la Literatura Infantil y Juvenil gallega como instru-

mentos didácticos en la enseñanza", *Tabanque. Revista pedagógica* 21, pp. 139-160.

Ares Vázquez, Mª do Carmo, X. Arias Méndez e B. A. Roig Rechou (1987a): "Materiais para o ensino da lecto-escritura en galego, I", Revista Galega de Educación 5, pp. 78-81.

_____ (1987b): "Materiais para o ensino da lecto-escritura en galego, II", Revista Galega de Educación 6, pp. 82-85.

Bourdieu, P. (1992): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (*Les Règles de l´art. Genèse et structure du champ littéraire*), versión castelá de T. Kauf, Barcelona: Anagrama, 1995.

Bragado, M. (2009): "A edición de recursos educativos en galego. Achega a unha prehistoria", *Brétemas*, en liña en http://bretemas.blogaliza.org/2009/12/17/prehistoria-da-edicion-de-recursos-educativos-en-galego/.

Choppin, A. (1998): *Los manuales escolares. Historia y actualidad*, París: Hachette.

_____ (2001): "Pasado y presente de los manuales escolares", *Revista Educación y Pedagogía* 29-30, vol. XIII, pp. 209-229.

Costa Rico, A. (1997): "El libro escolar en gallego" en A. Escolano Benito (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 579-598.

_____ (2004): *Historia da educación e da cultura en Galicia (séculos IV-XX). Permanencias e cambios no contexto cultural e educativo europeo*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Costa Rico, A. e M. Bragado Rodríguez (1998): "El libro escolar en gallego" en A. Escolano Benito (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España. De la posguerra a la reforma educativa*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 493-514.

Escolano Benito, A. (2009): "El manual escolar y la cultura profesional de los docentes", *Tendencias pedagógicas* 14, pp. 169-180.

Even-Zohar, I. (2008): "La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia" en A. Sanz Cabrerizo (ed.), *Intercultura. Transliteratura*, Madrid: Arco Libros, pp. 217-226.

Fernández Paz, A. (1986): "Grupo Avantar", *Revista Galega de Educación* 3, p. 79.

_____ (1989): *28 libros da literatura infantil e xuvenil galega*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (2010): "Desde outra mirada", en liña en https://agustinfernandezpaz.gal/wp-content/uploads/2012/09/desde-outra-mirada.pdf.

_____ (2012): *O rastro que deixamos*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Lastra Muruais, X. (2014): "Camiño longo" en X. Manuel Soutullo (coord.), *Agustín Fernández Paz. Na casa da esperanza*, Santiago de Compostela/Trasalba (Amoeiro): Xunta de Galicia/Fundación Otero Pedrayo, pp. 103-104.

Martínez Bonafé, J. (2002): *Políticas del libro de texto escolar*, Madrid: Ediciones Morata.

Ministerio de Cultura y Deporte (2019): *Panorámica de la edición española de libros* 2018, en liña en https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16295C.

Mir, L. (1994): "La literatura gallega ha alcanzado un excelente nivel", *Primeras Noticias* 126, pp. 22-27.

Mociño González, I. (2018): *Narrativas de ficção científica para a infância e a juventude*, Porto: Tropelias&Companhia.

Moya Pardo, C. (2008): "Aproximación al concepto y tratamiento de texto escolar", *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 11, pp. 133-152.

Negrin, M. (2009): "Los manuales escolares como objeto de investigación", *Educación, Lenguaje y Sociedad* 6, vol. VI, pp. 187-208.

Neira Rodríguez, M. (2018): "Algúns materiais para a aprendizaxe da lectura e da escritura en galego" en M. Fernández-Vázquez (coord.), *De letras e de imaxes nas aulas de primaria*, A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 127-145.

Peña Saavedra, V. e M. Fernández González (2000): *Estudio introductorio a* La primera luz *de Manuel Murguía*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Puelles Benítez, M. de (2000): "Los manuales escolares: un nuevo campo de conocimiento", *Historia de la educación* 19, pp. 5-11.

_____ (2007): "La política escolar del libro de texto en la España contemporánea", *Avances en Supervisión Educativa* 6 pp. 1-18.

Roladas-2, As (s. d.): "Literatura infantil en galego", *As Roladas-2* 5-6, p. 36.

Roig Rechou, B. A. (coord.) (2015): *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Shavit, Z. (1986): *Poetics of Children's Literature*, Atenas/Londres: University of Georgia Press.

Tiana Ferrer, A. (2000): *El libro escolar, reflejo de intenciones políticas e influencias pedagógicas*, España: UNED.

Torres, Y. e R. Moreno (2008): "El texto escolar, evoluciones e influencias", *Laurus* 27, vol. 14, pp. 53-75.

Vaillo, M. (2016): "La investigación sobre libros de texto desde la perspectiva de género: ¿Hacia la renovación de los materiales didácticos?", *Tendencias pedagógicas* 27, pp. 97-124.

Van Dijk, T. A. (comp.) (2000): *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona: Gedisa.

Carta a Blanca Roig da Galiña azul, o señor Lamote, Nogard, Resalgario e outros seres hipersociais

Marilar Aleixandre
Real Academia Galega

Querida Blanca:

—Espera! Espera! Non debería ser Excelentísima Doutora Roig Rechou?

—Que dis ho! É amiga nosa ou non o é?

—É tal... mais iso de "Querida Blanca..." non é moi respectuoso.

—Xa está ben de tanto balbordo –di a Galiña azul–. Vou poñer orde. Eu creo que pode encargarse de escribila Moncho... quero dicir o señor Ramón Lamote, que fala un galego tan enxebre.

—Eu, sendo por Blanca, encantado de colaborar –responde Lamote–. Mais teño aquí comigo o Reparante que é moi antigo e moi sabio, podemos aconsellarnos con el. E aí está Emilia que, despois de volver da Expedición do Pacífico, é a que máis sabe de bichos...

—Que bichos nin bichos! –di Resalgario– A carta é para lle agradecer a Blanca todo o que fixo pola literatura infantil e xuvenil... o que fixo por nós! E non somos bichos.

—Ai non! –di Nogard–. Ti ves sendo un demo, que é peor que un bicho, e con todo querémoste. O meu curmán o Reparante e mais eu tampouco somos bichos, senón dragóns, e non nos ofendemos por unha lilaina.

—Orde! Orde! –exclama o Trasno de Alqueidón– Temos que empezar dun raio dunha vez. A unha, ás dúas...

—Calarás, Trasno? Se ti non sabes contar máis alá de tres.

—Iso era antes... Inés e Diego ensináronme, lembra, agora podo contar até un millón. Mira: un, dous, tres, catro, cinco, seis, sete...

—Quieto parado, Trasno –di Emilia–. Imos alá. Escribe, fai favor, Reparante, que tes unha caligrafía antiga moi bonita. Polo menos o encabezamento ten que ser benquerida:

Benquerida Blanca Ana:
Con esta epístola queremos agradecerche o teu traballo a prol da literatura infantil e xuvenil... Arre demo!

—Vas poñer iso nunha carta, Reparante? Unha cousa é o galego enxebre e outra os ternos...

—Non é para a carta, é Resalgario que non para de remexer e estivo a piques de envorcar o tinteiro. Pararás, Resalgario?

Porén, Resalgario comezou a recitar unha regueifa:

Na praza de Portosín
son un demo rebuldeiro
e no despacho de Blanca
vou envorcar o tinteiro

—Claro –intervén a Pombapitiña– é que non sei por que vos empeñades en escribir con tinta e plumiña habendo rotuladores...

—Queda moito máis elegante –argumenta o señor Lamote–. Dálle Reparante, ou non acabaremos máis.

Benquerida Blanca Ana:

Con esta epístola queremos agradecerche o teu traballo a prol da literatura infantil e xuvenil galega, o teu agarimo para con todos nós, sen distinción entre persoas, dragóns e reparantes, animais máis ou menos descarreirados, seres míticos, defuntiñas, denchos ou adolescentes rebeldes.

Que dicir das túas investigacións, dos Informes de Literatura, das numerosas publicacións... Así seque a túa lingua!

—Ai ai ai! –láiase a Ovella descarreirada– Iso é o que lle desexas á nosa benquerida Blanca Ana? Que lle seque a lingua?

—Non tal –exclama o Reparante– é este sandeu de Resalgario: Non está bebendo a tinta? Vaste arrepentir de me turrar polo xenio!

Mais Resalgario botouse a rir:

Na casa do viraventos
onde a Auga ten unha Quinta
Blanca é feliz estudando
eu feliz bebendo tinta

—Non vai haber ninguén capaz de levar ao rego este demo revoltoso? –pregunta Máquina.

—Se non o conseguiu o meu pai, o Demo Maior...

—Imos alá –propón a Galiña azul– ou no canto de cinco plumas roxas vou acabar cun cento. Ti segue, Reparante, non lle fagas caso.

> ... das numerosas publicacións. Que dicir, en particular, do teu traballo creando equipos, das teses que dirixiches, das discípulas que continúan o teu labor nas universidades galegas, da Rede Temática sobre As Literaturas Infantís e Xuvenís do marco Ibérico e Latinoamericano que coordinaches. A palabra clave é "cooperación", compartir coñecementos, o que en antropoloxía é chamado comunicación cooperativa. Porque malia algúns pretender que o que nos distingue doutros primates é seren "monos asasinos", hoxe sabemos que esa metáfora non é acaída. Somos seres hipersociais, produto dunha selección na que sobreviviron os máis amigábeis, capaces de colaborar nun proxecto común.

—Non está quedando un chisco pedante? –pregunta Balbino, un rapaz de aldea, que acaba de entrar. Tendes que meter todos esas palabras raras, comunicación cooperativa, hipersociais...?

—Se é moi bonito! –argumenta Emilia– É un libro de Brian Hare e Vanessa Woods (2020) que explica con moito detalle o éxito evolutivo dos seres humanos. Por sermos hipersociais, precisamente, máis que por ser agresivos, como se dicía antes.

—Nós tamén? –pregunta a Ovella descarreirada– Aínda que non sexamos humanos podemos ser seres hipersociais?

—Por descontado! –di Ramón Lamote– Todos os personaxes da literatura infantil e xuvenil somos seres hipersociais.

—Iso, iso, hipersociais! –anímase Skywalker.

—Menos esbardallar e imos acabar esa carta –di Escarlatina.

> ... Somos seres hipersociais, produto dunha selección na que sobreviviron os máis amigábeis, capaces de colaborar nun proxecto común.
>
> Moi especialmente queremos darche as grazas polos teus esforzos a prol da dignificación da literatura infantil e xuvenil galega, situándoa no lugar que merece, en palabras de Agustín Fernández Paz (2003) como unha literatura

que tamén poden ler os nenos (e as nenas). Grazas a ti e a persoas coma ti a LIX deixou de ser unha cinsenta, converténdose nunha afouta actriz no escenario da literatura universal. E non dicimos converténdose nunha princesa porque ultimamente as cinsentas non queren ser princesas nin vestir de rosa, mais esa é outra historia.

Nós, como personaxes da literatura infantil e xuvenil galega, sentímonos en débeda contigo por seres pioneira en estudar a nosa historia, os nosos camiños.

Levarémoste sempre nos nosos corazóns.

A Galiña azul, o señor Lamote, Nogard, o Reparante, Resalgario, Emilia, Escarlatina, Máquina, Balbino, Skywalker, o Trasno de Alqueidón, a Ovella descarreirada, e outros seres hipersociais.

Os seres hipersociais
xuntámonos nesta xeira
para escribirche unha carta
e demos fin a esta angueira

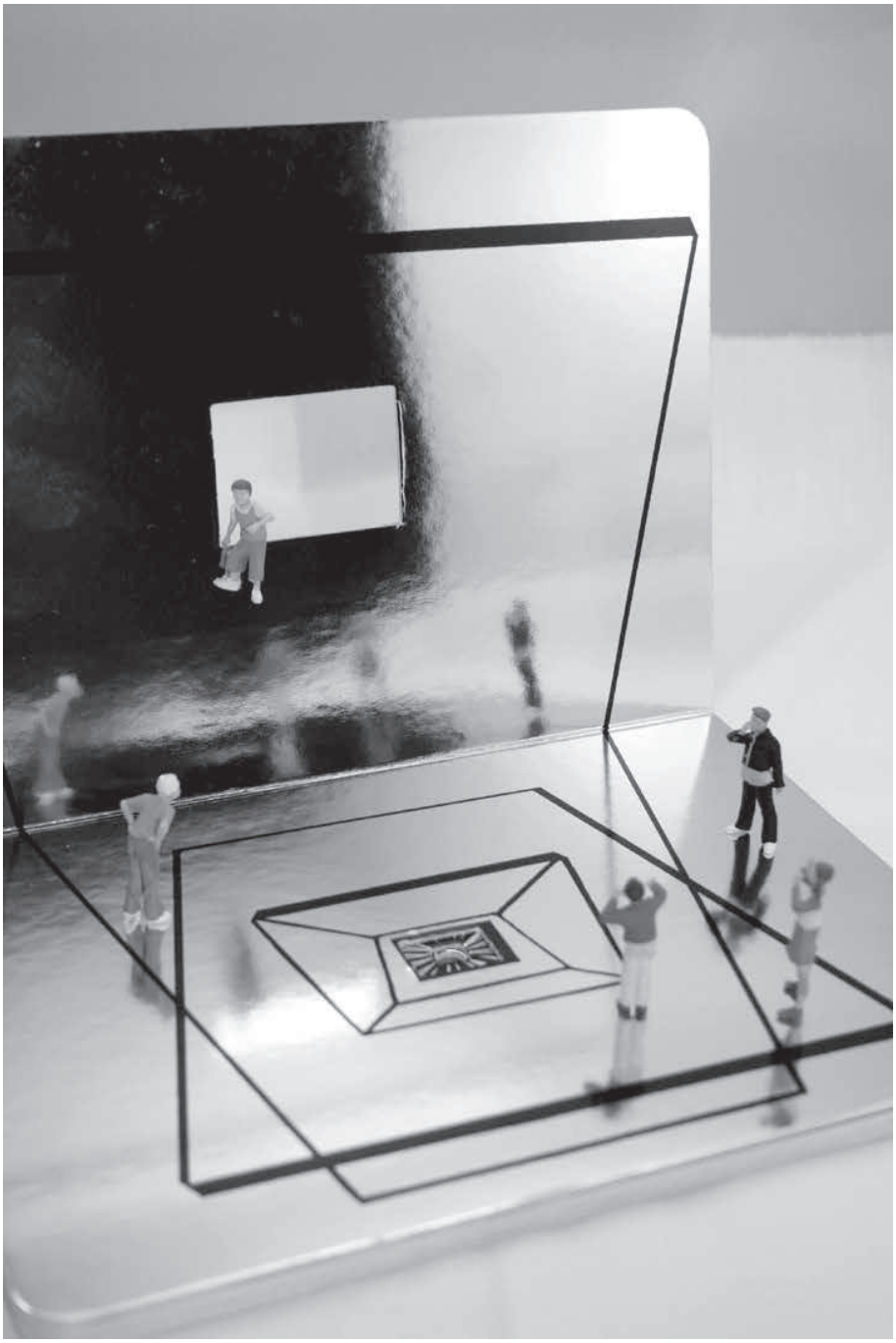
Agradecementos

Ao proxecto "The Animal Trope" código PGC2018-093545-B-I00, financiado pola Agencia Estatal de Investigación do Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (AEI/MCIU), e parcialmente polo Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) da Unión Europea.

Bibliografía

Fernández Paz, A. (2003): "Literatura que tamén poden ler os nenos", *Grial. Revista Galega de Cultura* 157, pp. 88–95.

Hare, B. e V. Woods (2020): *Survival of the friendliest. Understanding our origins and rediscovering our common humanity*, Nova York: Random House.



A infância contada aos adultos pela mestria de Jimmy Liao

Fernando Azevedo
Universidade do Minho
Ângela Balça
Universidade de Évora

Redigir um texto para um volume de homenagem a uma pessoa que é significativa nas nossas vidas não é tarefa fácil. Mas, apesar do muito que poderia e deveria ser dito, parece-nos fundamental explicitar que este singelo contributo buscará homenagear a Prof.ª Blanca Ana Roig-Rechou não só na sua faceta de insigne professora de Literatura Infantil, líder internacionalmente reconhecida de numerosos grupos de pesquisa, mas também como a pessoa em si, que conhecemos e a quem devotamos uma profunda amizade.

A literatura de potencial receção leitora infantil, como pertinentemente assinalaram Ana Maria Machado e Graciela Montes (2003), é constituída por um conjunto de textos que agradam simultaneamente às crianças e aos leitores adultos[1]. Trata-se, por conseguinte, de um *corpus* textual que inclui as crianças e não exclui os adultos. Esta singularidade advém do facto de os seus textos preverem sempre, como explicitou Zohar Shavit (2003), num ensaio clássico sobre a *Poética da Literatura para Crianças*, um duplo leitor-modelo: as crianças, seus destinatários preferenciais, e os adultos, que realizam a mediação entre a criança e o texto.

Como dissemos noutro lugar (Azevedo, 2011), é esta sua natureza ambivalente (a previsão de um duplo leitor-modelo), mas também o facto de os textos articularem intencionalmente códigos diferenciados, potencialmente promotores da pluri-isotopia (Nikolajeva e Scott, 2006), que faz com que eles se constituam, muito frequentemente, como autênticos laboratórios de exploração intersemiótica, estimulando leituras de uma realidade a vários e diversificados níveis.

1 Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho) com a referência UIDB/00317/2020.

Se é verdade que a literatura infantil não possui formas de expressão e formas de conteúdo que lhe sejam exclusivas ou específicas –ressalve-se o aspeto apontado pelo investigador alemão da Universidade de Frankfurt, Hans-Heino Ewers (2009), referente à *adequação* do texto aos valores ideológicos predominantes nas comunidades interpretativas de que os leitores fazem parte–, há, todavia, um conjunto de traços que a tem singularizado: a proposta de mundos possíveis onde, clara e explicitamente, se evidencia uma vitória dos valores do bem sobre os valores do mal, dos valores da justiça sobre os da injustiça, dos valores do amor sobre os do ódio, num ambiente de elevada carga afetiva e emotiva.

Segredos na Floresta, do autor e ilustrador Jimmy Liao, constitui, para este efeito, uma obra admirável. Nesta breve narrativa gráfica, conta-se a história do sonho de uma criança na floresta, acompanhada do seu boneco de peluche. O Coelho Felpudo é o anfitrião que, convidando a criança a sair para fora de casa, a conduz pela floresta. A floresta representa o outro lado da vida quotidiana, um espaço e um tempo de liberdade, de fruição, de alegria, paz, amizade, companheirismo. A criança só acede à floresta depois de, adormecendo, entrar no domínio do onírico. A floresta revela-se um espaço misterioso, mas simultaneamente sossegado e apaziguador, onde se acede através de uma porta. A intromissão de elementos insólitos e inusitados no contexto daquilo que se descreve e se narra (ex: a porta de acesso à floresta, a dimensão hiperbólica do coelho face à criança, o trompete enorme donde saem as notas musicais, as tábuas flutuantes, a escada que conduz a uma porta que se abre no céu, os longos túneis misteriosos sob a terra...) se, por um lado, podem ser lidos como espaços de humor, contribuem, igualmente, para realçar a dimensão maravilhosa e onírica da experiência vivida pela criança, num curioso diálogo intertextual com *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. É na floresta que a criança se encanta, se maravilha, se surpreende com o que descobre, vive aventuras inusitadas, corre, salta, voa, brinca com o companheiro felpudo e com o boneco de peluche, apreende muitos segredos, vivencia os seus sonhos, com total liberdade e alegria. A floresta constitui, assim, a resposta a um outro lado das coisas. Se, no final da narrativa gráfica, nos apercebemos que o quotidiano desta criança parece ser a vida monótona e rotineira de um qualquer habitante da grande cidade, é graças ao sonho –porta de acesso à emancipação onírica e ao maravilhoso– que esta criança pode ser feliz. Os sonhos, como evidencia a *webpage* do catálogo online da editora, são "transformados em empolgantes viagens

pelos caminhos da imaginação. Caminhos com encruzilhadas inesperadas, entre muitos segredos e surpresas, sempre na peugada de coelho Felpudo".

Depois de acordar e de constatar a monotonia do seu mundo, o texto encerra com a afirmação da criança, num discurso em 1ª pessoa, "acho que vou sonhar outra vez" (Liao, 2015, s/p), expressão da necessidade íntima de um complemento colorido e vivificado para a realização pessoal.

Esta narrativa gráfica apresenta-se no formato B5, com dimensões 15 x 20 cm., toda desenhada a traço fino de tinta-da-china, com algumas sombras, ora ocupando a dupla página, ora uma única página, acompanhada de um breve enunciado a nível de texto verbal na outra página. Muito do que se infere é o resultado da conjugação desta dupla linguagem: a articulação intersemiótica entre o texto verbal e o texto icónico ou gráfico. De facto, a conjugação do título, grafado em maiúsculas, destacado, com fundo verde, sobre uma página de capa onde são visíveis troncos vários de árvores, uma criança que se esconde atrás de uma delas, um peluche e parte das enormes orelhas, focinho e corpo de um grande coelho contribui para que a narrativa gráfica seja, desde a capa, lida sob a chave dos entreditos e dos não ditos anunciados pelo silêncio daquilo que é mostrado. As duplas guardas do livro são verde floresta, enquanto que as badanas do mesmo são verdes, cores genericamente associadas à esperança e que determinadas comunidades interpretativas atribuem também à natureza. A seguir a estas, e num tom neve, o desenho do peluche, que olha atentamente para o leitor, nada dizendo e alimentando a chave hermenêutica do não-dito.

Voltando a página, deparamo-nos, num tom turquesa pálida, com a data de publicação original da obra (1998) e a indicação explícita da sua autoria ("uma obra de Jimmy Liao"). Todos estes elementos, em conjugação com a página da dedicatória (o desenho do interior de um quarto onde, deitada sobre umas almofadas, dorme uma criança e o seu peluche, adequadamente velada por um enorme boneco de pano em forma de coelho) e com a página inicial que contém o título da obra, a autoria, a silhueta da criança, agora já de pé, o rosto do boneco de peluche que olha diretamente para o leitor, as almofadas sobre as quais a criança se encontra de pé, e o nome da editora que publica a obra, constituem estratégias narratológicas para conduzir o leitor na construção de um determinado mundo possível onde o título da obra possibilita interpretações várias. É só após todo este conjunto de elementos que a narrativa gráfica se inicia.

Esta breve narrativa gráfica, que tanto agrada a crianças como a adultos, propõe, assim, aos seus leitores um espaço e um tempo de emancipação e de fruição, lugares de absoluto prazer, de alegria, de paz e de recuperação de um certo jardim do Éden primordial. Talvez seja esta uma das razões pelas quais a literatura de potencial recepção leitora infantil agrada tanto às crianças e aos seus mediadores adultos. Porque todos, como humanos que somos, temos necessidade de sonhar e de aceder a mundos possíveis onde o maravilhoso e o onírico possam materializar-se, ainda que apenas numa perspetiva utópica ou pelos breves tempos do sonho de uma criança.

Referências

Azevedo, F. (2011): *Poder, Desejo, Utopia. Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*, Braga: CIFPEC-Universidade do Minho.

Ewers, H-H. (2009): *Fundamental Concepts of Children's Literature Research. Literary and Sociological Approaches*, Nova York/Londres: Routledge.

Liao, J. (2015): *Segredos na Floresta*, Matosinhos: Kalandraka.

Machado, A. M. e G. Montes (2003): *Literatura Infantil. Creación, Censura y Resistencia*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Nikolajeva, M. e C. Scott (2006): *How Picturebooks Work*, Nova York/Londres: Routledge.

Shavit, Z. (2003): *Poética da Literatura para Crianças*, Lisboa: Caminho.

Amor contra morte: a edición do *Códice Calixtino* de Luz Pozo Garza

Carmen Blanco
Universidade de Santiago de Compostela

Luz Pozo Garza (Ribadeo, Lugo, 1922-A Coruña, 2020) é unha escritora esencialmente lírica en verso e prosa, tanto en galego como en castelán, que cultiva outros xéneros, particularmente o épico e o dramático, ademais do didáctico do ensaio, e tamén a arte pictórica, en consonancia coa súa educación de muller ilustrada e progresista con estudos de música e filoloxía, exercicio da profesión de profesora de Lingua e Literatura Española e práctica da pintura.

O proceso de edición do *Códice Calixtino* de 1991 de Luz Pozo Garza

Algúns destes trazos da súa personalidade poética evidéncianse no proceso de preparación da segunda edición do libro *Códice Calixtino* (1991). Esta edición, con introdución e notas miñas, publicouse na Biblioteca das Letras Galegas de Edicións Xerais de Galicia. É unha edición ampliada con dous engadidos dentro do conxunto poético no seu apartado cuarto e último titulado "Homenaxe" e un engadido dentro dos paratextos no apartado derradeiro "A modo de epílogo". O primeiro engadido de "Homenaxe" aparece, despois do poema primeiro "A Luís Pimentel", co que se abre a homenaxe de amizade, admiración e recoñecemento, no poema segundo, "A Luís Seoane", dentro do cal se intercala o manuscrito en letras maiúsculas do texto acompañado do deseño dunha rapaza erguendo cos brazos un cántaro e a frase "HOMENAXE A SEOANE" en vertical ascendente desde os xeonllos ao van como deseñando unha saia. O segundo engadido consiste no poema en catro partes "Consagración de Trasalba", composición sexta que evoca a Ramón Otero Pedrayo e vai colocada despois da titulada "A Ánxel Fole" e antes da última, "Búsqueda", dedicada a Basilio Losada. O terceiro engadido co título "A linguaxe poética" caracteriza a poética da obra, desde a teoría literaria, de mensaxe ambigua e dinámica de intensa capacidade de provocación imaxinativa. Este engadido teórico complementa coa súa ciencia semiolóxica a poética creativa que abre o libro antes do primeiro apartado "Limiar" e que xa indicaba no seu mesmo comezo de texto poético sapiencial en prosa, despois da cita do poeta exiliado León Felipe, a confirmación teórica por parte da ciencia semiótica do discurso como transubstanciación

de discursos precedentes ou paralelos (Pozo Garza, 1991: 71). A poética en prosa de entrada no *Códice Calixtino* confirma ademais ao unísono a temática meta-literaria e meta-artística anunciada nas resonancias de letras, músicas e pinturas da repetición do nome do título da obra de ámbito medieval e compostelán coñecida como *Codex Calixtinus,* o códice iluminado do século XII gardado na Catedral de Santiago de Compostela. Tal manuscrito latino de temática mítica compostelá do chamado *Liber Sancti Iacobi* é na nova obra da poeta o tesouro artístico de museo e obxecto máxico máximo de inspiración elevado a símbolo da vida, na transubstanciación de texto medieval a texto contemporáneo no propio *Códice Calixtino* de Luz Pozo Garza: a "forma persoal de prender unha chama, de acender unha lámpada" (Pozo Garza, 1991: 71) entrando no "Limiar" da "Opera omnia" do amor que nunca acaba como avisa a cita de Paul Valéry "...unha obra non é nunca unha cousa acabada..." e o poema pole e "aleph" do *Códice* completo "Agora contemplamos a mar de Vigo", "Agora contemplamos a mar de Vigo xuntos. / (...) / Ben sei que ficarei neste sosego para sempre" (Pozo Garza, 1991: 75 e 78; Blanco, 2004: 11-35).

O xerme do *Boletín Galego de Literatura*: revisión lingüística da "Autopoética" e "Consagración de Trasalba"

Esta segunda edición partiu loxicamente da primeira de 1986 e tivo como xerme específico a publicación da citada poética creativa de *Códice Calixtino* e do poema antedito "Consagración de Trasalba" no *Boletín Galego de Literatura*, revista editada pola Universidade de Santiago de Compostela e dirixida por Anxo Tarrío Varela. A petición de colaboración no número 2 do *Boletín Galego de Literatura*, que deu lugar a unha separata coa "Autopoética" e a "Consagración de Trasalba" de Luz Pozo Garza ilustrada por Quintana Martelo, foi feita por min como integrante do Consello Redactor da revista durante os anos 1989 e 1990 (Pozo Garza, 1989: 129-132).

Cando preparei a edición do *Códice Calixtino* a escritora e máis eu mantivemos unha fluída relación de traballo da que quedaron no arquivo particular de Claudio Rodríguez Fer e meu numerosos documentos, maioritariamente manuscritos de Pozo Garza, que ilustran o proceso filolóxico de preparación dunha edición literaria, así como o amor á literatura, ás linguas, aos libros ou á poesía como útiles do coñecemento humano e do gozo e mellora da vida, ademais de mostrar o avance dunha amizade fraternal.

De entre toda a documentación ten especial interese para a ecdótica do *Códice Calixtino* unha folla manuscrita a lapis con dúas anotacións miñas,

unha a lapis negro como as dela e outra en lapis azul. Neste folio quedan rexistradas as máis significativas variantes existentes entre as edicións de 1986 e 1991, xunto co paso intermedio de 1989 no *Boletín*. Transcríboo a continuación sen os pormenores gráficos dos tachados e dos diversos deseños (frechas, aspas, estrela...) nin de unha nota ao pé miña de recordatorio da estancia literaria do poeta Gerardo Diego en Lugo e Viveiro coa autora.

Estas son as nove notas transcritas (minimamente unificadas) que precisan os cambios (e as dúbidas) da edición da obra de 1986 á de 1991, tal como aparecen numeradas, da unha á oito, e que foron escritas pola autora ante min, con grafía non sistemática de doada comprensión, nunha lectura da primeira edición que fixemos xuntas na Universidade de Santiago de Compostela durante a cal ela tomou todas as decisións sobre a súa lingua poética. As páxinas referidas nas notas son pois as do libro número 10 da colección de poesía Leliadoura (Pozo Garza, 1986):

1- A POÉTICA Exacta á do BOLETÍN DE LIT. (O. Pedrayo)
2- Páx. 19 (soas) non "soias"
3- Efémero? (páx. 27) efímero?
4- Páx. 34 (a) non "para"
5- *film* páx. 35
6- Páx. 56 Vén
   Páx. 56 claros (non "craros")
7- Páx. 65 (soio) un nome so
8- ÍNDICE páx. 67 Sacar latín

Esta lectura perfecciona no esencial sen máis a lingua adecuándoa á normativa mais tamén preserva palabras e expresións predilectas para potenciar sentidos da propia poética da autora como ocorre co verso definitivo "agardar un encontro a se tornar caricia" (Pozo Garza, 1991: 96), harmónico na forma coa platónica poética erótica mística última da permanencia do amor no encontro, e co anglicismo *film* que designa o cine absurdo de Buster Keaton revelador da liña poética intertextual de vangarda. Como resultado na segunda edición quedaron fixadas as palabras "soas", "efémero", "a" (en vez de "para" en "a se tornar caricia"), "*film*" (anglicismo en letra cursiva), "Vén", "so" (na frase "so un nome").

Tamén é importante sinalar que quedou suprimida a presenza da lingua latina no título do poema dedicado a Aquilino Iglesia Alvariño, filólogo latinista, que na primeira edición levaba por título "Hinc canere incipian"

("Parto de aquí para o canto") e que na segunda quedou fixado como "Agora que regresa a primavera" procurando así unha maior claridade poética na acentuación do motivo do florecer da primavera da vida no presente das palabras, da paisaxe e das persoas, nun renacer de lírica elexíaca, bucólica e xeórxica virxiliana. O poema evoca a beleza e o gozo do florecemento da terra e da lingua no canto de "consagración da primavera" que conecta precisamente co poema dedicado a Otero na comuñón da "Consagración" telúrico-místico-musical de égloga galaica: "Era a consagración da primavera / na materia das árbores na ledicia do vértigo / na memoria das églogas: Silvestrem tenui Musam meditaris avena" (Corrixo a errata "Sivestrem") (Pozo Garza, 1991: 135-136).

Mais é importante sinalar que o xerme activador dun dos sentidos do *Códice Calixtino* está na citada separata de Pozo Garza da sección "Creación" da nomeada revista da Universidade de Santiago, segundo sintetiza a primeira destas notas. Esta nota, ao destacar que a poética debe ser exacta á do *Boletín*, evidencia en primeiro lugar os contidos centrados na que será a auto-poética da etapa última da autora, presentada sen título na apertura da primeira edición do *Códice Calixtino*, inmediatamente despois da fotografía da poeta, e fixada definitivamente na revisión ortográfica e léxica da "Autopoética" de 1989 do *Boletín Galego de Literatura* nas variantes que quedaron en "toda a poesía do mundo" (e non "todala"), "Quizais sexa iso a poesía" (e non "Cecáis"), "No meu caso, a luz permite modificar a doutrina dos astros" (e non "doctrina") e "evocar a chuvia nunha praza baleira..." (e non "valeira"). É esta unha poética da dúbida que leva á revelación luminosa e radiante da totalidade cando a poesía se fai lúcida e sobrevive, "prende coma lume, arde sen consumir e (...) eterniza", no final do camiño de perfección de Dante chegando ao Paraíso guiado por Beatriz (Pozo Garza, 1991: 71 e 86). E, ao escribir entre paréntese a metonimia "O. Pedrayo" do escritor ourensán, a autora consagra a claridade e a ledicia da permanencia das primaveras anticipadas recreando mitos e ritos relixiosos. A total transparencia da luz que fai fuxir a sombra reina no poema "Consagración de Trasalba" como reina no *Códice Calixtino* nesta poética de luscofusco que dito poema engadido fai resplandecer.

A composición "Consagración de Trasalba" activa ao máximo os aludidos motivos de luz e sombra, centrais na obra e xeradores de múltiples pares a eles asociados máis ou menos lóxica ou libremente, comezando polo par temático central máis explícito de amor contra morte. A concepción platónica

do amor máis forte que a morte vai na vía da procura da luz no aire puro da permanencia do amor supremo que sobrevive á morte, na paz eterna dos amantes e na vida eterna, despois de vencer as mortes materiais e simbólicas: "penetra polos ollos / un amor único / una pausa armoniosa / unha lámpada acesa / sutil coñecemento da condición suprema", "non digas que vai vindo a noite / cando declina o diálogo das formas únicas", "non digas que se achega coma un sopro a morte / non digas que se achega coma un sopro a morte / nunca.", "Ben sei que ficarei neste sosego inda despois / da morte" (Pozo Garza, 1991: 72, 129, 83, 90, 129 e 78).

Con resonancias como as interartísticas da vangarda musical da *Consagración da primavera* de Ígor Stravinski a poeta envolve a consagración relixiosa de Otero Pedrayo co *aleph* da vida e obra, o lugar de Trasalba que contén o "legado do espírito" (Pozo Garza, 1991: 141-142), na transparencia profunda do lugar luminoso onde se len cartas iguais á propia vida escritas nunha cidade escura "no vacío dunha páxina escura" coa "idea dunha cidade escura onde encontrar as aves / últimas da existencia e descubrir o Aleph", en reconcentrado sentido de cosmos revelado e total (Pozo Garza, 1991: 101-102). O poema potencia os sentidos de unidade e totalidade da obra na escritura, na lectura, na vida e no mundo: a unidade do *Códice Calixtino* cos seus dous últimos apartados en verso, "Idea dunha cidade escura" e "Homenaxe", e a unidade das súas catro partes poemáticas, "Limiar", co poema clave envolvente unificador da entraña da obra "Agora contemplamos a mar de Vigo", do que nace o "Códice Calixtino", apartado xeratriz que dá nome tamén á obra completa, e os últimos círculos da vía amatoria socio-existencial "Idea dunha cidade escura" e "Homenaxe", que os cinguen nos movementos musicais das súas órbitas esféricas na letra, a pintura e a música integradoras da arte e a vida no *Códice*, como nos misterios ancestrais de consagracións e comuñóns rituais de pan e viño na celebración vital: "En Trasalba ofrecían as lavercas / a fraxilidade do canto / o sinal onde os ventos convocaron un día / as fronteiras do abrente / coas dádivas de Ceres e de Baco. // (...) Alí se anticiparon tódalas primaveras / e os outonos chegaron mesmo un rito / na ordenación dos días e as colleitas / á solaina do pazo onde principia un reino" (Pozo Garza, 1991: 141).

En sintonía as catro partes do texto "*Evocación*", "*Primavera*", "*Desconcerto*" e "*Solpor*" representan plasticamente os catro momentos do ciclo da vida, dos días e das estacións na súa "música escura e luminosa que nos traspasa o norte / nesa sorte de morte...". É este un son en conexión circular

co motivo do "norte-sorte-morte" visualizado nos poemas caligráficos de *Concerto de outono* (1981) "a nosa rosa" e "laberinto", que conteñen o sentido da concepción da existencia persoal e comunal, inspirada en Rosalía de Castro e recorrente nos versos que lle dedica á creadora da "negra sombra que me asombra" (Pozo Garza, 1981: 61 e 65-67; Blanco, 2002: 123-125). No *Códice Calixtino,* no apartado terceiro "Idea dunha cidade escura" o poema "Falando a Rosalía" recrea tamén o motivo final centrado no norte e na morte, ao igual que no poema dedicado a Otero Pedrayo, quen comparte con Pozo Garza unha matricial inspiración rosaliana na creación e na crítica realizadas sobre a clásica galega e a partir dela (Blanco, 2000: 19-39). Neste sentido o de Ourense é recreado no "Solpor" cando "falaba a Rosalía" nos propios versos oterianos "Camiñaba fuxidía..." / "Somentes a sombra esguía" na creación contra a morte e pronunciando "os nomes que non borrara a morte..." (Pozo Garza, 1991: 144), grazas á fidelidade da filiación do amor con fin e principios de abrente, no fío que enlaza no *Códice* a poética, "Falando a Rosalía" e "Consagración de Trasalba": "A luz decrece e fire nun destino sen claros: / cómpre ollar unha patria / na extensión certa aberta circundada / pola fala inicial –entraba o norte– / quizais mover os labios ou silenciar as sílabas na páxina / pechada dalgún libro en forma de pregunta / falando a Rosalía" (Pozo Garza, 1991: 121. Corrixo a errata "morte" por "norte").

Mais nesta hipertextualidade "Trasalba" "o claro testemuño un río fidelísimo / precipitaba nunha canle a nosa historia" (Pozo Garza, 1991: 142) e na historia o *Concerto de outono* "anticipado" (Pozo Garza, 1991: 143) devén "*Desconcerto*" na terceira parte da "Consagración da primavera", un cambio consecuencia dos odios asasinos que matan os amores, xeran as guerras fratricidas e as represións ditatoriais de todo tipo. As palabras aluden en primeira instancia á guerra de España orixinada polo levantamento militar de 1936 contra o réxime democrático da República inspirando un texto que leva unha mensaxe solidaria de unión de amor e paz máis inmediata coas persoas directamente afectadas, nelas e nos seus seres queridos, o propio Otero Pedrayo e a propia Pozo Garza, obxecto e suxeito identificados na creación da "Consagración da primavera":

> Primeiro foi a aurora emisaria da luz
> un instante sagrada
> cando o fulgor da patria soaba coma unha arpa gaélica
> na ofrenda das Fisterras.

Despois crebouse o canto.
Chegaron as consignas insidiosas
no signo dos tambores na índole das bandeiras
na mañá violada:
Tanto manto de loito
tanto pranto
tanta noite cegada
tanta porta pechada
mortes sen cadaleito
nun tempo de borralla
sen saba
sen responso
sen mortalla...

O vento desnortado
espallou desconcertos pola bocarribeira:
secaron os parrales
cegaron amieiros
e talaron carballos bidueiros... (Pozo Garza, 1991: 142-143)

Vemos como neste "*Desconcerto*" hai ademais perda do "norte" do destino humano referido máis arriba, "noite cegada" e "morte", moitas mortes sen liturxia catártica causadas polas "consignas insidiosas" que conducen aos horrores do crime da violación da vida nova dos comezos. Os versos recrean na "mañá violada" o roubo da liberdade e da alegría primeiras.

Mais na "Consagración da primavera" hai tamén esperanza no *"Solpor"* da cuarta parte na que se recrea a salvación da morte suicida provocada polo corazón negro de dor nas Torres do Oeste dos poemas de Rosalía e de Otero, unha salvación sabia e solidaria, calada e callada no silencio cargado de palabras tutelares, na man da dona que acende a lámpada, no libro aberto do clásico Virxilio vivo e na ollada á vía occidental da derradeira carta de Castelao enviada desde o exilio. A consagración da primavera na "última sinfonía do crepúsculo nas avenidas / interiores dun xardín" (Pozo Garza, 1991: 78). O agora do optimismo final da amorosa vía salvadora do amor de Dante e Beatriz coa guía da sabedoría, Virxilio. O *Códice Calixtino* recrea a *Divina comedia* de Dante Alighieri contestando con amor ao *Divino sainete* de Manuel Curros Enríquez:

Sábese que en Trasalba
moraron as palabras tutelares
no tempo do silencio.

A tarde declinaba na liña dos salgueiros
na curva inmorredoira das glicinas
na sombra das camelias
xunto á fonte Castalia...

A chuvia mainamente petaba na vidrieiras
daquel outono anticipado.

Velaí a man da dona no acender dunha lámpada.
Sobor da mesa aberto un libro de Virxilio
no silencio do pazo.

Na solaina
ollaba o patriarca o Coto de Novelle
a luz occidental
a derradeira carta de Daniel
a patria en vela
e pronunciaba os nomes que non borrara a morte... (Pozo Garza, 1991: 143-144)

É esta esperanza de permanencia da primavera da vida no eterno retorno a que florece con forza profunda nas fontes fecundas e no aire transparente de verdade dos poemas de "Homenaxe" do *Códice* dedicados ás figuras ben diversas da resistencia cultural de Pimentel, Seoane, Iglesia Alvariño, Paul Éluard, Fole, Otero Pedrayo e Losada, evocadas respectivamente na luzada da palabra clara na hora das paisaxes celestes, na memoria do cántaro levado con amor, no retorno das floracións antigas na consagración da primavera, na boca que canta con ollos de liberdade, na palabra remota de Lugo, na navegación de altura e na fábula inocente (Pozo Garza, 1991: 129-131, 135, 137, 140 e 143).

Antes e despois da edición de *Códice Calixtino* de 1991: do artigo "Luz Pozo Garza en luz e sombra" ao libro *Literatura galega da muller*

Antes desta segunda edición eu fixera unha recensión da primeira no número 7 da revista *Luzes de Galiza* dirixida por Manuel Rivas e editada por Edicións do Castro: o título sintetizaba o que vimos vendo, "Luz Pozo Garza en luz e

sombra". Nela adiantaba a poética de borgeana de luscofusco, meta-literaria e fragmentaria, coa cita da poética do *Códice* "Habería, verdadeiramente, que engadir unha certa luz nova ó poema total", que apuntaría cara á boa poesía nova, e coa apertura da cita de Valéry que prolonga o fragmento artístico libro na totalidade creativa e vital. Analizaba o *Códice* coa clave borgeana do libro como metáfora do mundo, confirmando a identificación nel de escrita e vida, e detíñame na humidade da súa música sensual, na cor azul violácea que ilumina con luz crepuscular as súas miniaturas e na letra que delata a total transparencia da lucidez vital do amor que se nutre no diálogo artístico compartido con conciencias afíns da literatura, a pintura, a música e o cine. E concluía dicindo o que agora repito con exactitude e maior coñecemento de causa: "a poética íntima, sensual e existencial de Luz Pozo Garza compón un *Códice Calixtino* no lusco-fusco do amor e da amizade" (Blanco, 1991: 120). Este escrito de *Luzes de Galiza* incluíno logo no libro *Literatura galega da muller* de 1991.

No citado arquivo persoal gárdase unha carta da escritora datada en Vigo o sete de maio de 1989 sobre o artigo "Luz Pozo Garza en luz e sombra" e a postal *Mercado* de Arturo Souto na que a poeta se refire a traballos sobre Antonio Machado e sobre Pimentel de Rodríguez Fer. Transcribo a misiva na que valora a miña lectura recoñecéndose nela e revelando a importancia que na súa creación poética e interpretación artística ten a obra do psicanalista Carl Jung:

> Benquerida Carmen Blanco:
> Gracias polo teu interese na miña obra. Está claro que estás dotada dunha capacidade extraordinaria para indagar na escrita poética.
> A túa certeira intuición e saber colócante dereitamente na liña precisa. Diríxente ós puntos relevantes, ós máis arduos tamén. Traspasas calquera dificultade doadamente, con respiración normal e silenciosa. Non deixas cabos soltos. Tomas os fíos, teces os nós e mostras a urdime esencial, que é a verdade existencial do ser.
> Descobres a miña color perfecta: *azul*. Tamén o violeta. Di Jung que a cor azul é a versión mística, paradóxica, do arquetipo, que se caracteriza exactamente polo violeta. Son as miñas cores amadas. Cando escribía o *Códice* non o tiña, posiblemente, concienciado.
> ☆ Bicos. Unha forte aperta para ti e para Claudio.
> Luz Pozo Garza

No mesmo arquivo consérvase outro envío postal do sete de setembro de 1991 con dúas cartas, xuntas nun sobre con dous debuxos da poeta, respectivamente alusivas, a primeira, á edición e introdución de *Códice Calixtino* e ao libro *Literatura galega da muller* meus, e, a segunda, ao poema "Fillas de luz" de Rodríguez Fer.

Transcribo a continuación a primeira carta, moi ilustrativa do tema que nos ocupa, pois evidencia o carácter dubitativo en procura da súa persoal perfección no proceso creativo (Ramos, 2004: 38) que se manterá ata a fin da súa vida, tal como indico na introdución "Pazo Garza Pozo" do último libro da poeta, *Pazo de Tor*, coa que colaborei na edición do texto dándolle toda a liberdade creativa de elección, como fixera no caso do *Códice* (Blanco, 2018: 13-16). Esta dúbida de partida foi demostrada xa coas notas de edición de texto do *Códice*. A edición final do *Códice Calixtino* é valorada pola escritora facendo unha caracterización da miña personalidade intelectual e da súa. Igualmente valora o meu ensaio sobre a creación das mulleres *Literatura galega da muller* centrándose na análise da miña obra e mostrando só con respecto á súa personalidade o agradecemento que a caracteriza patente en obras como *Vida secreta de Rosalía* (1996). Esta resposta agradecida pola atención, tan digna de destacar, esténdese a Claudio, ao igual que o agarimo co que tamén responde no cultivo da amizade e que abrangue non só á parella senón tamén á filla, en correspondencia co afecto noso no traballo e a creación. Finalmente cómpre recordar que o 28 de abril de 1991 morría en Vigo o poeta Eduardo Moreiras, o persoal Dante de Luz-Beatriz, inspiración do amor luminoso do *Códice Calixtino*. Segundo confesa esta morte recente é orixe do desacougo e a intemperanza aludida na carta e no seu coidado por preservar a amizade pide desculpas. Así evidencia outra das súas características: a humildade no recoñecemento de posibles erros e a súa presta disposición a pedir perdón por eles.

> Benquerida Carmen:
> Ante todo, gracias polo fermoso traballo que realizaches. Biografía e estudio de toda a miña obra. Actividade que require un grande esforzo. Non porque a obra sexa extensa, pero si polo que ten de diacronicamente descontinua e cambiante. Conseguiches moi atinadamente conferirlle unidade e coherencia. Gracias.
> Gracias tamén pola paciencia e comprensión diante dalgúns cambios, vacilacións, dúbidas...

> E tamén por me incluír no teu interesantísimo ensaio *Literatura galega da muller*. Moi ben documentado e admirablemente levado no proceso que parte da polimorfía xenial de Virginia Woolf ata as escritoras nosas de hoxendía. Coido que fixeches un traballo inxente, mesmo unha tese doutoral, elaborada moi concienzudamente, con intelixencia e rigor. Lendo o teu libro, póñense de relevo certas cualidades da autora: grandes e extensos coñecementos; capacidade de análise e de síntese moi especial; unha clarísima visión da idiosincrasia feminina; claridade de exposición e visión unitaria...
> Son dotes que ti posúes –entre moitas outras. Ademais dunha gran enerxía para manter enriba o pulo inicial.
> Noraboa!
> A ti e a Claudio: a parella ideal.
> Gracias de novo. Perdoade calquera impertinencia miña, por favor. Ando aínda desacougada e unha "miga" intemperante. Nótase...
> Un forte bico ós dous. Mellor: ós tres.
> Luz

Filoloxía: amor contra morte

Este resultado final satisfactorio foi posible grazas á axuda da autora, quen me facilitou datos histórico-literarios moi interesantes gardados no meu arquivo persoal como indica esta carta anterior sen data:

> Benquerida Carmen:
> Esta é a primeira remesa. Envío tamén as críticas. Xa sabes que a túa opinión é fundamental.
> Graciñas, Carmen. Bicos para ti e Claudio.
> Quérovos-Luz

Luz confiou en min e eu fixen o traballo de edición do *Códice Calixtino* o mellor que puiden. Por amor á obra ben feita. Amor contra morte.

Bibliografía

Blanco, C. (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (2000): "La escritura matrilineal galaica: Luz Pozo Garza habla a Rosalía de Castro" en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI, Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 175-195.

_____ (2002): *Luz Pozo Garza: a ave do norte,* Ourense: Ediciones Linteo.

_____ (2004): "Obra total. *Opera omnia"* en L. Pozo Garza, *Memoria Solar. Obra poética*, Ourense: Ediciones Linteo, pp. 11-35.

_____ (2018): "Pazo Garza Pozo" en L. Pozo Garza, *Pazo de Tor*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, pp. 13-16.

Pozo Garza, L. (1981): *Concerto de outono*, Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.

_____ (1986): *Códice Calixtino*, Vigo: Xerais.

_____ (1989): "Autopoética. Consagración de Trasalba", *Boletín Galego de Literatura* 2, pp. 129-132.

_____ (1991): *Códice Calixtino,* edición introducida e anotada de C. Blanco, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Ramos, M. (2004): "Nota sobre esta edición" en L. Pozo Garza, *Memoria Solar. Obra poética*, Ourense: Ediciones Linteo, pp. 37-39.

Máis recursos electrónicos para o estudo da lírica galego-portuguesa?

Mercedes Brea
Universidade de Santiago de Compostela

1. MedDB[1]

No ano 1998, o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (CIRP) puxo a libre disposición[2] dos usuarios de internet unha base de datos denominada *MedDB. Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*. Para a súa confección, o CIRP –que botara a andar coa firme decisión de converterse nun referente no emprego das TIC– puxera a disposición dos promotores (Vicenç Beltran e Mercedes Brea) non só a colaboración de dous informáticos (Fernando Magán Muñoz e José Carlos Sánchez Rivas) senón tamén algo fundamental que, lamentablemente, co tempo foi minguando ata chegar á actual situación de absoluta precariedade: catro entusiastas bolseiros que acadaron unha magnífica compenetración, converténdose nun auténtico *dream team* (Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, Mª Carmen Rodríguez Castaño e Xosé Xabier Ron Fernández[3]). A maiores, puxéronse os medios necesarios para contar co asesoramento dun comité externo composto por expertos internacionais de recoñecida experiencia no ámbito de estudo da lírica trobadoresca (Carlos Alvar, Valeria Bertolucci, Anna

1 Este traballo forma parte das actividades realizadas no marco do Proxecto de Investigación FFI2015-68451-P, financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad con fondos do FEDER. Nel pásase revista tan só aos recursos dedicados especificamente á lírica trobadoresca, pero existen uns cantos máis que permiten estudar de forma global a lingua galega da Idade Media (ademais de https://ilg.usc.es/es/recursos, poden verse, entre outros, Pichel e Varela, 2009, 2014 e 2017), así como as Cantigas de Santa Maria, con opcións de varios tipos (http://csm.mml.ox.ac.uk/?p=home).

2 Nos seus inicios, requiríase un rexistro dos usuarios, aos que se facilitaba gratuitamente unha clave de acceso. O obxectivo non era outro que asegurar que non se producían "atascos" na rede nin usos indebidos da ferramenta. A partir da terceira versión de MedDB (2016), coa mellora dos mecanismos de seguridade, desapareceu esa restrición, e quedou liberado de contrasinais o uso completo da base de datos.

3 Nos últimos anos, e despois dun breve período de convivencia, foron substituídos por Antonio Fernández Guiadanes e Mª Carmen Vázquez Pacho, ademais doutros dous bolseiros que pasaron a traballar baixo a supervisión directa de V. Beltran. As vicisitudes experimentadas nestes primeiros momentos (a partir da efectiva posta en marcha do CIRP en 1994) desembocaron nun cambio significativo dos obxectivos iniciais (Beltran, Brea e Magán, 1998), en parte explicadas na presentación da *LPGP* (1996), e no definitivo abandono do proxecto por parte de V. Beltran.

Ferrari, Luciano Formisano, Elsa Gonçalves, Giulia Lanciani, Juan Paredes, Giuseppe Tavani); nas reunións celebradas con eles no CIRP foron estudadas diversas liñas de acción e quedaron establecidas, entre outras moitas cousas, as siglas que, desde aquel momento, serían empregadas para identificar cada un dos testemuños[4]. Como adoita acontecer, resultou preciso modificar e/ou reducir parcialmente os obxectivos iniciais e, sobre todo, deseñar unha serie de fases que permitisen ir obtendo resultados en prazos de tempo razoables; e, neste proceso, resultaron de axuda inestimable Guillermo Rojo e, moi en particular, Fernando Magán Muñoz, que sería quen, finalmente, invertese moito tempo en reunirse co "equipo de lírica" para que todos chegásemos a entender que pretendiamos facer e como, e, moi en particular, ata onde se podía chegar, dende o punto de vista técnico, naquel momento[5].

Unha das primeiras decisións relevantes que houbo que adoptar foi a de renunciar a facer unha edición crítica orixinal da totalidade do corpus, porque implicaría unha inversión en tempo e en recursos humanos que non se podía admitir. Esa –en principio, a máis desexable– opción foi substituída pola de seleccionar, de entre as edicións dispoñibles naquel momento, a que se considerase máis fiable (ou menos defectuosa) para convertela en "edición de referencia"[6], sen alterar nin sequera o seu as-

4 Por unha parte, buscábase reducilas todas a un único díxito; por outra, que ningunha sigla se prestase a confusión coas empregadas para os catro códices que transmitiron as *Cantigas de Santa Maria*, porque non se desbotaba a posibilidade de que, algún día, puidese chegarse a constituír un corpus de estudo unitario entre a produción trobadoresca e os cancioneiros marianos. Isto explica, por exemplo, que finalmente se chegase a establecer N para o Pergamiño Vindel (por estar custodiado en New York), D para o fragmento Sharrer (por conter fragmentos de cantigas de Don Denis), ou L para a copia dos *lais* que, igual que V, se atopa na Biblioteca Apostolica Vaticana (neste caso, formando parte do códice Vat. Lat. 7182).

5 Non nos detemos nas sucesivas melloras que experimentou MedDB –basta con examinala en www.cirp.gal– nas súas versións 2 (2008) e 3 (2016; nesta, xa se incorporara á dirección do proxecto Pilar Lorenzo), e pretendemos non repetir todo o que está explicado en numerosos traballos previos, entre eles *LPGP* (1996), Beltran, Brea e Magán (1998), Rodiño Caramés (1998), Sacchi (2005), Brea e Fernández Guiadanes (2014), Lorenzo Gradín e De Santiago (2019). Non obstante, insistiremos aínda nalgúns aspectos que semella que non sempre foron debidamente entendidos por algúns sectores da crítica.

6 Non ignoraba o equipo as dificultades que entrañaba tal decisión, pero entre as cousas que pesaron ao seu favor estivo o desexo de recoñecer o traballo realizado previamente por moitos estudosos que, en condicións non sempre favorables, levaran a cabo un esforzo por estudar e dar a coñecer o importante patrimonio cultural que representa este corpus. Por este motivo, desde a primeira versión ata hoxe, MedDB deixa sempre constancia explícita da edición seleccionada para cada cantiga, ademais de proporcionar información complementaria sobre outras edicións da mesma.

pecto gráfico[7]. Ao mesmo tempo, a escolla recomendaba deixar un pouco de lado as buscas de carácter lingüístico e filolóxico máis estrito para dar preferencia aos aspectos literarios. O resultado veu a luz primeiro en forma de libro (*LPGP*, 1996), e nel aparecían xa todos os elementos que en MedDB pasarían a funcionar como campos de busca (ou, nalgúns casos, como filtros[8]): íncipit da cantiga, nome do trobador[9] ao que se atribúe, referencia en díxitos de ambos os datos segundo Tavani (1967), localización nos manuscritos (número da composición e número do folio no que se atopa), xénero ao que se adscribe, tipoloxía compositiva (mestría/refrán), formas de relación interestrófica, esquemas métrico e rimático (na versión actual, tamén, rimas e palabras en posición de rima), número de estrofas, presencia ou ausencia de finda (e refrán intercalar, refrán inicial...), recursos formais, temas e motivos[10], rúbricas, notas coloccianas. E, para facilitar o seu manexo, cando se preme no nome do campo, desprégase unha caixa de axuda que explicita que e como se pode localizar algo; ademais, nalgúns campos ábrense –para escoller o que se desexa– unhas listaxes que evitan escribir elementos (por exemplo, o íncipit ou o nome do trobador) nos que se poderían introducir erros involuntarios que non permitisen á ferramenta identificar correctamente a busca.

Dado que MedDB foi concibida como unha ferramenta para facilitar a investigación –especialmente, desde o punto de vista literario– sobre a lírica galego-portuguesa (o que explica en parte que a súa presentación non resulte tan atractiva ou intuitiva como a de outros recursos similares), a terceira versión introduciu unha novidade manexable sen dificultades de ningún tipo por quen desexe unicamente localizar información sobre un trobador ou ver o texto dalgunha cantiga (basta con entrar a través da pestana de "buscas simples").

---

7 Aparentemente, esta decisión dificulta as buscas textuais, pero un uso axeitado dos comodíns dispoñibles resolve o problema cun grao de seguridade aceptable.

8 Só con carácter provisional, elementos como as rúbricas ou as notas coloccianas non figuran aínda entre as posibilidades de busca, pero son visibles nas pantallas que proporcionan os resultados, ao lado de toda a información pertinente sobre cada composición.

9 MedDB proporciona tamén información (en permanente actualización) sobre os trobadores, e na versión actualmente en liña contén así mesmo unhas táboas xenealóxicas (realizadas por José Antonio Souto Cabo) de enorme interese para a comprensión dos inicios do fenómeno trobadoresco.

10 Este é un dos campos actualmente sometido a unha fonda revisión.

O equipo responsable de MedDB no CIRP non considerou nunca que con esta base de datos estivese rematado un proxecto moito máis ambicioso xa desde os seus inicios e que ía incrementando as súas aspiracións a medida que ía sendo consciente das posibilidades que os avances técnicos ofrecían[11]. Por iso, non só continúa procurando mellorala[12] senón que, desde o ano 2005, traballa na posta en marcha dunha nova fase, un recurso completamente novo centrado nos aspectos paleográficos e materiais dos manuscritos, ao tempo que procura ir habilitando mecanismos que, a medio prazo, permitan realizar buscas fiables sobre as transcricións para a realización de estudos puramente lingüísticos, paleográficos e de crítica textual.

2. Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (CMGP)

Mentres, un equipo da Universidade Nova de Lisboa, coordinado por Graça Videira Lopes, puxo en marcha o proxecto *Littera*, que deu como resultado un novo recurso electrónico en internet a partir de 2011. A presentación formal resulta máis "amigable" para un usuario non especialista que a de MedDB, pero o tipo de buscas (sobre todo, de buscas combinadas e complexas) que permite realizar é moito máis limitado que o anterior.

Os responsables dan conta dos seus obxectivos e pretensións, polo que non resulta difícil advertir que un dos primeiros obstáculos que poden atopar os investigadores é que "Os textos contidos na base estão escritos segundo as normas do novo Acordo Ortográfico", é dicir, que se procedeu a unha regularización gráfica do corpus, así como ao que se podería considerar unha edición ou adaptación propia, con cambios máis ou menos significativos nalgunhas hipóteses textuais. Tal decisión pode ser xustificada cunha

---

11 Por poñer só un exemplo sinxelo, sinalamos que a conversión dos documentos en SGML (o modelo máis avanzado en 1994) a XML non presentou dificultades, porque estaba claro desde o comezo que se trataba de garantir a perdurabilidade e adaptabilidade do produto. Por outra parte, deseñárase un sistema moi completo de etiquetas, que non foron aproveitadas máis que en parte ata o momento, pero que facilitaron, entre outras cousas, a rendibilización para un recurso lixeiramente novo, con opcións non habilitadas en MedDB, en formato CD-ROM (Brea e Distilo, 2009).

12 No desenvolvemento da versión 3 (e seguindo o método de traballo aplicado nas versións anteriores), xa se foi abrindo unha carpeta para recoller todos os elementos que se reservaban para a versión 4. Lamentablemente, a precariedade cada vez máis acusada de recursos humanos (tanto no relativo á parte informática –reducida á persoa de Carlos Sánchez, logo do prematuro falecemento de Fernando Magán– como á filolóxica, restrinxida a un único –e non sempre– bolseiro, renovable cada dous anos) retrasa en exceso todos os intentos de actualización e mellora.

perspectiva divulgadora e mesmo didáctica, polo que, en certo sentido, o recurso pode considerarse complementario de MedDB, que seguiu unha opción ben diferente.

De todos modos, son outros aspectos os que queremos poñer aquí de manifesto, porque cobren ámbitos que non estaban contemplados nos obxectivos do proxecto do CIRP, e que xa non serán incorporados, porque non tería moito sentido repetir o que ofrece CMGP. Referímonos, de forma especial, aos apartados destinados á música e aos modelos occitanos e franceses[13].

Polo que respecta á música, cómpre non esquecer que esta parte do proxecto está baixo a responsabilidade de Manuel Pedro Ferreira, un dos máis destacados estudosos da música medieval, e que ten traballado a fondo tanto sobre a melodía de N como sobre a de D. O abano de posibilidades que aquí se abre é moi completo: pódense escoitar diversas versións das cantigas de Martin Codax e das de Don Denis conservadas no fragmento localizado por Harvey Sharrer na Torre do Tombo de Lisboa, pero tamén se incorporan interpretacións de outras cantigas que non conservaron a partitura, diferenciando nelas –como proba evidente do rigor científico que preside este apartado– entre adaptacións melódicas (partindo da coincidencia de esquemas métricos e rimáticos con algúns presentes nas *Cantigas de Santa Maria* ou nos cancioneiros occitanos que transmiten a melodía) e recreacións modernas. Este bloque de CMGP resulta de especial interese tendo en conta que permite aos usuarios situarse nas mesmas condicións en que se atopaba o público que tiña acceso á produción trobadoresca[14], xa que a denominación de *cantiga* (ou *cantar*, como a de *canso* e *chanson*) fai referencia, precisamente, ao feito de que a posta en escena se realizaba mediante o canto e o acompañamento musical (véxanse, por exemplo, as miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda*). Para que a información sexa completa, proporciónase tamén a relación de editores, compositores e intérpretes das pezas que se ofrecen para o deleite e o estudo de quen se aproxime a elas.

13 A ferramenta ofrece, como complemento a un glosario básico, unha relación completa (con datos que permiten situalos) de antropónimos e topónimos. Estes elementos están "marcados" (e 'informados') nos documentos en XML de MedDB, polo que non se renuncia a aproveitalos dalgunha maneira nun futuro próximo, pese a que xa figuren en CMGP.

14 Non esquezamos que a lírica circulou tamén a través da escritura (Brea, 2020), pero os destinatarios desta deberon de ser máis reducidos que os que tiveron a oportunidade de escoitar a interpretación que facían os xograres dos textos.

O segundo bloque mencionado está, en boa medida, relacionado co primeiro, posto que a elaboración de adaptacións melódicas parte da identificación de posibles *contrafacta* (Canettieri e Pulsoni, 1995 e 2003) de modelos occitanos e franceses como xustificación para o uso dunha partitura determinada. A táboa, que procura completar os resultados de investigacións alleas con propostas propias, presenta a lista de composicións, co nome do trobador galego-portugués, ao lado do suposto modelo (íncipit e nome do autor, así mesmo), e serve, ao mesmo tempo, como punto de partida para establecer relacións de diversos tipos que poñen de manifesto o carácter "europeo" do fenómeno trobadoresco, e como os representantes occidentais da Península Ibérica non estaban en modo algún illados nin descoñecían en absoluto o que acontecía nos reinos de Navarra e Aragón, pero tamén do outro lado dos Perineos, así como a capacidade de atracción que tiveron no século XII os reinos de Galicia-León, Portugal e Castela para compositores do ámbito galorrománico[15].

3. Universo Cantigas (UC)

En 2018, un equipo da Universidade da Coruña, dirixido por Manuel Ferreiro, publicou na rede o portal *Universo Cantigas*, do que, uns anos antes (a versión 2 é de 2017), se ofrecera xa un adianto[16] que se converteu nunha ferramenta de enorme utilidade (sobre todo) para os estudosos da lírica galego-portuguesa: *Glossa*, un glosario completo –en formas e ocorrencias– deste corpus.

UC é aínda un "work in progress" (Arbor e Ferreiro, 2018[17]), cun deseño gráfico moi actual, que vai engadindo materiais a medida que estes están dispoñibles. O seu obxectivo é proporcionar unha edición crítica homoxénea de todas as composicións transmitidas polos cancioneiros, acompañada da transcrición paleográfica de todos os testemuños. Aínda que se presenta como unha "edición dixital", en realidade só pode ser considerada tal porque ese foi o formato elixido para publicala, xa que a súa disposición respeta integramente o modelo das edicións impresas (texto, variantes, indicacións dos manuscritos, notas aos versos, comentarios); a 'innovación dixital' estriba en que, dende cada cantiga, se pode acceder axilmente á transcrición paleográfica da mesma (non, polo menos de momento, ás imaxes dos manuscritos), unha transcrición que pode ser considerada se-

15 Para a presenza dos occitanos, véxase Alvar (1977 e 1978).

16 Actualmente está integrado en UC.

17 Pode completarse a información en Arbor (2019) e Ferreiro (2019).

miconservadora (entre outras cousas, non conserva os alógrafos, e vese na obriga de adaptar algunhas abreviaturas). Non parece estar previsto que poidan ser realizadas buscas de ningún tipo nin sobre a edición nin sobre a transcrición, se ben se pode partir do glosario para, pinchando sobre o número que identifica cada ocorrencia, consultar a edición da peza na que se atopa a forma seleccionada[18].

A metodoloxía empregada é, pois, a xa consagrada pola tradición ecdótica (cambia unicamente o formato final da publicación), con unha explicación clara dos criterios adoptados para a edición e, en menor medida, para a transcrición. A maior novidade, no relativo á transcrición, é que, ademais de ser visible vinculada á edición de cada cantiga, ábrese a posibilidade de facer un seguimento de cada un dos testemuños por separado, se ben tamén neste caso se optou por incluír indicacións relativas, por exemplo, ás columnas, pero non se respetou a disposición dos folios no relativo a esa distribución, ou aos espazos entreliñares (o que, por exemplo, non permite saber onde estaban previstas as pautas para a melodía ou as miniaturas que sinalan cambio de autor)[19].

Os aspectos, pois, máis relevantes de UC (sobre todo, en confrontación cos recursos xa comentados) son, sobre todo, dous: o glosario, completo e cunha organización clara, que vai corrixindo os erros progresivamente e que non ten parangón nas outras ferramentas[20] (que non contemplan esta opción, agás dun xeito elemental no caso de CMGP), e a proposta de acometer unha edición crítica da totalidade do corpus trobadoresco galego-portugués con criterios homoxéneos[21], que facilitan a lectura, pero tamén a lematización precisa para a elaboración do glosario.

---

18 Sempre que aparece unha referencia que contén o número dunha cantiga se pode pinchar sobre el para vela. Do mesmo xeito, pinchando sobre unha palabra do texto, ábrese a opción de "buscar" para acceder directamente á información que sobre esa palabra contén o glosario.

19 Algúns destes aspectos son explicados como texto, pero non se aprecian visualmente. Por outra parte, as notas e comentarios aparecen todos ao final da transcrición do testemuño, aínda que se pode acceder a eles directamente pinchando sobre o número da nota.

20 Antes da súa aparición, o único modo de consultar en rede o significado das palabras empregadas polos trobadores era recorrer ao DDGM (http://sli.uvigo.gal/DDGM/index.php), que recolle o contido de todos os glosarios parciais publicados (non só da lírica, senón de calquera texto galego medieval).

21 Nas edicións publicadas ata agora, cada editor emprega os criterios que considera máis axeitados aos seus obxectivos, polo que a variedade é o trazo máis salientable.

A todo iso cabe engadir o carácter intuitivo do recurso, que pode ser empregado con fins didácticos e –coas limitacións derivadas da ausencia dun sistema de buscas específico– de investigación, amén de contribuír á divulgación desta tradición lírica entre un público interesado, dado que a edición vai acompañada dunha paráfrase do texto que o fai intelixible aos lectores actuais.

4. PalMed

No comentario de MedDB fíxose referencia a unha nova base de datos realizada no Centro Ramón Piñeiro (a máis recente, xa que se pon en rede neste ano 2020) e dirixida por Mercedes Brea, Antonio Fernández Guiadanes e Pilar Lorenzo Gradín. Se MedDB fora concibida para poñer a disposición dos interesados nos aspectos literarios do corpus unha serie complexa de elementos de busca, PalMed pretende atender as necesidades dos investigadores en paleografía, grafemática, historia da lingua e ecdótica[22].

Contén a transcrición paleográfica de todos os testemuños (a excepción dos *descripti*) da tradición trobadoresca, respetando a realidade do documento na súa complexidade. Isto implica que procura manter non só os grafemas senón tamén a riqueza de alógrafos que se pode atopar no testemuño[23]; que distribúe os folios en columnas e, dentro destas, as liñas reproducen as entreliñas do manuscrito; que deixa constancia de todos os raspados, correccións, insercións, anotacións marxinais etc. Aínda que as abreviaturas se respetan (con mínimas adaptacións inevitables), todas están codificadas para 'gardar' o valor que o equipo lles atribúe en cada ocorrencia; na visualización, ese valor pode comprobarse pinchando enriba da abreviatura. Non se modifica o modo en que están unidas ou separadas nos manuscritos as palabras, pero o sistema contén etiquetas que permiten reconvertelas, proceso que non está operativo nesta versión posto que se reserva para unha fase posterior, na que se efectuará a lematización e se traballará con marcas de carácter fonético e morfolóxico[24].

---

22 Pode verse unha información máis completa e detallada sobre os obxectivos e metodoloxía en Lorenzo Gradín (2019).

23 Coa finalidade de evitar aos usuarios un uso continuo dos códigos que están detrás dos caracteres 'pintados' con Junicode, habilitouse, para as buscas textuais, un teclado virtual que permite seleccionar directamente os caracteres que se desexa localizar nos manuscritos.

24 No CIRP desenvolveuse un etiquetador (*Xiada*) para o CORGA (todo en www.cirp.gal), que será sometido a probas para indagar se pode ser adaptado ao corpus de transcricións de PalMed.

Unha primeira pantalla ofrece unha especie de espello dos testemuños, posto que todos eles poden consultarse completos respetando a maneira en que os textos aparecen dispostos nos manuscritos, coa opción de confrontalos coas imaxes correspondentes destes. Na pantalla seguinte, as transcricións poden visualizarse por cantigas, de maneira que o resultado presenta en primeiro lugar a edición seguida en MedDB (empregada para adaptar as liñas dos folios a versos e estrofas), e, en columnas paralelas, a transcrición de cada verso en cada un dos testemuños que transmiten a composición. Gracias a unha pantalla intermedia de resultados, na que figura a referencia precisa do(s) folio(s) en que está copiada, é factible acceder directamente á transcrición do folio, con toda a información complementaria que conteña.

As seguintes pantallas están habilitadas para efectuar buscas complexas:

(a) buscas textuais, con múltiples opcións: restrinxir unha abreviatura a un dos valores que lle foron asignados; limitar a busca a unha cantiga, un folio, un manuscrito, un trobador, ou mesmo un copista determinado. Teñen en conta, por outra parte, as diferenzas entre o texto lírico e os paratextos (rúbricas atributivas, explicativas e codicolóxicas, anotacións adicionais, notas de corrección...).

(b) buscas selectivas de distintos tipos de abreviaturas, sempre asociadas ao valor que o equipo do proxecto lles atribúe en cada ocorrencia.

(c) marcas ou sinais materiais que se poden atopar nos manuscritos, sexan 'marcas organizativas' (foliación, paxinación, numeración caderno, sinaturas, reclamos) ou 'escrituras anexas' (letras de espera, emendas, inserción, correccións, ángulos, manículas, flores...).

A riqueza e variedade de elementos susceptibles de ser sometidos a pescuda fai recomendable consultar previamente os textos que, en caixas de axuda sinaladas con un signo de interrogación, especifican o contido e o modo de proceder en cada un dos campos.

Non se trata, polo tanto, dunha transcrición máis dos cancioneiros[25], nin sequera dunha transcrición dixital máis[26], senón dunha transcrición diferente, conservadora desde todas as perspectivas, pero ao mesmo tempo habilitada para que sobre ela se poidan realizar buscas aptas e fiables para traballos paleográficos, grafemáticos, ecdóticos, e –polo menos, parcialmente– lingüísticos.

5. Consideracións finais

Chegados a este punto, pensamos que xa cabe dar resposta á pregunta que dá título a esta contribución: si, aínda é posible que se creen novos recursos electrónicos para o estudo da lírica galego-portuguesa. Os catro que xa existen responden a obxectivos diferentes, polo que ningún deles resulta superfluo nin se pode aseverar que uns sexan mellores que outros. Son complementarios; teñen en común que traballan sobre o mesmo corpus (a lírica trobadoresca galego-portuguesa), pero non se superpoñen, porque abordan ese material desde distintos puntos de vista e, gracias a iso, cada un deles pode ser empregado polos usuarios segundo o fin que persiga: para levar a cabo investigacións de ámbito literario, recoméndase MedDB; para todo o relativo á música, e tamén ao coñecemento dos *contrafacta* identificados ata o momento sobre *trobadors* e *trouvères*, CMGP resulta a mellor opción; para coñecer os distintos significados (e as variantes morfolóxicas rexistradas) do léxico empregado, o glosario de UC é o instrumento máis completo; cando estea rematado, tamén UC servirá para dispoñer dunha edición global realizada con criterios uniformes e empregando os principios metodolóxicos tradicionais da crítica textual; para coñecer a fondo a realidade dos manuscritos, a través das súas transcricións conservadoras, e abordar estudos específicos sobre variantes e peculiaridades da escrita, existe PalMed.

Non parece, pois, que teña sentido ver todas estas ferramentas como unha competición entre elas por ser superiores (en que?)[27]. Cómpre, en cambio, perfeccionalas e optimizalas, e, así mesmo, dar a benvida a calquera outro

25 Xa estaban as de Carter (2007 [1941]) para A, a parcial de Molteni (1880) para B, e a de Monaci (1875) para V. Máis detalles ao respecto poden verse en Lorenzo e De Santiago (2019: 41, n. 27).

26 Arbor (2016) publicou en rede a transcrición propia de A, e UC está publicando as de todos os manuscritos.

27 De feito, sen ir máis lonxe, o traballo aínda pendente en UC podería axilizarse enormemente co emprego de PalMed, posto que, entre outros datos de interese, se lle ofrecen confrontadas as lecturas de todos os testemuños de cada cantiga.

recurso electrónico que poida aparecer para encher ocos que neste momento non están cubertos nin por MedDB nin por CMGP nin por UC nin por PalMed (a enumeración segue exclusivamente a orde cronolóxica de aparición en internet de cada un deles).

Bibliografía

Alvar, C. (1977): *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Cupsa.

_____ (1978): *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid: Cupsa.

Arbor Aldea, M. (2016): *Cancioneiro da Ajuda. Transcrición e notas*, Washington: DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric [https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/ArborAldea-Ajuda-Intro-Final2.pdf].

_____ (2019): "Universo Cantigas: el editor ante el espejo" en I. Tomassetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. II, pp. 1541-1553.

Arbor Aldea, M. e M. Ferreiro (2018): "Universo Cantigas: *work in progress*" en G. Lalomia e D. Santonocito (eds.), *Literatura Medieval (Hispánica): Nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 23-41.

Beltrán, V., M. Brea e F. Magán Muñoz (1998): "Il progetto 'Arquivo Galicia Medieval': un archivio elettronico del medioevo galego-portoghese" en L. Leonardi (ed.), *Testi, manoscritti, ipertesti. Compatibilitá informatica e letteratura medievale. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 31 maggio-1 giugno 1996)*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 17-32.

Brea, M. (2020): "¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?" en M. Simó (ed.), *«Los motz e·l so afinan». Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma: Viella, pp. 35-50.

Brea, M. e R. Distilo (2009): *Trobadores. Database della lirica galego-portoghese*, Roma: Università La Sapienza.

Brea, M. e A. Fernández Guiadanes (2014): "Recursos en línea del 'Centro Ramón Piñeiro' para la lírica gallego-portuguesa. MedDB, BirMed y PalMed" en L. Soriano *et alii* (eds.), *Humanitats a la xarxa; món medieval*, Bern: Peter Lang, pp. 185-203.

Canettieri, P. e C. Pulsoni (1995): "Contrafacta galego-portoghesi" en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, pp. 479-497.

_____ (2004): "Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese" en D. Billy *et alii* (eds.), *Lirica galego-portoghese: saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 113-165.

Carter, H. (2007): *Cancioneiro da Ajuda*, reimpresión da edición diplomática de Henry H. Carter de 1941, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

CMGP=Lopes, G. Videira, M. P. Ferreira *et al.* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online], Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, disponível em: http://cantigas.fcsh.unl.pt [Consulta em 25/09/2020]

Ferreiro, M. (2019): "O portal *Universo Cantigas*: antecedentes, desenvolvemento" en I. Tomassetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. II, pp. 1633-1644.

Lorenzo Gradín, P. (2019): "Notas sobre una nueva base de datos de la lírica gallego-portuguesa: PalMedDB" en E. Muñoz e E. Nogueras (eds.), *"Et era muy acuçioso en allegar el saber". Studia Phololgica in honorem Juan Paredes*, Granada: Universidad de Granada, pp. 455-469.

Lorenzo Gradín, P. e C. de Santiago (2019): "De MedDB a PalMed: bases de datos para el estudio integral de la lírica gallego-portuguesa", *Revista de poética medieval* 33, pp. 25-50.

LPGP (1996): M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

MedDB=*MedDB*: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.6.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en liña en <http://www.cirp.gal/meddb> [Consultada o: 25/09/2020] (ISSN 1989-4546).

Monaci, E. (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer.

Molteni, E. (1880): *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle: Max Niemeyer.

PalMed=*Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa (PalMed)* [base de datos en liña]. Versión 1.0. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [Consultada o: 27/09/2020]

Pichel, R. e X. Varela Barreiro (2009): "O Corpus do galego medieval, 'Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega' (TMILG)" en A. Enrique-Arias (ed.), *Diacronía de las lenguas iberorrománicas: nuevas aportaciones*

desde la lingüística de corpus, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 195-215.

_____ (2014): "Edición de textos da Galiza medieval e moderna: algúns proxectos en marcha" en L. Eirín e X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía: estudos de lingüística histórica*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 291-318.

_____ (2017): "La 'Biblioteca dixital galego-portuguesa antiga' (BGPA): un nuevo formato potenciado para corpus preexistentes gallegos y portugueses" en A. I. Carrasco Manchado (dir.), *Historiador frente a las palabras: lenguaje, poder y política en la sociedad medieval: nuevas herramientas y propuestas*, Lugo: Axac, pp. 129-153.

Rodiño Caramés, I. (1998): "A lírica medieval e as novas tecnoloxías: Lírica Profana Galego-Portuguesa, o Proxecto Arquivo Galicia Medieval e a Base de Datos *MedDB*" en X. C. Domínguez Alberte *et alii* (coords.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 341-354.

Sacchi, L. (2005): "MedDB: Il database della lirica profana galego-portoghese" en V. Valcárcel e C. Pérez (eds.), *Poesía medieval: historia literaria y transmisión de textos*, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 363-381.

Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

UC=Ferreiro, M. (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña <http://universocantigas.gal> ISSN 2605-1273 [data da última revisión: 27/09/2020].

Máis aló dos lugares de memoria: sobre as tumbas de escritores

Fernando Cabo Aseguinolaza
Universidade de Santiago de Compostela

A escritura, cando se sitúa desde a perspectiva da memoria e dos seus marcos institucionais, ou incorpora a morte no seu propio dinamismo ou esíxea como condición para unha interpretación autorizada nun marco necropolítico[1]. Pode así atribuírse á morte, sen pretensión algunha de novidade, unha posición central na consideración cultural da escritura polo feito mesmo de que desde as reflexións platónicas, cando menos, estivo vinculada á idea da subsistencia e permanencia, cando non, como en Horacio, á de monumento que asegurará a memoria póstuma do seu autor. Pero, indo un paso máis aló, tamén foi unha idea común a que asocia a noción mesma de cultura coa morte. Jan Assmann (*cfr.* Rader, 2006: 33), por exemplo, postulou a condición da morte como "orixe e medio da cultura", na medida en que a estabilización das prácticas funerarias e mnemónicas requiren e asócianse con recursos simbólicos complexas: ao cabo, as formas de facer presente o ausente, que parten da constatación da desaparición física, implican sobre todo o desenvolvemento de imaxes e, máis aló, dun imaxinario no que a tumbas ocuparon tradicionalmente un lugar central. As tumbas, xunto a toda unha serie de usos funerarios e parafunerarios (entre os que se contan, no marco literario, formas específicas de escritura e de homenaxe), foron un dos focos xeradores desas imaxes desde un punto de vista social e comunitario e un dos principais fitos referenciais da xestión pública da subsistencia póstuma.

Neste sentido, ha de engadirse, como complemento e contrapunto á idea da morte como orixe e medio da cultura, que a morte mesma pode entenderse, á súa vez, como produto ou figuración resultante dunha determinada cultura, o que levaría a inverter os termos e a sinalar á cultura como orixe e medio da morte. Era, por exemplo, a tese de Sarah Webster Goodwin e Elizabeth Bronfen en *Death and Representation*, quen salientaban o papel crucial desas configuracións sociais da morte para asentar os marcos de funcionamento das distintas culturas, precisamente por entender que as representacións da

1 Este texto, levemente reelaborado, formará parte dun traballo moito máis extenso de título «"Cual en tumba común, perdidos quedan": memoria, necropolítica, posteridad y anacronía desde un contexto hispánico», destinado a un libro colectivo que se publicará, en data pendente de determinar, na editorial Comares.

morte funcionan como metatropo para o proceso de representación en todos os seus niveis, empezando pola forma en que unha determinada cultura crea unha imaxe de si mesma:

> Death is thus necessarily constructed by a culture; it grounds the many ways a culture stabilizes and represents itself, and yet it always does so as a signifier with an incessantly receding, ungraspable signified, always pointing to other signifiers, other means of representing what finally is just absent (Webster Goodwin e Bronfen, 1993: 4).

Os cambios e as tensións culturais terán en consecuencia unha repercusión directa no manexo público da morte e das súas formas de circulación, por moito que esta se resista a unha supeditación completa de carácter hermenéutico ou necropolítico. Seguindo ese mesmo argumento, cabe tamén asegurar que as modificacións nas actitudes cara á morte por parte de determinadas persoas ou grupos son indicio moi significativo de formas emerxentes de disidencia ou mesmo de cambio cultural. Evidentemente, a este respecto, o ámbito literario constitúe un expoñente extremadamente significativo, e dun modo especial a partir dos procesos de nacionalización literaria no século XIX e das culturas da memoria que se lle asocian. Como vimos, a figuración da morte estivo vinculada desde tempos remotos aos lugares, normalmente en forma de tumbas de distinta clase, sobre todo como maneira de materializar as nocións de posteridade e de memoria. Pouco ten de estraño, por tanto, que a posición cultural da literatura tivese nas actitudes cara aos sepulcros dos seus representantes máis prestixiosos, e tamén dos relegados ou ignorados, unha das súas manifestacións máis evidentes, quizais pola forza dese paradoxo de forte carga antropolóxica que leva a localizar materialmente a abstracción e a ausencia da morte nun lugar concreto caracterizado pola presenza hipotética do cadáver, cun xesto que ten tanto de forma de compensación simbólica como de dominio e apropiación. Non en balde as prácticas funerarias que afectan os literatos mortos e moitas das tensións ao redor delas tiveron moito que ver tradicionalmente con motivos culturais como a necesidade de reparar a marxinación, o desdén ou a persecución sufridos en vida polos escritores ou constituír eses lugares en espazos conmemorativos ao servizo de programas mnemónicos específicos.

En calquera caso, a cuestión sitúase no ámbito do uso e da construción dunha memoria pública. Son inevitables a este respecto nocións como as

de sinalización e individuación, as de consagración ou canonización. E inevitablemente sono tamén outras que suxiren o papel destes lugares como escenarios de pugnas ideolóxicas e simbólicas. A resignificación ou o *détournement* destes escenarios ou os procesos que converten en poslugares (Cabo, 2018: 139-143), a través de formas de teatralización ou de conversión en obxectos de consumo, ámbitos que capitalizan a súa conexión con experiencias e afectos anteriores, son exemplos bastante obvios de todo iso. Pero a manifestación máis evidente desta posición sempre cuestionada das tumbas é a súa mobilidade potencial, que perturba de maneira máis radical a súa pretensión de estabilidade e o imaxinario de repouso e o descanso que adoita rodealas. Cando a tumba se entende como impropia ou inconsistente cun determinado programa de memoria—en ocasións pola súa mesma ausencia ou falta de localización—, xorde inevitablemente a pulsión da invención —descubrilas, como paso previo á súa sinalización e culto— ou do traslado, que sempre implica descartar ou minimizar o valor ligado á orixe para salientar e potenciar outros aspectos asociados ao destino.

Son cuestións que por si mesmas abren un campo propicio para a investigación e a crítica cultural atenta a estas formas materiais de modelaxe da memoria pública. Pero, como xa se insinuou, merece algunha consideración a maneira en que afectan así mesmo o estatuto particular da obra dos autores literarios e ás súas formas de circulación. Na medida en que participa do campo literario, o escritor áchase implicado dun modo moi específico e intenso na esfera pública. Con todo, será a morte a que consagre de forma irrevogable e radical esta implicación, mesmo máis aló dos límites estritos do campo literario e cultural, transmutando definitivamente o seu ámbito de intimidade e afectando de forma cualitativa a súa transcendencia pública. A resignificación da circulación, polo menos potencial, que adquiren os inéditos ou a correspondencia destes autores é unha evidencia diso, como mostran os numerosos casos de destrución póstuma ou *in articulo mortis* desta clase de materiais para previr precisamente unha circulación allea ao control do ámbito máis privado dos achegados ao defunto, cando esta non se realiza por outros medios. A ansiedade por determinar a integridade da obra e por controlar a súa fixación e estabilidade non é indiferente tampouco ás prácticas funerarias. Trátase dunha situación moi significativa, que ten que ver co propio estatuto do literario, da figura do autor e cos cambios que o afectan.

En todo este terreo non pouco difuso, a noción de posteridade, posuída dunha forte carga cultural e ideolóxica, resulta igualmente clave, en especial cando se entende como a proxección ou a anticipación da circulación póstuma da obra e a figura pública do autor falecido feita desde a propia posición autoral. Non é outra cousa que a interiorización da marca da morte como condición, en canto queda suspendida ou diferida, da vida póstuma ou, doutra maneira, da inmortalidade. Como observa Brian Chalk (2015: 1) ao comentar a Oda III, 30 de Horacio, a morte pódese mesmo concibir desde a perspectiva do propio autor como un requisito aceptado, ou polo menos asumido, en favor da ansiada posteridade. Pero, aínda así, a posteridade vólvese sobre todo unha cuestión contemporánea, moi ligada ao tempo do morto e da morte, e revela sobre todo un conflito potencial coa súa contorna, xa que implica unha relegación valorativa do contemporáneo e a anticipación do cambio que a desaparición física do escritor motivará no estatuto público da súa obra. Por iso a conciencia máis ou menos explícita sobre as prácticas contemporáneas de memorialización constitúe o fundamento necesario para articular unha posición ou unha actitude sobre a posteridade como parte da obra mesma que se deixa atrás.

A tematización desta situación nos textos literarios —na última serie de poemas de *En las orillas del Sar*, por exemplo— é unha clara mostra da conciencia de que a morte altera decisivamente a relación dos escritores cos lectores e co medio público e da ansiedade que iso pode provocar. Adquire así sentido o ver nesta noción un marco crucial non só para encadrar os modos de lectura póstuma ou de presenza autoral nos textos, que —como sucede no caso das denominadas obras completas de Rosalía Castro, promovidas por Murguía— liga a recepción da obra á invocación dunha figura espectral do autor definido por ser obxecto de morte, senón tamén para articular, por exemplo, a ansiedade de consagración e as variables modulacións do desexo de posteridade en relación coas posicións relativas no campo literario.

Desde esta perspectiva, pode recoñecerse nas tumbas de escritores —en moitas delas, polo menos— un nodo simbólico de converxencia e conflito entre a posteridade e a memoria. Prodúcese, ademais, nun modo que non é alleo, máis ben todo o contrario, ás formas en que se trata de asegurar a subsistencia póstuma da obra dun autor, ás veces a través de clausúraa aparente, como vimos, da obra completa, tantas veces presentada como monumento, tributo ou satisfacción dos desexos de quen xa morreu. Dun lado, a posteridade, segundo a concibimos, mira cara ao futuro e concíbese

sobre todo como unha proxección máis aló da vida, máis aló da biografía, da figura e a obra do escritor, a miúdo articulada desde esa mesma vida e biografía. É, vista así, un proxecto e un desexo, imbuídos da cultura de memorialización que rodean ao autor, que definen un marco de lectura póstuma dos textos e un virtual posicionamento do escritor nun campo simbólico. A memoria pública, doutro lado, mira cara ao pasado, tratando de incorporalo ao presente, sempre de maneira moi selectiva, de acordo cun determinado réxime mnemónico, pero tamén de modificalo, polo menos nun sentido virtual, mediante estratexias de reparación, apropiación ou cooptación, entre outras. É obvio que en moitas ocasións estes dous impulsos non son coincidentes ou, por dicilo doutro xeito, o sentido da posteridade e o da memoria teñen orientacións distintas. Tamén o é que a memorialización adoita predominar sobre a posteridade da proxección e o desexo, aínda que en ocasións suceda o contrario e a tumba se erga como unha materialización fiel do desexo de posteridade anticipado polo autor, figurando esta dunha maneira concreta e, polo menos na súa intención, perdurable.

Ten todo iso moito que ver que as tensións que acompañan aos lugares de memoria. Estes, tal como os presentou Pierre Nora, caracterizaríanse por conxugar tres dimensións cruciais: a material, desde o punto en que son obxectivacións culturais; a funcional, que os vincula a determinados propósitos e usos sociais; e a simbólica, pola cal se asocian por distintos medios a un marco interpretativo e inscríbense nun relato cultural e ideolóxico definido (*cfr.* Erll, 2011: 24). Evidentemente, non todas as tumbas de escritores responden a estes trazos. Algunhas foron deseñadas co obxectivo preciso de servir ao propósito dun lugar de memoria, especialmente cando adquiren a forma de panteóns ou mausoleos, aínda que tamén noutros casos en que se afecta unha pretensión de sinxeleza. Outras sepulturas, a pesar de non ser concibidas para tal obxecto orixinalmente —por circunscribirse a un ámbito máis íntimo ou por ser resultado de circunstancias traumáticas—, adquíreno posteriormente polo desenvolvemento de prácticas e discursos de distinto tipo no seu arredor. Pero hainas tamén que non chegan a funcionar nunca como lugar de memoria, en virtude da operatividade dos réximes mnemónicos, sempre selectivos, ou polo simple feito de perderse a referencia da súa localización e, por tanto, dificultarse a súa obxectivación cultural.

A imposibilidade de fixar o cadáver nun lugar concreto, con todo, constitúe por si mesma —repárase na forza do imaxinario da tumba común ou a fosa anónima— unha circunstancia cunha indubidable capacidade de xeración

simbólica, precisamente porque a ausencia e a súa pegada son un factor decisivo para evitar a saturación da memoria, e a súa consecuente inoperancia crítica, derivada da ilusión dunha presenza plena. Claro que, mesmo naqueles sepulcros que se conciben ou acaban por devir lugares de memoria, o peso do oculto ou do ausente garda unha potencialidade moi produtiva desde o punto de vista da memoria crítica, fronte á evidencia aparatosa asociada á monumentalidad da tumba. Olaf B. Rader (2006: 54-55) lembraba, seguindo a Jan Assmann, a tripla función das tumbas no antigo Exipto, nun contexto no que a cultura da vida e da morte estaban estreitamente entretecidas. Ademais de atender á función mnemónica, orientada á perpetuación do recordo do falecido mediante a exposición da materialidade do monumento, e á función do culto, favorecida polo feito de prover un ámbito para o rito e a cerimonia, as tumbas destinábanse tamén ao secreto, que buscaba preservar a integridade do cadáver e apuntaba ao ámbito ignoto situado máis aló da propia sepultura. O cadáver oculto á vista suxire ese secreto que esconde calquera tumba e propón a conexión cun pasado e unha vida irredutible á exteriorización material do monumento funerario.

Este secreto é a forma máis radical de anacronía, a cal, como explica Jacques Rancière (1996: 67-68), caracterízase por facer "circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec 'lui-même'", desafiando a asunción de que todo acontecemento debe pertencer integramente ao tempo en que se atopa. Ou, noutras palabras, abre a posibilidade de "définir des aiguillages temporels inédits". O monumento e o cadáver inscríbense en temporalidades distintas, ao que se engade a temporalidade propia da obra, tan a miúdo rexistrada de distintas formas na tumba. Trátase, en suma, da ruptura da funcionalidade mnemónica do monumento ao servizo dun certo presente e, en sentido contrario, da afirmación da potencialidade das tumbas, a través da ausencia que gardan e esconden, para propiciar indagacións non acomodaticias coa memoria pública constituída.

É necesario, con todo, atender a este aspecto en relación inevitable coa materialidade da tumba. O secreto que garda e oculta a tumba, e a capacidade mesma para funcionar como resorte mnemónico, realízase plenamente só cando se deixou atrás o estadio do testemuño e é o sepulcro como tal o que adquire elocuencia cultural e prové de autoridade a quen se serve del como palestra simbólica desde a que afianzar a lexitimidade de determinados discursos. As testemuñas, cando a tumba está xa aí e a morte exerce

a súa función cultural, vólvense un elemento en boa medida marxinal ou meramente suplementario, e con frecuencia ata un impedimento e un estorbo para o despregamento pleno da funcionalidade memorialística do sepulcro. Cabe pensar que sucede do mesmo xeito en que esas testemuñas e achegados entorpecen a plena absorción do defunto pola esfera pública, que é onde remite a función mnemónica desta clase de tumbas.

Neste sentido, pode afirmarse con rotundidade que as tumbas son sobre todo medios da memoria, no sentido en que Astrud Erll (2011: 114) reivindica a "inherent mediality of memory". Interveñen, por tanto, na produción e circulación da memoria, e, como lembra de novo Erll, os media posúen unha dimensión material constitutiva, que permite a súa obxectivación, obvia no caso, por exemplo, dos monumentos. Por suposto, nada disto tería sentido —noutras palabras, carecerían de funcionalidade mnemónica— se esa materialidade non funcionase como soporte para a creación e conformación dunha referencialidade mnemónica —"world of cultural memory" (Erll, 2011: 116)— operativa. A este respecto, calquera medio da memoria cultural é un *apparatus*. Pero, xunto a esta dimensión, hai outra polo menos tan significativa. É a da pegada que o medio deixa na memoria que contribúe a constituír: sexa os contextos culturais e simbólicos de produción deste medio material, sexa o secreto da relación con aquilo a que se dedica o recordo institucionalizado e obxectivado en forma de vida ou de escritura.

E este aspecto é, en último termo, o que resulta máis atractivo desde unha perspectiva crítica. Pero, xa por fin, convén lembrar a situación xeral na que se inscribe o interese actual polas tumbas de escritores e a cultura da memoria en que este interese cobra sentido. As tumbas son medios da memoria, sempre o foron, pero no presente ese carácter medial está, á súa vez, profundamente medializado. Dito doutra maneira, as tumbas como medio de memoria, non se bastan xa, se non en canto están incorporadas a formas de medialización secundaria, a través de medios de comunicación e de masas ou de medios e produtos artísticos, literarios ou fílmicos. Da mesma maneira, a memoria en que se inscriben, a través da súa consideración crítica, é fundamentalmente unha metamemoria, que se figura a si mesma de forma reflexiva e autoconsciente. A memoria funeraria é, admitámolo, pouco operativa no presente, polo menos en sentido recto, salvo como consideración secundaria —protésica, en certo sentido— das figuras da memoria constituídas no pasado. Outros elementos pasaron tamén a desprazar e incorporar o potencial simbólico das tumbas, como, por exemplo, certas

fundacións ligadas a figuras históricas da cultura ou algunhas formas de representación bioficcionais centradas con gran insistencia na representación complexa das vidas de referentes culturais do pasado. Unha pregunta última sería, así todo, onde se conserva o secreto oculto nos sepulcros.

Bibliografía

Cabo Aseguinolaza, F. (2018): "'A mi morada oscura, desmantelada y fría'. Poslugares, Estado y literatura. La casa de Rosalía Castro", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 4, pp. 138-160.

Chalk, B. (2015): *Monuments and Literary Posterity in Early Modern Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

Erll, A. (2011): *Memory in culture*, Houndmills: Palgrave Macmillan.

Rader, O. B. (2006): *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, Madrid: Siruela.

Rancière, J. (1996): "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel* 6, pp. 53-68.

Webster Goodwin, S. e E. Bronfen (eds.) (1993): *Death and Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Poesía española publicada en la prensa periódica infantil colombiana. El caso de *Chanchito, Revista Ilustrada para Niños* (1933-1934)

Cristina Cañamares Torrijos
Universidad de Castilla La Mancha
Cielo Erika Ospina Canencio
Universidad de Chile

1. Las revistas como fuente historiográfica de la infancia, la lectura y la cultura impresa

Durante el siglo XIX comenzaron a popularizarse las publicaciones infantiles tanto en Europa como en otras partes del mundo[1]. *La gaceta de los niños* (1798) fue el primer periódico infantil español que, tomando como modelo editorial el francés *El correo de los niños* y orientando su línea editorial hacia una labor instructora y escolar, intentó "instruir deleitando" a sus lectores apoyándose en textos literarios de autores como José Zorrilla, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Osorio y Bernard o Carlos Frontaura.

En otros contextos mundiales y, por ende, en América Latina, también proliferaron este tipo de publicaciones infantiles que emulaban los referentes europeos y que, por lo tanto, se caracterizaron por "un marcado cariz pedagógico, una circulación escasa, unos contenidos dirigidos a una población alfabetizada, de clases altas urbanas, y que se presentaron como prolongaciones de los libros moralizantes y de instrucción que ya eran conocidos por los niños" (Aristizábal, 2018: 193).

El florecimiento de las publicaciones periódicas infantiles en Latinoamérica durante los siglos XIX y XX se explica por una serie de factores asociados: a) los avances en las tecnologías de la impresión, la cultura gráfica y la historia de la prensa infantil (Szir, 2007; Olivera, Sánchez Vigil y Dorado, 2013; Chivelet, 2009); b) el reconocimiento de los niños y niñas como usuarios de la cultura escrita (Sosenski y Rojkind, 2015; Guzmán, Peters y Soriano, 2016; Bontempo, 2016; Parra, 2017); c) los procesos de alfabetización en el

[1] Algunas de las reflexiones y análisis que se presentan en este artículo han sido incluidas en la tesis doctoral de Cielo Erika Ospina Canencio, estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile.

marco de pedagogías activas y el desarrollo de la escolaridad (Tanck de la Estrada, 2001; Soberón, 2001; Martínez, 2004; García, 2004); d) la infancia como sujeto del mercado (Bontempo, 2015); y e) la infancia como portadora de valores vinculados a la construcción del territorio nacional y hacia un ideal del futuro ciudadano (Alcubierre, 2010; Peters y Trujillo, 2017; Aristizábal, 2018; Ballesteros, 2016).

Además de todos los frentes de análisis y factores nombrados anteriormente, gracias a la proliferación de impresos[2], como revistas ilustradas, libros escolares y efímeros es posible, para el investigador interesado, analizar tanto el devenir histórico de la Literatura Infantil como el modelo de lector al que ese tipo de textos apelaba. La clave de las publicaciones periódicas y, o, las efímeras, en esencia es llegar a un lector en un momento y tiempo determinados e inmediatos. Por ese motivo, estas publicaciones reflejan a la perfección el *statu quo* de esa literatura y de sus lectores en un escenario determinado. De este modo, el análisis y la revisión historiográfica que hagamos de estas publicaciones nos mostrará un panorama del tipo de textos, de las tendencias y las concepciones literarias que subyacían a este corpus. Una muestra de lo anterior es que si estudiamos las publicaciones periódicas infantiles producidas entre los siglos XIX y XX asistiremos a un profundo cambio en la LIJ de aquellos años pues se pasó de textos caracterizados por una labor instructora y adoctrinadora que fueron cediendo espacio a una literatura renovada que demandaba una lectura recreativa por parte de sus lectores.

En este artículo analizamos la publicación de un corpus de poesía de autores españoles que se incluyó en la prensa periódica colombiana. Para focalizar el estudio hemos seleccionado *Chanchito. Revista infantil Ilustrada para niños*, publicada en Bogotá (Colombia) entre 1933 y 1934 por su director y creador Víctor Eduardo Caro. Su elección obedece a tres criterios: el mantenimiento de la periodicidad en sus 63 números, la consecución de un archivo completo[3] y, sobre todo, su importante repertorio de versos

---

2 Esta proliferación de impresos y dispositivos se enmarca en las prácticas e intenciones políticas culturales del gobierno de la República Liberal en Colombia. En este marco, el incremento de políticas de circulación del libro y de otras formas de comunicación y formatos obedece a un "proyecto de construcción de una Nación que consideraba como una exigencia la extensión y la democratización de la cultura" (Silva, 2002: 144).

3 Respecto a la consecución de un archivo completo, nos referimos a ubicar la colección total de las revistas en sus 63 números. Este aspecto es relevante tratándose de un archivo

gracias a la creación de una sección específica dedicada a la poesía y a la narrativa en verso[4]. Todos estos aspectos, así como la cuidadísima selección de los textos literarios incluidos (aparecen clásicos como *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll o *La guerra de los mundos* de H.G. Wells), hacen de ella uno de los principales referentes en la historia de la Literatura Infantil y Juvenil colombiana del siglo pasado.

2. La revista

2.1. Queridos lectorcitos: aspectos contextuales de la revista

Chanchito. La Revista Ilustrada para Niños[5] es una de las revistas dirigidas al público infantil más emblemáticas en los inicios del siglo XX en Colombia. La publicación circuló en diferentes partes del país y mantuvo su periodicidad por más de un año: el primer número se publicó el 6 de julio de 1933 y el último el 29 de noviembre de 1934. La revista fue fundada y dirigida por el humanista, poeta y afiliado a las matemáticas y a la ingeniera, Víctor Eduardo Caro. Su dirección se prolongó hasta que obtuvo un cargo público asociado con la Educación, momento en el que le sucedió su hermana Mercedes Caro, aunque el fundador nunca se desvinculó del todo de su creación. Esta revista siempre fue uno de los grandes orgullos de su fundador. Al año de su creación, se describía a sí mismo en estos términos:

Tengo una pequeña propiedad: "El Mochuelo"; un tesoro: mi familia; un orgullo: mis amigos; y un doble culto: el de los muertos y el de los niños. Gracias a las oraciones de estos y a las influencias de aquellos, espero, cuando muera, entrar al cielo sin hacer antesala en el purgatorio (Pérez Silva, 1996: 53).

Los hermanos Caro pertenecieron a una familia relevante en la historia de la filología y la política colombiana: nietos del escritor José Eusebio Caro e hijos de Miguel Antonio Caro, presidente de Colombia y filólogo autodidacta.

---

vulnerable al paso del tiempo y a las posibilidades tardías de tasación y valoración como parte del patrimonio documental nacional en Colombia.

4 En la sección de poesía de *Chanchito* se publicaron una cantidad significativa de poesía de autores españoles.

5 Existieron precedentes a *Chanchito* como *El Álbum de los Niños. Periódico de instrucción y recreo destinado a la juventud,* editado en 1876 por Torres Hermanos y Compañía, *La página* (*sic* para los niños) en la revista *La Caridad* publicada desde 1864; la sección para niños en la revista *La Mujer* en 1878; *El almacén de los niños* (1890); *La Niñez*, publicada desde 1914 a 1917 en el Colegio Restrepo Mejía de Bogotá.

La revista surge en un momento de modernización de Colombia, especialmente en el mundo de la educación y la cultura. Este proceso de renovación y fortalecimiento fue promovido por el Ministerio de Educación Nacional a través de la Reforma educativa de 1933 y por la Biblioteca Nacional de Colombia a partir de iniciativas culturales y de promoción de la lectura como la *Revista Senderos*, la Campaña de Cultura Aldeana o la Biblioteca Aldeana, especialmente, su dotación dedicada a los niños colombianos[6]. Con relación a la enseñanza de la lectura y la escritura, se introducen modelos nuevos como el de Decroly, que concibe al niño como un lector autónomo y capaz. Dicha concepción lleva aparejada ofrecer al niño recursos culturales como bibliotecas, centros culturales, programas de radio y publicaciones dirigidas a la infancia al margen del circuito escolar.

Chanchito se caracterizó por combinar ideas progresistas en sus orientaciones humanistas, educativas y literarias, con valores morales e ideológicos conservadores y católicos, propios de la dirección de la revista. La publicación recibe el nombre de uno de los personajes menos conocidos del "Poeta de los niños" Rafael Pombo, que encarna a la perfección la idea de transformación y cambio gracias a un tipo de educación férrea asociada mediada por el castigo físico y la obediencia a los adultos.

2.2 Aspectos materiales de la revista

Chanchito se caracterizó por su bajo costo y su gran aceptación en la clase media y alta de Colombia. La revista circuló entre 1933 y 1934, publicando 63 números en total. Su periodicidad fue semanal: aparecía los jueves al precio de 10 centavos de peso colombiano y también se comercializaba por suscripción con cobertura nacional: la suscripción durante 3 meses (13 números) suponía 1.20$ (pesos colombianos); la de seis meses (26 números) alcanzaba los 2.30$, y la suscripción anual (50 números) ascendía a 4.50$. El precio se mantuvo inalterable en todos los números y se informaba en el cabezote de la revista[7].

---

6 Esta política será posterior, en el año de 1935, pero la apertura de la biblioteca del Banco de la República publicitada en la misma revista y el crecimiento a partir de 1930 de publicaciones escolares "se había incrementado en cantidad y en calidad, a través de una definición más amplia de la 'canasta escolar'; y se había complementado por medio de la difusión del nuevo libro pedagógico, como un apoyo a la campaña de reforma escolar" (Silva, 2002: 145).

7 El precio de la revista estaba por debajo de otros impresos o materiales de índole escolar o profesional. En los anuncios clasificados de *Chanchito* se promocionaba la Librería Americana

La sede administrativa de *Chanchito* estuvo ubicada en la ciudad de Bogotá, en la carrera 6º 10-60, a la que Víctor Eduardo Caro, fundador y director de la revista, invitaba a sus lectores. Fue impresa por la editorial Cromos y alcanzó los 7.000 suscriptores, pues la nota editorial del número 55 titulada "Con los dedos en el teclado" informaba mediante una anécdota este número aproximado de suscriptores (*Chanchito* nº 55, 1934: 3). En dicha nota editorial Víctor Eduardo Caro se refería a la visita de una librería a la que acababa de llegar el último número de *Chanchito* (el número 55), describiendo el revuelo que ese hecho producía: los niños se arremolinaban alrededor de la revista y el director y el librero conversaban sobre que la publicación tenía 7.000 suscriptores. Aunque este no es un dato contrastado, pues no disponemos de otras cifras más allá de las ofrecidas por el director, 7.000 suscripciones es una cantidad nada desdeñable, más aún si tenemos en cuenta las tasas de alfabetización y escolarización de la época. Si revisamos la tasa de analfabetismo en la población adulta de Colombia en la década de 1930 alcanzaba el 60% y los estudiantes matriculados en Primaria no llegaba al 10% de la población (Ramírez y Tellez, 2006: 3). De este modo, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la revista gozó de amplia aceptación y difusión entre las clases media y alta así como en contextos escolares y bibliotecarios.

2.3 Anatomía de la revista

En su forma material *Chanchito, Revista Ilustrada para Niños* presenta una encuadernación sencilla, engrapada, que mantiene estable la publicación, pero que tiende a oxidar el papel con el tiempo. El cuadernillo tenía unas

"Concha y Michelsen" ofreciendo libros ilustrados de Benjamín Rabier al precio de dos pesos colombianos ($ cada uno; los títulos en cuestión son *Los animales en libertad*, *Los animales se divierten* o *Pobres animales* (*Chanchito. Revista infantil ilustrada para niños*, 1933: 23). Por otro lado, en el *Boletín Bibliográfico de la Librería Voluntad* hallamos los precios de otros artículos como, por ejemplo, un lapicero a 0,50 $; un archivador de cartón con resorte en tamaño carta a 0,60 $ (Nº. 5, 1934: 11); unas cartillas de la editorial FTD (silabarios, aritmética y urbanidad) que eran productos importados y a todo color, cuyos precios oscilaban entre los 0,15 $ y 0,20 $; un diccionario inglés-español de Appleton, costaba 9 $; un tomo de *La Biblioteca de Iniciación Cultural* de la editorial Labor costaba 1,30 $ o 2,6 $ en tomo doble. Comparando estos precios entre sí, comprobamos que el precio de la revista era bastante bajo con relación a otras publicaciones para el público alfabetizado infantil, más aún si tenemos presente que *Chanchito* ofrecía algunas páginas a dos colores y plastificadas. La relación entre el precio de la revista y el del libro infantil de Rabier muestra que su valor corresponde al 5% del valor del libro, convirtiendo *Chanchito* en una publicación asequible para las clases medias colombianas.

medidas de 24,5 cm. de largo y 16,5 cm. de ancho y constaba de 28 páginas, incluidas la cubierta y la contracubierta. Este formato de fácil manejo y dimensiones pequeñas permitía un encuentro cómodo entre el cuadernillo y sus lectores. Además, la encuadernación sencilla, su diseño clásico y sus aportes gráficos modestos limitaban el gasto en su edición y favorecían el acceso a estas ediciones a lectores de clases económicas más modestas.

2.4 Las secciones y su contenido

La revista *Chanchito* fue una revista ilustrada, de tipo magazín (de variedades), que al igual que otras que circularon en Latinoamérica, siguieron modelos de la prensa extranjera (Zagal y Galdamés, 2018: 385) y se caracterizaron por: "poner en circulación una gran cantidad de imágenes (grabados, caricaturas o fotografías), aprovechando para ello los nuevos medios de reproducción del material iconográfico presentes en el país[8] desde principios del siglo". En este sentido la revista establece una interacción entre imagen y texto en todo su contenido y secciones. La estructura general de la revista se puede sintetizar en las siguientes secciones:

(a) Cubierta.

(b) Anuncios clasificados.

(c) Nota editorial en la que se establecía un diálogo directo con los niños colombianos: se informaba sobre la revista, las suscripciones y sobre diversas actividades como concursos, uso de las bibliotecas y se animaba a los niños a escribir a *Chanchito* a través del apartado postal 385 de Bogotá.

(d) Nota miscelánea que variaba entre deportes, "preguntas y respuestas", chistes, poemas, consejos.

(e) Novela o cuento por entregas. Esta sección incluyó autores como Lewis Carroll, H.G. Wells, Arthur Conan Doyle, Iriarte, Esopo, Samaniego, Julio Verne o los colombianos Pombo, Miguel Antonio Caro, José Asunción Silva o Diego Fallón, que da cuenta del ambicioso proyecto literario y universalista de esta publicación.

(f) Historietas. Se publicaron, por ejemplo, *Las fantásticas aventuras de Tito y Tif* del español Joaquín Xaudaró, publicadas previamente

8 Aunque esta cita se refiere al caso chileno, el concepto se puede extrapolar a otros contextos latinoamericanos.

(desde enero de 1915) en la revista barcelonesa *La Hormiga de Oro*. Esta historieta fue reemplazada más tarde por *Las aventuras de Mickey Mouse*, otra serie más comercial.

(g) Sección de divulgación científica.

(h) Sección de poemas y narrativa en verso.

(i) Fotografía.

(j) Retazos de historia.

(k) Pasatiempos.

(l) Anuncios clasificados.

(m) Contracubierta.

En todos los números de *Chanchito* llama poderosamente la atención el amplio espacio (al abrir y cerrar cada ejemplar) pues, junto a las suscripciones, constituyó el modo de financiación que sustentó este proyecto editorial.

Sobre los géneros literarios, Víctor Eduardo Caro anticipa en la primera nota editorial la selección del repertorio de la revista: "Lindas fábulas y versos que parecen engomados por la facilidad con que se pegan a la memoria" y anuncia que la palabra compartirá un espacio con las imágenes: (...) "Todo esto, naturalmente, adornado con dibujos" (*Chanchito* nº 1, 1933: 3).

La publicación perseguía el entretenimiento y la formación integral del niño colombiano sin olvidar el mundo de la literatura y las humanidades. *Chanchito* configuró un corpus de obras literarias que, en gran medida, se mantendrá en posteriores antologías y selecciones literarias. Centraremos nuestra atención en una de estas secciones literarias, la dedicada a la poesía y cuentos en verso.

3. La sección dedicada a la poesía y la narrativa en verso

La sección dedicada a la poesía y la narrativa en verso se mantuvo en la práctica totalidad de los 63 números de la revista (a excepción de los números 45, 46 y 47) y ocupó un lugar destacado dentro de la publicación. No tuvo una denominación específica, pero ocupaba las mismas páginas en todos los números (páginas 12 y 13). El texto se imprimía a dos tintas y se acompañaba con ilustraciones, por lo que estas páginas requerían un gramaje más grueso del papel. El tipo de papel y la impresión a dos tintas con una misma paleta de colores eran elementos utilizados solo en las

cubiertas y en la sección de poesía, por lo que los textos de esta sección destacaban y sobresalían sobre el resto. Además, los poemas se editaban cuidadosamente, manteniendo el nombre de sus creadores a excepción de tres poemas que no registraron su autoría. Nos estamos refiriendo a "El palomar" y "Duelo", dos poemas líricos sin rúbrica y a "El pajarito y el sapo" que solo incluyó las iniciales DRM.

La procedencia de los poemas es mayoritariamente colombiana: en 1933 el 42% de los poemas eran de autores colombianos y en 1934 ascendía el porcentaje hasta el 53%. Los autores españoles son los más destacados en un abultado segundo lugar: el 32% de los publicados en 1933 y el 25% de los editados en 1934. Comprobamos, del mismo modo, que la reivindicación e interés por la edición y difusión de la poesía colombiana provocó una menor presencia de autores extranjeros y, por ende, españoles en esta revista.

En este artículo hemos centrado nuestra atención en aquellos poemas de autoría española que cruzaron el Atlántico para verse reflejados en *Chanchito*. Nuestro análisis va encaminado a identificar algunos trayectos editoriales, comprobando si todos los textos pueden considerarse "infantiles" o si sufrieron alguna alteración o transformación para adaptarlos a un tipo de lectura concebida para la representación que tenía su editor sobre las prácticas de lectura de su público imaginado. La Tabla 1 recoge los títulos de las obras, los números de la revista y los nombres de los autores de origen español que se publicaron en *Chanchito*:

Tabla 1.
Autores españoles en la sección literaria de la *Revista Ilustrada para Niños*

Número	Fecha	Páginas	Título	Nombre
4	27-jul-33	12, 13	*La muñeca*	Vital Aza
7	17-ago-33	12, 13	*La lechera*	Samaniego
8	24-ago-33	12, 13	*Hablando con el sol*	Luis de Tapia
9	31-ago-33	12, 13	*Castilla*	M. Machado
12	21-sep-33	12, 13	*La música de los animales*	Iriarte
13	28-sep-33	12, 13	*Los cascabeles de oro*	Hartzenbusch
15	12-oct-33	12, 13	*A la luna*	Vital Aza
18	02-nov-33	12, 13	*La ardilla y el caballo*	Iriarte
22	30-nov-33	12, 13	*El pino de Formentor*	Costa y Llobera
23	14-dic-33	12, 13	*Marina*	Costa y Llobera
26	25-ene-34	12, 13	*Los animales con Peste*	Samaniego

28	15-feb-34	12, 13	*Historia de dos pajaritos*	Ezequiel Solana
32	15-mar-34	12, 13	*Caperucita- Las tres toronjas*	Villaespesa
36	19-abr-34	12, 13	*La pedrada*	Gabriel y Galán
38	03-may-34	12, 13	*La compra del asno*	Iriarte
39	17-may-34	12, 13	*El topo y los animales*	Iriarte
42	07-jun-34	12, 13	*Eres cristiana*	Vicente Medina
47	19-jul-34	12, 13	*El Cid da las gracias a Dios en San Pedro de Cardeña*	Anónimo
50	23-ago-34	12, 13	*El Pirata*	Espronceda

4. Poemas españoles en *Chanchito*

Resulta llamativo que la inmensa mayoría de los poemas publicados en *Chanchito* incluyeran referencias al nombre de sus autores. Este no es un hecho común en las publicaciones para niños, sino que constituye una honrosa excepción. De sobra son conocidos ejemplos como los de la editorial Calleja en la que apenas si aparecían referencias a los autores e ilustradores que trabajaban en sus filas. Esta mención directa a los autores es llamativa y quizá obedecía a un intento por ofrecer prestigio a la publicación y un halo de universalidad incluyendo autores colombianos y de otras nacionalidades, especialmente, españoles. Probablemente los autores españoles mencionados nunca supieron de la publicación de sus obras para el público infantil americano.

Llama poderosamente nuestra atención que, a pesar del esplendor que vivió la literatura española en los años 20 y 30 del pasado siglo, la llamada "Edad de Plata", fenómeno que también afectó a la Literatura Infantil (Cerrillo, 2013: 45), muy pocos de esos autores aparecieron en *Chanchito*. Este hecho quizá solo pueda explicarse si tomamos en cuenta la línea editorial de esta publicación con valores morales e ideológicos de marcado carácter conservador y católico.

Como podemos observar en la Tabla 1 varios escritores españoles como Vital Aza[9], Luis de Tapia, Vicente Medina, Manuel Machado o Francisco Villaespesa publicaron sus poemas en la sección de poesía de *Chanchito*. Son en su mayoría autores que difícilmente podemos relacionar con la

[9] Es importante corregir una información proporcionada en el libro *Todos los danzantes... Panorama histórico de la literatura infantil y juvenil colombiana* de Beatriz Helena Robledo, gran referente en los estudios del campo en Colombia. La autora afirma que Vital Aza es un seudónimo de Víctor Eduardo Caro (Robledo, 2012: 75), pero realmente Vital Aza fue un poeta español, cuyas publicaciones aparecen constantemente en la revista.

Literatura Infantil y que no habían tenido relación con Colombia ni con Latinoamérica. Podemos tomar como ejemplo a Vital Aza, uno de los autores predilectos de la revista *Chanchito*, no solo en la sección que nos ocupa sino también en otras páginas misceláneas. Algunas revistas latinoamericanas de la época se hicieron eco de él en los pasajes dedicados a escritores. Por ejemplo, la revista argentina *Caras y Caretas* lo mencionaba en el año de 1935 describiéndolo como un "fecundo escritor festivo y comediógrafo", aun así, es difícil encontrar rastros de niños lectores alrededor de su obra. Vital Aza destacó como periodista en periódicos de Madrid como *El Garbanzo*, *Blanco y Negro* o *El Heraldo de Madrid*, entre otros. También fue poeta y escritor de teatro humorístico, especialmente de sainetes.

De los famosos fabulistas Félix María de Samaniego e Iriarte se incluyen seis obras, siendo la presencia de este último la más destacada de todos los autores españoles. No en vano la inclusión de estos fabulistas es referencia imprescindible en la mayoría de las antologías y los repertorios de clásicos infantiles. De este modo no es sorprendente hallar a Samaniego e Iriarte dentro de la selección que hizo Caro. Algunos de los textos incluidos como, por ejemplo, *La lechera* hoy en día sigue siendo leído y podemos afirmar que forma parte del canon literario colombiano, latinoamericano y universal.

Juan Eugenio Hartzenbusch, autor del siglo XIX español conocido por su obra romántica *Los amantes de Teruel*, también se incluye entre el elenco de autores españoles publicados. En su caso la obra aparecida es la fábula aleccionadora "Los cascabeles de oro" de sus *Fábulas* (1848), cuya presencia es muy común en algunos libros escolares.

Luis de Tapia, poeta satírico que publicó sus primeras obras en periódicos, fundó su propia revista (*Alegría*) y publicó sus *Salmos* y *Coplas* en varios volúmenes. Fue colaborador de los principales periódicos de España (*El Motín*, *Alma Española*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Libertad*...) y de varios de América, algunos de sus versos fueron recogidos en *Coplas* (1914)... también fue corresponsal para *El Imparcial* durante la Primera Guerra Mundial". Francisco Villaespesa, por su parte, estableció redes intelectuales con el mundo americano. Díaz (2017: 69) compila una serie de evidencias sobre la estrecha relación que el autor mantuvo con Latinoamérica, entre las que sobresale el nombre de Rubén Darío, la inclusión de sus sonetos en una antología argentina, los elogios de Vargas Vila y de Santos Chocano, o su trabajo al lado del ecuatoriano César E. Arroyo.

Ezequiel Solana fue un pedagogo, maestro normalista y poeta. Tiene varias obras sobre didáctica en la enseñanza de las primeras letras, así como varios manuales de conducta y urbanidad, entre ellos, una traducción y, o, adaptación de *L`Hote Mwudit*, del belga M. Luis Ranneux, traducido al castellano como *Las memorias de Pepito* (19--?). Sus obras morales y de primeras lecturas están asociadas a las publicaciones para profesores de la época, como el *Periódico de la Instrucción pública* del Magisterio Español o el libro *Lecturas infantiles. Primer libro de lectura corriente*, publicado en Madrid por el Magisterio Español.

Los temas de los poemas incluidos en esta sección de *Chanchito* se relacionan con el imaginario literario ligado a la infancia, como los poemas de Francisco Villaespesa *Caperucita y las tres Toronjas*, o *La muñeca* y *A la luna* de Vital Aza que pareciera una recreación de *La niña de las cerillas* de Hans Cristian Andersen. También encontramos la relación de la poesía romántica y su relación con la naturaleza, en poemas como: *El pino del Formentor* y *Marina*, ambos de Miguel Costa y Llobera. Destaca la presencia de algunos géneros literarios asociados a los lectores infantiles, como las fábulas, tal y como señalamos anteriormente. Otro de los elementos que destaca como genuinamente infantil es el mundo de la aventura como en *El pirata* de Espronceda o la presencia del mundo cristiano como en *La Pedrada* de Gabriel y Galán y *Eres cristiana* de Vicente Medina.

5. Transformaciones editoriales

En algunos casos para editar los poemas en *Chanchito* se produjeron algunas transformaciones editoriales. Para establecer las diferencias, hemos fundamentado una metodología desde la edición crítica que nos ha ido útil para ubicar y darle sentido a estos cambios y desde el análisis hipertextual (Genette, 1989). Tomemos como ejemplo el poema "Las tres toronjas" de Villaespesa publicado en el número 32 de *Chanchito* (15 marzo de 1934).

Tomaremos como hipotexto[10] a la versión aparecida en *El patio de los arrayanes* (1908). Lo seleccionamos, por considerarlo el "testimonio" más auténtico y fiable (Pérez Priego, 2011: 18). Esto, lo demuestra también Moreno (2004: 270), al compilar la aparición de este poema en 6 antologías de

[10] El hipotexto según los planteamientos de Gerard Genette (1989) sobre transtextualidad, sería el texto imitado y anterior que se halla presente en un nuevo texto (hipertexto). Entre hipotexto e hipertexto pueden producirse diferentes relaciones: alusiones, citas, parodia, transformaciones o travestismo.

poesía infantil, publicadas después de 1940 en España, en las que el título presenta variaciones.

Versiones de "Las tres toronjas" de Villaespesa	
El patio de los arrayanes (1908: 61-62) (Hipotexto)	*Chanchito*, 32: 12-13 (15 de marzo de 1934).
LAS TRES TORONJAS Hay tres toronjas cerca de un lago áureos esmaltes entre el verdor. Son tres princesas que encantó un mago porque ninguna quiso su amor. Una es muy rubia, su porte es grave, la otra morena rosa carnal; de la pequeña solo se sabe que no ha existido ni existirá. Para robarlas treparé un día los encantados muros espesos y ante mis plantas caerá el dragón. Daré a la rubia mi poesía, a la morena daré mis besos y a la pequeña mi corazón.	LAS TRES TORONJAS Hay tres toronjas cerca de un lago áureos esmaltes entre el verdor: son tres princesas que encantó un mago porque ninguna quiso su amor. Una es muy rubia, su porte es grave, la otra morena rosa oriental; de la pequeña solo se sabe que no ha existido ni existirá. Para robarlas treparé un día los encantados muros espesos y ante mis plantas caerá el dragón. Daré a la rubia mi poesía, a la morena daré mis besos y a la pequeña mi corazón.

Utilizando esta versión hemos realizado el siguiente registro de variantes de una versión a la otra:

	Versión de *El patrio de los arrayanes* (1908)	**Versión de la revista *Chanchito* (1934)**
Soporte	Libro	Revista ilustrada
Paratextos	Los poemas se alojan en un capítulo denominado: "Canciones de Niños". -Tiene una dedicatoria: Para José Santos Chocano, poeta peruano. -Carece de estampas o ilustraciones. -Se extiende en dos folios. -La tipografia es romana con serif.	No tiene dedicatorias. Posee ilustraciones que encabezan los dos poemas. -Cada poema se ubica en un solo folio. -La tipografía es de mayor tamaño. La morfología de la fuente muestra cierto estilo caligráfico, por la utilización de colas y pequeños bucles.

Signos de puntuación	El verso "áureos esmaltes en el verdor" en la versión de *Chanchito* se cambia el punto seguido por dos puntos.
Léxico	La tranformación semántica más significativa es el siguiente cambio por sustitución que realiza la versión de *Chanchito*. En la segunda estrofa, segundo verso del texto de referencia dice: "La otra morena, rosa carnal..." y en la versión de *Chanchito* dice: "La otra morena, rosa oriental". Pensamos que la sustitución de una palabra por la otra tiene que ver con la carga semántica de la palabra carnal. La Rae lo describe como un adjetivo relativo a lo lascivo o lujurioso. Es por ello que pensamos que hubo una censura por parte del editor al observar que esta palabra y su sentido en el poema no debía ir dirigido al público infantil. Por otro lado, el editor fue cuidadoso con la sustitición y eligio la palabra oriental, que si bien cambia el sentido pasional, no se desvía del significado y acentúa un tono exótico propio de la poesía modernista.

Respecto del sentido del poema, *Las tres toronjas* es un soneto. Por tal razón, pensamos que presenta desafíos para un lector princiante ya que presenta un léxico elevado, visible en metáforas como: "áureos esmaltes" que exaltan la cromaticidad de los frutos y la magnificiencia de los elementos que significan. El título también refuerza esta idea y señala que el símbolo por descubrir está inscrito en el número y en la elección de los frutos.

Las palabras del campo semántico, aluden también al referente literario del imaginario infantil de los cuentos de hadas, y de un mundo arcaico: princesas, mago, encantamiento, muros y dragón. En ese sentido recoge la fuente de la tradición oral y de los cuentos folklóricos y las historias fijadas y reescritas por algunos autores durante el siglo XIX, como, por ejemplo, *Leyenda de las tres toronjas del vergel del amor* de Agustín Durán (1856) o *Las tres naranjitas de oro* de Romualdo Nogués y Milagro (1886) (*vid.* Amores, 1997: 88).

Dentro de este mundo de la tradición oral y su relación con la infancia, el hablante lírico se presenta como un observador de las cualidades físicas de las tres princesas. La lectura intertextual de una de las versiones del cuento folclórico detalla que estas princesas transformadas en frutas viven en medio del bosque y una de ellas es rescatada por el rey del reino. En este caso el hablante, no es de la realeza ni se ubica dentro de la ficción al que apela el poema, sino que mira a través de un muro: "Para robarlas treparé un día/ los encantados muros espesos,/ y ante mis plantas caerá el

dragón". Observamos aquí una oscilación: entre lo que simboliza la tradición oral y la fantasía para la infancia, representado en el héroe que supera obstáculos y vence el mal, frente al crecimiento de un joven poeta que quiere experimentar mediante una acción furtiva las relaciones amorosas.

6. Hacia algunas conclusiones

La edición de los poemas que viajaron desde este lado del Atlántico hasta *Chanchito*, la revista ilustrada colombiana, sufrieron en su peregrinar algunas transformaciones muy llamativas. La más sustancial está en relación con el aparato paratextual pues los poemas se acompañaron de una ilustración que interactuaba con el texto. Si bien no hay una propuesta intencional de condicionar la lectura (como en ocasiones sí observamos en las propuestas contemporáneas de poesía ilustrada) sí contribuye a crear diversas relaciones entre la imagen y el texto poético.

Podríamos aventurar que la incorporación de poemas españoles en la revista estaba asociada a la idea de prestigio y de universalidad presente en esta publicación antes que a un intento por escapar de una literatura más localista. Sospechamos que la inclusión de unos textos en detrimento de otros obedecía a un intento por incorporar obras que formaban parte del repertorio de textos escolares, bien porque se adscribían a géneros asociados a la lectura infantil como las fábulas o bien porque presentaban formas, elementos temáticos o características propias de la Literatura Infantil como el mundo de la aventura o la fantasía. Los poemas incluidos suelen ser textos utilizados en el contexto escolar para ejercitar a los niños en la recitación, la lectura silenciosa, instrucción y la memorización de algunos fragmentos.

Comprobamos también que los escritores seleccionados (con algunas honrosas excepciones) no son escritores altamente reconocidos ni en la literatura general ni en la Literatura Infantil. Muchos son poetas de bajo perfil y probablemente fueron seleccionados más por su relación con el ámbito escolar que por su valía literaria.

Se fue especialmente cuidadoso con el elemento "infantil" en estas versiones. No se dudó en variar aquellas palabras que pudieran causar problemas en la revista. Hemos analizado previamente el caso de "Las tres toronjas" de Villaespesa en el que para evitar connotaciones sexuales y lascivas se sustituyó la palabra "carnal" por "oriental", palabra que, no afectaba a la rima y que aún contenía resonancias exóticas de la poesía modernista. En aras

de infantilizar estos poemas también se usó profusamente el diminutivo para referirse a los niños, sus "lectorcitos" y se idealizó la infancia según un modelo de corte europeo, clasista, adoctrinador y sexista en el que se ofrecía roles sumisos y asistenciales a las mujeres.

Chanchito como otras revistas de la época en Colombia, exaltaba el sentido patriótico, nacionalista y religioso en secciones como "Retazos de Historia", en las conversaciones que sostenía el director de la revista con sus "lectorcitos" y en la sección de poesía infantil por medio de los poemas seleccionados y por su progresiva y decisiva apuesta por la poesía colombiana. *Chanchito* constituyó una publicación en la que se combinaron ideas progresistas en cuanto a renovación pedagógica y educativa, con valores conservadores y católicos asentados en pilares ideológicos como la iglesia, la patria o la diferenciación de sus lectores por motivos de género.

La integración de este repertorio de poesía española respondió más a la circulación de sus obras en contextos escolares que a la vinculación de estos autores con la Literatura Infantil, remarcando de nuevo, el barniz pedagógico e ilustrado de estas publicaciones. Tuvo más valor que esos poemas aparecieran en textos escolares clásicos (a los que probablemente Caro accedió en sus viajes) que sus valores literarios e infantiles. Aun así, no podemos reducir el valor de esta publicación al de un instrumento dogmático, pedagógico y conservador, pues junto a textos de marcado carácter proselitista, hallamos textos en los que la fantasía, la imaginación y la lectura recreativa están más que demostrados como, por ejemplo, la publicación por entregas de *Alicia en el País de las Maravillas*.

De uno u otro modo *Chanchito* se configuró como una revista que aunó la tradición de las publicaciones periódicas infantiles europeas y que contribuyó en la difusión y promoción de la poesía, especialmente de la colombiana y española. Gran parte de los poetas que aparecieron en esta publicación formaban parte del canon escolar y literario durante aquellos años e, incluso, algunos siguen incluyéndose en antologías literarias y libros de texto actuales.

Bibliografía

Alcubierre, B. (2010): *Ciudadanos del futuro. Una historia de las publicaciones para niños en el siglo XIX mexicano,* Ciudad de México: El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Amores, M. (1997): *Catálogo de cuentos reelaborados por escritores del siglo XIX,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Educación y Cultura.

Aristizábal, D. M. (2018): "¡Periodiquillos para vosotros, chiquitines! Una mirada al desarrollo de la prensa infantil en Colombia (finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX)", *Secuencia: revista de Historia y Ciencias Sociales* 102, pp. 188-218.

Ballesteros, L. (2016): "La guerra civil española contada por el fascismo italiano: el caso del periódico infantil de Mussolini, *Il Balilla*", *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación,* en línea en https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=168/16848204003] [Consultado 31 12/09/2019].

Bomtempo, M. P. (2015): "Enseñando a las niñas a consumir. *La revista infantil Marilú* (1933-1937)", *Avances del Cesor* 13, vol. XII, pp. 107-132, en línea en http://web2.rosarioconicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index] [Consultado el 12/09/2019].

_____ (2016): "Los lectores y las lectoras de *Billinken* se asocian. El desarrollo de los Comités Billinken", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 8, en línea en https://www.redalyc.org/jatsRepo/4556/455646948004/index.html] [Consultado el 12/09/2019].

Cerrillo, P. C. (2013): "La literatura infantil y juvenil en la Segunda República. El primer impulso en España" en P. C. Cerrillo y Mª T. Miaja (coords.), *La LIJ española en el exilio mexicano,* Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 41-49.

Chivelet, M. (2009): *La prensa infantil en España, desde el siglo XVIII hasta nuestros días,* Madrid: Fundación SM.

Díaz, J. F. (2017): *La recepeción crítica de la obra de Francisco Villaespesa,* Almería: Editorial Universidad de Almería.

Escobar, J. D. (coord.) (2018): *El aura juguetona. Antología ilustrada de literatura infantil de la prensa colombiana de los siglos XIX y XX,* Bogotá: Filomena editores, pp. 22-37.

García, Mª. G. (2004): "Las niñas lectoras de la Escuela Evangélica de Guadalajara (1872-1914)" en C. Castañeda, L. E. Galván y L. Martínez (coords.), *Lectu-*

ras y lectores en la historia de México, Ciudad de México: CIESAS/Colegio Michoacán/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 263-284.

Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Guzmán, D. P., V. Peters y A. Soriano (2016): "Prácticas de lectura en las publicaciones periódicas para niños y maestros en Colombia: de la lectura en voz alta a la lectura para el oficio (1864-1936)" en A. M. Agudelo y G. Adolfo Bedoya (coords.), *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México*, Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 131-159.

Martínez, L. (2004): "Retrato de una élite: autores de libros escolares en México (1890-1920)" en C. Castañeda García, L. E. Galván y L. Martínez (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, Ciudad de México: CIESAS/Colegio Michoacán/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 115-142.

Moreno, J. (2004): *La poesía infantil en sus textos. Hacia un canon convergente*, Almería: Universidad de Almería.

Olivera, M., J. M. Sánchez Vigil y P. Dorado Pérez (2013): "Análisis de los periódicos infantiles en la Biblioteca del Museo del Romanticismo. Documentación gráfica en la prensa ilustrada", *Documentación De Las Ciencias De La Información* 36, pp. 31-42, en línea en https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2013.v36.41898] [Consultado el 12/09/2019].

Parra-Triana, C. M. (2017): "Fuentes y herramientas para el estudio de la formación del niño lector en Chile (1860-1960)", *Ocnos* 16(1), pp. 144-155, en línea en https://doi.org/10.18239/ocnos_2017.16.1.1026] [Consultado el 12/09/2019].

Pérez Priego, M. Á. (2011): *La edición de textos. Segunda edición ampliada y actualizada*, Madrid: Editorial Síntesis.

Pérez Silva, V. (1996): "Víctor Eduardo Caro" en V. Pérez Silva (coord.), *La autobiografía en Colombia. Biblioteca familiar de la Presidencia de la República*, Bogotá: Banco de la República, pp. 51-53.

Peters, V. E. y M. Trujillo Acosta (2018): "*Rin Rin* y *Chanchito*. La dimensión de sus imágenes. Dos revistas infantiles de ideologías antagónicas publicadas durante la década de los treinta en Colombia", *Análisis* 50, pp. 119-143, en línea en https://doi.org/10.15332/s0120-8454.2018.0092.06] [Consultado el 12/09/2019].

Ramírez, M. T. y J. P. Tellez (2006): *La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX*, Bogotá: Banco de la República, Subgerencia de Estudios Económicos.

Robledo, B. H. (2012): *Todos los danzantes Panorama histórico de la Literatura infantil y juvenil colombiana,* Bogotá: Universidad del Rosario.

Silva, R. (2002): "Libros y lecturas durante la república liberal: Colombia, 1930-1946", *Revista Sociedad y Economía* 3, pp. 141-169, en línea en http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99617938007] [Consultado el 12/09/2019].

Soberón, A. (2001): "Las armas de la Ilustración" en L. Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, Ciudad de México: Instituto Mora, UNAM Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, pp. 431-444.

Sosenki, S. e I. Rojkind (2015): "Lectores, autores y voceadores: niños y prensa en América Latina (1890-1945)", *Iberoamericana, América Latina, España, Portugal* 15, pp. 83-86, en línea en https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/issue/view/97] [Consultado el 12/09/2019].

Szir, S. (2007): *Infancia y Cultura Visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880- 1910)*, San Martín (Buenos Aires): Miño y Dávila editores.

Tanck de la Estrada, D. (2001): "El primer libro recreativo para niños en México, 1802" en L. Beatriz Suárez de la Torre (coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, Ciudad de México: Instituto Mora, UNAM Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, pp. 315-326.

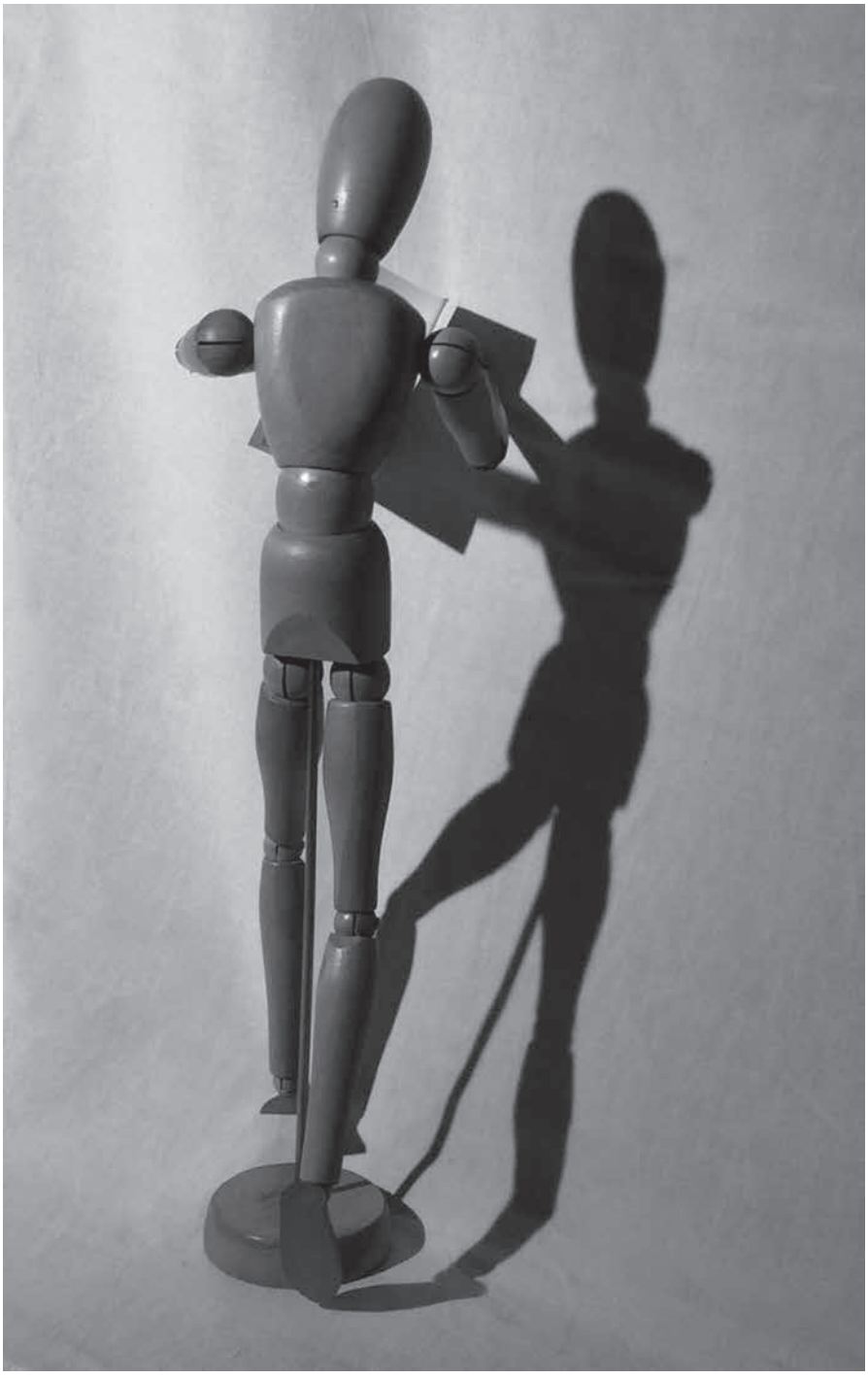
Villaespesa, F. (1908): *El patio de los Arrayanes*, Madrid: Imprenta de Balgañon y Moreno.

Zagal, R. R. y L. Galdamés (2018): "El género magazin en Chile. Imagen e Imaginario Nacional en las primeras décadas del siglo XX", *Interciencia. Revista de Ciencia y tecnología de las Américas*, pp. 385-392, en línea en https://www.researchgate.net/publication/325499149_EL_GENERO_MAGAZINE_EN_CHILE_IMAGEN_E_IMAGINARIO_NACIONAL_EN_LAS_PRIMERAS_DECADAS_DEL_SIGLO_XX/citation/download.

Fuentes documentales

Voluntad. Boletín bibliográfico de la librería Voluntad, nº. 1-5, junio de 1934.

Revista Semanal ilustrada para niños Chanchito. 1933. 1934. 63 números.



Palabra allea, conflito social e paratopías do autor na poesía. Aplicacións a un libro de Emilio Araúxo con Isolina Pumar

Arturo Casas
Universidade de Santiago de Compostela

A autoridade do autor é autoridade de coro.
Mikhaíl Bakhtín

Durante anos compartín coa profesora Blanca Ana Roig Rechou traballos e empeños asociados coa preparación do *Dicionario de termos literarios*, dirixido polo Equipo Glifo baixo a coordinación do profesor Anxo Tarrío Varela. É grato agora presentar en homenaxe esta primeira aproximación a un asunto que xulgo relevante para unha reorientación ético-política dos estudos literarios, incluída certamente a propia área de especialización da profesora Roig Rechou, a literatura infantil e xuvenil en perspectiva crítica e teórico-comparada[1].

O conflito social como obxecto de estudo

Segundo demostra a bibliografía existente, para a investigación sobre este sector da produción literaria, ou artística en xeral, resulta fundamental o estabelecemento dunha comprensión previa sobre a existencia e tratamento dos conflitos, entre eles os de índole social ou socio-política, adoito ligados con fenómenos e realidades históricas de amplitude variábel no referido a cuestións como a dominación, o abuso e a violencia[2]. De Platón a Maquiavelo, de Thomas Hobbes a Judith Butler, de Karl Marx a Hannah Arendt, de Simone Weil a Chantal Mouffe, a historia da filosofía e da teoría políticas, como a do conxunto das ciencias sociais —antropoloxía e socioloxía sobre todo—, vén remarcando a centralidade do conflito como obxecto de estudo, con frecuencia de par de nocións como orde social ou cooperación[3].

---

1 Traballo vinculado co proxecto de investigación *Poesía actual e política (II): Conflitos sociais e dialoxismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), que conta con financiamento público do Ministerio de Ciencia e Innovación para o período 2020-2023.

2 Neste sentido, é paradigmático un volume como *The Representations of the Spanish Civil War in European Children's Literature (1975-2008)* (Roig Rechou e Ruzicka Kenfel, 2014).

3 É amplísima a bibliografía sobre a noción de conflito social e as súas moi diversas asociacións conceptuais e aplicacións. Resultarán orientadoras publicacións como as seguintes: Mack e Snyder (1974), Freund (1983), Rex (1985), Webel e Galtung (2007), Wieviorka (2010), Marchart (2018) e Modonesi (2019).

Neste último sentido, debe indicarse que na literatura sociolóxica, o conflito non sempre é interpretado como un proceso negativo para a sociedade e os individuos, suxeitos ou axentes que o protagonizan[4]. Habería conflitos clasificábeis como de crecemento. Estes son a miúdo avaliados como fase de paso para o logro dunha situación mellor que a de partida, incluso para a totalidade de axentes e sectores participantes. Con frecuencia, mercé ao logro dun grao superior de cohesión social. Esta última sería a posición dunha tradición sociolóxica cuxo punto de partida pode sinalarse en Georg Simmel e, posteriormente, tamén en Lewis Coser, un dos maiores referentes da socioloxía do conflito. Pero non debe esquecerse que o propio Marx entendeu os conflitos como motores do cambio social.

Xustamente á luz da mudanza histórica, Alain Touraine sinalou aínda que en cada período histórico existe un conflito central, que para o tempo actual sitúa na loita entre un suxeito desligado dun sistema de valores sociais e un conglomerado de forzas sublimadas pola globalización e o mercado. O propio Touraine e outros sociólogos, como Alberto Melucci, prestaron atención así mesmo ás dialécticas culturais e identitarias entre conflitos e movementos sociais.

En paralelo ao sinalado sobre as ciencias sociais e a súa historiografía específica, a historia da literatura podería lerse —sen dúbida de forma incompleta— como a historia do tratamento e representación dos conflitos humanos en toda a súa ampla variedade. De Homero ou Shakespeare a Rosalía de Castro ou Franz Kafka, por seguirmos co trazado de planos descritivos dilatados que aspiran a seren elocuentes de seu, a historia da literatura abrangue narracións, poemas e dramas en que os conflitos rexistrados nas esferas privada e pública constitúen con asiduidade a cerna dos acontecementos referidos.

Calquera lector sabe, por experiencia, que esa cartografía dos conflitos, dispar e en permanente actualización, ocupa estratos igualmente plurais entre a privacidade ou a intimidade e a vida comunitaria, social e política, con incidencia así mesmo noutras clases de relacións. Entre estas, as existentes entre humanos e non humanos (non só animais), ou entre humanos e a natureza en xeral.

---

4 Segundo é ben sabido, cada unha destas denominacións procede de tradicións de pensamento diferentes e posúe connotacións igualmente diversas en planos como o da propia determinación social da conciencia, o concepto de liberdade e outros.

Resulta evidente, por outra parte, que non todo conflito ten de inicio unha dimensión social, que non todo conflito é radicalmente social desde o seu núcleo ou orixe. Porén, aínda nos casos en que a primeira vista poida semellar o contrario, cabe afirmar que as regras, valores, habitus e prácticas ligados cos conflitos entre axentes acaban tendo proxección no grupo e, en definitiva, acaban incidindo na esfera social. Unha obra literaria que permite reflexionar sobre isto que se sinala é *The Beauty of the Husband. A Fictional Essay in 29 Tangos*, de Anne Carson, que en principio indaga apenas no proceso dun fracaso matrimonial[5].

A fenomenoloxía dos conflitos sociais evidencia non só a súa multiplicidade senón tamén a súa frecuente multifactorialidade, algo ao que a ficción sobre conflitos presta adoito atención. Nisto radica xustamente unha das críticas habituais da socioloxía de inspiración weberiana aos presupostos marxistas máis ortodoxos e economicistas, os inscritos na loita de clases. E nesas coordenadas cabería entender así mesmo o desenvolvemento, por parte de Pierre Bourdieu, dunha socioloxía da dominación pendente de factores diversos. Asociados, por exemplo, ás posicións que os axentes ocupan no campo social e á clase de capital en xogo.

Resulta complicado reducir a multiplicidade de que se fala a un número limitado de variantes do conflito social. En particular, se considerarmos definicións de partida tan dilatadas como a proposta, por exemplo, por Michel Wieviorka (2010: 1-3), director durante máis de quince anos do CADIS (Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologiques), fundado por Touraine. Para Wieviorka, o conflito social sería unha relación antagonística entre dous ou máis actores. Baixo outra perspectiva, consistiría na situación producida cando os intereses de axentes individuais e/ou grupais amosan rivalidade polo control do poder ou polo logro dalgunha forma de status/posición.

Algo que conviría non perder de vista a propósito de definicións como a anterior é que as diferentes formas de rivalidade poden ligarse a diversos graos de negociación e institucionalización do conflito. Isto último é útil por exemplo para comprender a evolución de determinadas formas de conflitos culturais e relixiosos, aínda que con certeza tamén para ler os conflitos entre asalariados e patronal na economía postindustrial occidental.

---

5 Este libro de poemas interesa así mesmo pola exploración de alternativas enunciativas á presentación literaria do conflito, algo que neste artigo importa moito. Léase como ilustración o capítulo/tango xix.

A multifactorialidade ten a ver ademais co feito de que os conflitos non pivotan habitualmente sobre un único aspecto opositivo entre partes, senón que son resultado de vectores converxentes ou interseccionais que dificultan as posíbeis alternativas ou resolucións, mais xa antes a súa cabal intelección e comprensión. A literatura e as artes —cando menos certas poéticas— non se sitúan á marxe deste prisma interseccional, segundo contribúen a demostrar producións como as desenvolvidas por poetas como Noémia de Sousa ou Maya Angelou, entre tantas outras.

Núcleos de conflitividade social e representación artístico-literaria

Coa finalidade de concretarmos o até aquí sinalado, cabería esbozar, de todos xeitos, un repertorio sumario de modalidades do conflito social que atopan certo grao de proxección na produción artística, literaria e fílmica contemporánea. Debe entenderse, e é importante telo en consideración á luz do sinalado sobre a multifactorialidade dos conflitos sociais, que a proposta se organiza por sectores non necesariamente disxuntos no relativo aos asuntos de fondo considerados. Entrarían nese repertorio, como mínimo, os conflitos ocasionados por condicións como o comercio de seres humanos, o racismo, o neocolonialismo, a inobservancia de dereitos fundamentais das persoas migrantes, a biopolítica e o control dos corpos, o heteropatriarcado nos planos institucional e cultural, a desatención dos dereitos das persoas discapacitadas ou con necesidades específicas, os abusos da razón de Estado e da orde xurídico-administrativa estatal, a globalización económica e cultural, a conculcación dos dereitos da infancia e das persoas de idade avanzada, o desdén perante asuntos relativos á diferenza cultural e ás identidades sociais, a imposición de regras e pautas socioculturais de procedencia relixiosa, a vulneración de aspectos relacionados coa ética animal, as múltiples implicacións sociais da orde financeira e económica neoliberal, as moi diversas formas de delincuencia económica e social, a sobreexplotación de recursos naturais á marxe dun desenvolvemento sostíbel ou, para non estender en exceso a listaxe, o control corporativo, estatal ou doutras índoles da información, das comunicacións e da propaganda.

Cada un destes sectores ou núcleos de conflitividade social xeran feixes e series de problemas que case sempre inciden na desigualdade, na discriminación, na explotación, na precarización e na mercantilización. Ademais, adoitan incorporar diversas formas de violencia —estrutural, simbólica, cultural, corporal e/ou emocional— que incrementan a vulnerabilidade social dos suxeitos damnificados. A partir do sinalado, reitérase a prioridade de

anotar o carácter multiplicador, incluso exponencial, que á conflitividade social engade a interseccionalidade de factores. Pénsese, por caso, en conflitos referidos á precarización laboral no marco das políticas económicas neoliberais en que comparezan marcas racistas, homófobas e/ou vinculadas con mulleres migrantes menores de idade.

Á luz do anterior, o debate sobre a representación artística ou literaria dos conflitos sociais entra nunha lóxica en que resulta inevitábel atender a dimensión pragmático-enunciativa anticipada. Porque se os axentes son plurais talvez sexa esperábel un incremento proporcional da pluralidade (heteroglósica, ideolóxica, axiolóxica, pero tamén enunciativa) do discurso habilitado pola ficción ou polo artefacto artístico. Ou, en todo caso, un esbozo do problema enunciativo da plurivocidade, atendendo factores como os seguintes: a quen corresponden as voces comparecentes, como se xerarquizan estas voces, que discursos son silenciados ou minorados, sobre que clases de lexitimidade e representatividade se procede a distribucións como as anteriores. Unha dimensión básica nese marco crítico sería, en efecto, a que examina a presenza real e efectiva da heteroglosia, da polifonía e do dialoxismo correlativos á propia multiplicidade e multifactorialidade dos conflitos e, ante todo, á pluralidade dos axentes participantes.

Nesa liña, a hipótese de partida sería expresábel desta forma: na actualidade, canto máis patente se fai o conflito social nun texto/obra máis se activan nel(a) os usos discursivos dialóxicos e polifónicos ou, en xeral, máis se mobiliza a procura de alternativas aos esquemas enunciativos monolóxicos[6], en particular se ese texto promover algunha forma de sensibilización ou de comprensión en termos éticos e políticos do conflito en cuestión.

Se callar, un dos sectores en que o anterior resulta máis perceptíbel e sorprendente, por contraste coas modalidades pragmáticas máis habituais nesa clase de prácticas culturais e textuais, é o da poesía. E en particular o da poesía *para o político*, segundo tratei de explorar en diversas publicacións anteriores.

Advírtase antes de máis, en todo caso, que, cando aquí se fala de poesía, habería que comezar por entender e aceptar a complexa extensión de uso do vocábulo, que transcende en máis dunha dimensión certas concepcións

6 Os termos e conceptos empregados correspóndense cos habilitados pola tradición de estudos sobre o dialoxismo iniciada por Mikhaíl Bakhtín e o seu círculo, en particular arredor da filosofía do acto ético (Bajtin, 1997).

limitadoras do que un poema é ou pode ser, comezando xa pola súa específica materialidade (non só textual) e pola súa concreción como acto comunicativo. Por outra parte, falar de *poesía/arte para o político* implica precisamente unha atención —desde o poema, desde a obra artística, desde o filme— ao que de conflito e antagonismo hai en toda sociedade. Isto á marxe das prácticas de ordenación e regulación de toda esa conflitividade, algo que correspondería xa á política na súa dimensión institucional[7], cunha acentuada dependencia da lóxica de partidos no sistema democrático liberal.

A fin de concretar os pasos que corresponderían a unha indagación da natureza até aquí descrita detallaranse a seguir unha serie de tarefas programáticas que con certeza contribuirían a clarificar o debate.

Conflito social e produción poética actual: catro tarefas

A primeira das tarefas consistiría no estabelecemento específico do repertorio de modalidades de conflito social presentes de forma significativa e recorrente na produción poética contemporánea internacional no tempo presente. En liña co xa suxerido, enténdese aquí esa produción non só nun sentido textual tradicional, senón ampliada a un conxunto aberto de prácticas poéticas situadas en espazos interartísticos, intermediais e interdiscursivos, en particular se estas prácticas afectaren ou se dirixiren dalgún modo á esfera pública e por tanto transcenderen usos delimitados por unha adscrición preferente á privacidade da lectura e o consumo culturais. Como é lóxico, o dito implica atención á percepción dos conflitos nas súas diversas ordes, incluídas as simbólicas e afectivas. E amais unha análise de aspectos vinculados coa recepción e autoría —individual ou colectiva— de produtos poéticos referidos a conflitos sociais, con particular observación dos movementos sociais como axentes e como produtores de textos/accións sobre conflitos, do triángulo conformado por recepción, performatividade e ideoloxía e, en definitiva, dos usos e efectividade da produción poética sobre conflitos sociais nos planos estético, cultural e socio-político.

A segunda tarefa centraríase no estudo da especificidade do tratamento desa clase de referentes temáticos na poesía actual por contraste cos desenvolvementos doutras series textuais ou artísticas, como as producións escénico-teatrais, cinematográficas e televisivas ou as diversas variantes

7 A oposición entre *o político* e *a política*, na cal se fundamenta a proposta dunha poesía *para o político* (non *para a política*), foi desenvolvida por Chantal Mouffe (2007).

da narrativa ficcional, así como tamén cos enfoques e desenvolvementos propios de xéneros periodísticos como crónicas e reportaxes. Na práctica, isto supón unha indagación sobre o lugar do conflito social na literatura e nas artes e unha aproximación ao estudo das diversas narrativas e retóricas do conflito social nas súas translacións artística e non artística. Sería así mesmo importante neste marco o estabelecemento de coordenadas sobre a relación entre poesía e documento, con espazo para a atención ao que se dá en chamar *docupoesía* ou poesía documental, á poesía-reportaxe e a outras modalidades non ficcionais da poesía. Outro aspecto prioritario inscrito nesta segunda tarefa programática sería a atención aos escenarios do poema sobre conflitos sociais: da páxina á rúa, do recital ao festival, da lectura ao acontecemento. E nesta liña, conectada co asunto xa referido da efectividade e da performatividade, sería asemade pertinente a análise dos vínculos entre acción poética e acción política.

A terceira tarefa radicaría na observación da dialéctica, e da gradualidade, entre discursos monolóxicos e dialóxicos na produción poética. Debería incorporar unha análise sobre os aspectos enunciativos e pragmáticos da polifonía poética e sobre os suxeitos e as subxectivacións poéticos/políticos en interacción como partes/axentes do conflito social. Con certeza, deixando espazo para atender o que a sociocrítica vén denominando *discurso social* (Angenot, 2010: 21-91) e *suxeito cultural* (Cros, 2009: 153-179). E, por conseguinte, ocupándose da intersubxectividade, da construción dialóxica do sentido común social e igualmente das representacións híbridas e heterolóxicas da visión do mundo, do sistema de valores e da ideoloxía.

Finalmente, a cuarta tarefa enfocaríase á análise crítica e á determinación de propostas subsecuentes sobre o modo en que a produción estudada se recibe polos diversos axentes sociais e culturais e intervén nunha mellor e máis profunda comprensión do contorno cultural, social e político, con atención ás dimensións antropolóxica, sociolóxica, histórica, ética e política. Faríase precisa, a esa luz, unha revisión crítica da noción de compromiso intelectual e/ou partidario e outra do propio artista/poeta como axente[8]. E, non menos, do seu éxito/fracaso no campo de intervención escollido.

8 Por exemplo, a través do que a análise do discurso desenvolvida por teóricos como Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz e José-Luis Diaz vén estudando como imaxe de autor, escenas de enunciación, posturas literarias, topoloxías e paratopías.

Cara a unha aplicación analítica: *Avía que aí vén o sol*

Nunha publicación recente, con motivo da reedición do *Libro da Ribeira Sacra (Cinsa do vento)* de Emilio Araúxo, tiven oportunidade de perfilar os trazos dunha poética notoriamente singular nas coordenadas da poesía galega contemporánea. Nado en 1946, Araúxo foi profesor de filosofía. Ademais de poeta é tamén ensaísta, tradutor, fotógrafo, etnógrafo e editor fundador dos selos Noitarenga e Amastra-N-Gallar. Entre os aspectos que anotei no estudo introdutorio ao *Libro da Ribeira Sacra* (Casas, 2019) destacarei de seguido cinco que, como se comprobará, concretan puntos de contacto con boa parte do até aquí introducido, tanto a propósito da representación dos conflitos sociais en poesía como en relación coas dimensións dialóxica e heteroglósica da produción poética contemporánea *para o político*.

Velaquí os aspectos anunciados. En primeiro termo, a constitución dunha urda de voces e memorias, de historias e mitos, que en boa medida dá conta semiótica dunha cultura, ao se explicitar o significado dos ritos e dos traballos, das festas e da dominación, das soidades e dos medos —todo sometido a unha moi concreta localización xeocultural e simbólica, polo que os sucesivos libros de Araúxo admiten ser recibidos como cartografías de determinados espazos a diversa escala: Ribeira Sacra, illa de Ons, comarca de Maceda, Corga de Lubrigo...—, a miúdo baixo o protagonismo de mulleres maiores que interveñen o poema para pronunciaren a supervivencia desde unha especie de espectralidade transhistórica e asemade anunciaren a consumación dunha cultura, se cadra o final dunha nación. Todo o anterior sen deixar de pór en cuestión o grao efectivo de consciencia individual e colectiva do devir histórico, en particular no que concirne aos abusos, a dominación e os conflitos vividos. En segundo lugar, a transferencia dunha historia biopolítica case inaudíbel dos mundos e experiencias postulados, unha historia claramente dita desde abaixo, desde a pobreza e a subalternidade enunciadas, sen importar moito quen fala exactamente en cada caso nin as identidades dos individuos, anónimos antes do poema. Terceiro, a proxección do *ethos* e das técnicas da fotografía e do cinema documental sobre a posta en práctica duns textos nalgunha medida pensados como *docupoesía* (con citas máis ou menos amplas do discurso heterofónico, heteroglósico e heterolóxico de terceiros) na procura do *poema-acto*, isto é, dun discurso-rexistro oral que procede de actos de fala probabelmente empíricos en orixe, radicados en situacións/accións de traballo, de memoria ou de confidencia moi concretas; todo con inmediata repercusión na recepción

deses textos-acto por parte do futuro lector (Lema, 2018), quen percibirá aquela experiencia da copresencialidade dialóxica documental case como propia. En cuarto lugar, a exploración das vías enunciativas dunha *des*-autoría que cede o discurso que chamaríamos *propio* ou *do autor* a outras voces e a outros testemuños, en principio *des*autorizados e paratópicos, que poden corresponder a un ou a máis suxeitos (dependendo de cada libro) que non se limitan a desempeñar o papel de personaxes e que non estabelecen unha xerarquización interna deles nin dos seus discursos. E xa en quinto termo, unha disposición textual rizomática, na cal os poemas non avanzan, non se suceden exactamente nin se dirixen a un lugar conclusivo específico senón que se arman nunha montaxe que Deleuze consideraría de repeticións diferenciais e diferenciantes.

Centrémonos a partir de aquí, dun modo que só pode ser esquemático por razón de espazo, no libro de 2016 *Avía que aí vén o sol (con Isolina Pumar na Corga de Lubrigo)*. Este volume deu continuidade a outros previos do autor en que a voz principal e/ou a presenza fotográfica correspondera tamén a Isolina Pumar[9], segundo se plasma nos subtítulos, encabezados case todos polo sintagma "con Isolina Pumar" e seguidos por unha indicación locativa (do tipo "en Carreiro Branco") ou, nun caso, cronolóxica ("o 12 de setembro do 2011"). *Avía que aí vén o sol* é un libro de 88 páxinas que reúne, como noutras publicacións do autor, textos e fotografías, uns e outras vinculados a datas introducidas como marca cronolóxica do rexistro. En *Avía* aparecen dúas: 18 e 19 de xullo de 2015. A primeira, un sábado, integra a primeira serie textual (pp. 6-18) e 19 fotografías (19-37). A segunda asóciase á segunda serie textual (39-54) e a 32 fotografías (55-86). Malia se tratar deses días da semana, aqueles dous foran días de traballo para Isolina Pumar, muller nada o 10 de setembro de 1917 —por tanto, con 97 anos de idade no momento do rexistro—, segundo informa a contracapa do libro. Nela indícase tamén que o labor concreto fora o de mondar os soutos. Textos e fotografías dan fe disto último en termos referenciais, aínda que non en exclusividade.

Nas dúas series sinaladas, os textos participan en certa medida da práctica totalidade das pautas enunciativas, compositivas, semántico-temáticas e formal-arquitectónicas (isto, no sentido dado á expresión por Bakhtín) que se indicaron a propósito do *Libro da Ribeira Sacra*.

---

9 Os títulos foran *Andades á xunta?* (2010), *Corga toda cribada* (2011), *As ferramentas pesan máis nos brazos* (2011), *Séntate eí un pouco* (2011) e *Chaviou naquela idea* (2015).

Acentúase neles a característica da montaxe de poemas-acto, organizada como sucesión secuencial de momentos de discurso[10] separados por unha simple liña en branco e adoito asociados a algunha clase de acción. Un exemplo: "non me corta a herba o fouciño/ ou é da herba/ non a leva" (14). Tamén aparece potenciada a aproximación ao intercambio lingüístico natural, extremando o programa poético e a causa ético-estética de William Wordsworth, tal como se detallaban en 1800 no prefacio ás *Lyrical Ballads*. Tal intercambio conserva, nalgún caso, formas de apelación a un destinatario que non se oculta que sexa o autor que asina (e pensou) o libro: "ai o non poder Emilio/ que negra é a vida/ dáme pena que ti esteas segando/ i eu sentada" (44-45).

Trátase aquí dun destinatario cuxo *ethos* discursivo e prediscursivo —concepto asociado por Maingueneau (2004) a unha determinada escena de enunciación e a unha certa escenografía— consiste en non se amosar, en intervir apenas como elemento activador inaudíbel da toma da palabra por unha outra, Isolina Pumar, que así se constitúe de vez en suxeito discursivo literario, e se cadra tamén histórico. Un destinatario-autor, en fin, cuxa funcionalidade consiste na escoita (e, no fondo, en desconstruírse como escritor) e cuxa *presentación de si* no espazo literario público conforma unha estratexia e unha *postura literaria* —segundo o esquema conceptual que Meizoz (2007) adopta baixo inspiración weberiana— delimitadas ou cinguidas como simple testemuña autorizada dunha comunidade discursiva, dunha estirpe labradora. En fin, como "escriba dunha tribo", se queremos empregar a expresión aplicada polo propio Meizoz (2007: 65-74) á produción de Charles-Ferdinand Ramuz.

Todo o que se vén de anotar sustenta a propósito da obra poética de Araúxo, e del mesmo como autor, unha condición de grande especificidade, xustamente pola forma de exploración dos límites entre obra, vida propia e imaxe de autor[11].

---

10 Algúns brevísimos, cun ou dous versos. Outros máis longos, de até unha ducia de versos, ou algo máis. Un deles, moi significativo para tratar un dos conflitos introducidos no texto, con máis de cincuenta (8-10).

11 Lémbrese aquí o dito a propósito da cuarta tarefa en relación coa converxencia entre produción poética actual e conflito social, en particular a propósito da necesaria reinterpretación do concepto de compromiso intelectual/artístico.

Maingueneau (2001) estudou o que chama *paratopía* como unha posíbel saída aos mecanicismos tantas veces ambiguos e paradoxais da dialéctica texto-contexto (e obra-vida), que o son tamén de inclusión/exclusión. A literatura, como discurso constituínte, autorízase e autolexitímase por si mesma, e desde o punto de vista enunciativo posúe carácter autofundado. Pero nada diso implica perda de función e usos sociais. A condición paratópica do discurso literario procedería desa dobre situación discursiva, dese emprazamento fronteirizo, fundacionalmente deslocalizado e socialmente localizado. As paratopías autoriais (non son as únicas que se contemplan por parte do teórico citado) materializáronse historicamente, sempre segundo Maingueneau, de diversos modos: por exemplo, como república das letras, cenáculos, academias..., e sempre conxugaron, problematicamente, elementos de exclusión e de integración.

O peculiar do lugar/non-lugar discursivo da produción poética asinada por Araúxo é a amplitude, a largura dos límites paratópicos explorados polos textos e pola figura do autor como lexitimadora e fundadora dos mesmos e asemade como radicalmente allea a toda fonte de institucionalización, comezando polas propias ideas de escritura e autoría[12]. Con todo, o que aquí centra a nosa atención non é tanto esa dobre condición paratópica como o feito de que os mundos textuais e a súa autorización conformen unha especie de cartografía dos conflitos dunha realidade cultural captada e rexistrada nos seus estertores últimos. Realidade e mundo que son os da Galiza rural, despoboada, excluída, empobrecida e secularmente sometida a dominación. Mundo que é tamén o das mulleres, dobremente dominadas e sometidas a diversas formas de violencia, non só por razóns socioeconómicas senón, ademais, por razón de xénero.

Nunha epígrafe anterior presentouse unha especie de repertorio posíbel da conflitividade social. De o repasarmos agora sería doado identificar algúns núcleos que tiveron cabida nos textos deste breve libro de Araúxo e que en certo sentido o articulan, sempre desde a palabra allea (feita propia) de Isolina Pumar. Entre eles destacaría, sen deixar de ter presente o sinalado sobre interseccionalidade, os seguintes: a biopolítica e o control dos corpos, as violencias do heteropatriarcado, o neocolonialismo económico e cultural, o menosprezo das vidas das persoas de idade avanzada e a desatención sistémica do mundo rural. Todos este factores nuclean e multiplican con-

12 Esa conexión das paratopías do mundo representado pola obra e a do autor estúdaa Maingueneau (2001: 173-188) baixo o rótulo de *embrague paratópico*.

flitos sociais de severas consecuencias. E todos aparecen enunciados, con maior ou menor grao de consciencia crítica e histórica, pola voz allea da protagonista. Aparentemente, non *dualizada* polo autor (no sentido dado por Bakhtín á expresión). Simplemente, rexistrada, documentada.

En *Avía* fálase aínda, de forma específica, de feminicidios (8-9):

> eu non sei que fin foi delas
> a elas matáronas e enterráronas
> unha que foi servir
> e chalouse por un
> se cadra díxolle que a quería e montouna
> e desapareceu e non apareceu máis
> a esa matárona
> e tivérona que levar a un bosque e enterrárona
> e nin apareceu máis
> o caso é que aínda hoxe non volveu
> non houbo quen tirase
> cantaba moi ben
> fomos un ano á seitura xuntas
> segaba ben
> chamábase Mari Carme
> [...]
> e aiquí en tempos
> tamén faltaron dúas mulleres
> unha chamábase Dominga
> e a outra era a Toura
> tamén dicían que a enterraran nas Tapadas Vellas
> a mai dicía que faltaran
> que as mataran

De porparte, na obra poética de Araúxo somos conducidos como lectores a un lugar de fronteira, de novo paratópico. Percibimos estados de cousas como o do poema que se vén de citar sempre desde voces alleas á do autor (no caso de *Avía*, a de Isolina Pumar), aínda que inevitabelmente mediadas pola súa presenza e rexistro. E este último recibímolo en simultaneidade como documento e como poema. Asistimos así aos conflitos referidos non só baixo a luz da representación literaria senón tamén como auténticas testemuñas vicarias do autor e como receptores case inmediatos do discurso alleo habilitado.

Bibliografía

Angenot, M. (2010): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, antoloxía de textos e presentación de Mª. T. Dalmasso e N. Fatala, trad. de H. H. García, Bos Aires: Siglo XXI.

Araúxo, E. (2016): *Avía que aí vén o sol (Con Isolina Pumar na Corga de Lubrigo)*, Noia: Toxosoutos.

Bajtin, M. M. (1997 [1992]): *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, comentarios de I. M. Zavala e A. Ponzio, trad. de T. Bubnova, Barcelona: Anthropos e Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Casas, A. (2019): "Ética das verdades, urda de voces" en E. Araúxo, *Libro da Ribeira Sacra (Cinsa do vento)*, Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, pp. 7-36.

Cros, E. (2009 [2003]): *La Sociocrítica*, trad. de F. Linares Alés e C. Ávila Martín, Madrid: Arco/Libros.

Freund, J. (1983): *Sociologie du conflit*, París: Presses Universitaires de France.

Lema, C. (2018): *A voz e o Outro*, Rianxo: Axóuxere.

Mack, R. e R. C. Snyder (1974 [1957]): *El análisis del conflicto social. Hacia una revisión y síntesis*, trad. de J. Schnitman, Bos Aires: Nueva Visión.

Maingueneau, D. (2001 [1993]): *O contexto da obra literária. Enunciação, escritor, sociedade*, trad. de M. Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed.

_____ (2004): *Le Discourse littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, París: Armand Colin.

Marchart, O. (2018): *Thinking Antagonism. Political Ontology after Laclau*, Edimburgo: Edinburgh University Press.

Meizoz, J. (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Xenebra: Slaktine.

Modonesi, M. (2019): *The Antagonistic Principle: Marxism and Political Action*, Leiden e Boston: Brill.

Mouffe, C. (2007): *En torno a lo político*, trad. de S. Laclau, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rex, J. (1985 [1981]): *El conflicto social. Un análisis conceptual y teórico*, Madrid: Siglo XXI.

Roig Rechou, B. A. e V. Ruzicka Kenfel (eds.) (2014): *The Representations of the Spanish Civil War in European Children's Literature (1975-2008)*, Fráncfort: Peter Lang.

Webel, C. e J. Galtung (2007): *Handbook of Peace and Conflict Studies*, Oxford: Routledge.

Wieviorka, M. (2010): "Le Conflit Social", *Sociopedia.isa*, en liña en <https://sociopedia.isaportal.org/resources/resource/le-conflit-social> [04/09/2020].

Duas faces de um mesmo Atlântico: sistema, subsistemas, polissistemas e a literatura infantil e juvenil brasileira e galega

João Luís Ceccantini
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Thiago Alves Valente
Universidade Estadual do Norte do Paraná

Tal como 1992, com a criação do jornal *Proleitura*[1], ou 2004, com a publicação de um primeiro livro coletivo[2], o ano de 2008 tornou-se um dos marcos mais importantes da história do Grupo Acadêmico "Leitura e Literatura na Escola"[3] (GALLE), vinculado à Faculdade de Ciências e Letras de Assis–UNESP–Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Brasil). Trata-se de um ano decisivo para a "internacionalização" das ações do Grupo Acadêmico, demanda cada vez mais frequente nas Universidades brasileiras ao longo das últimas décadas.

O Grupo originou-se de um projeto de pesquisa –"Narrativas Juvenis na 7.ª e 8.ª séries[4] do 1.º Grau: Abordagens de Leitura e Bibliografia Comentada"– desenvolvido de 1988 a 1990 por três professores de Literatura Brasileira[5] da FCL Assis preocupados com os baixos índices de leitura observados nas escolas públicas da cidade de Assis e região, bem como com outras questões ligadas à metodologia de ensino de literatura e à formação de professores de Letras. Em 1991, face ao sucesso alcançado com o projeto de pesquisa aplicada então realizado, ainda relativamente pouco comum à época no Brasil, no que diz respeito aos estudos literários, foi dado um passo maior, sendo criado o Grupo Acadêmico, sob a coordenação do professor Carlos

1 Jornal voltado particularmente aos professores de língua e literatura das séries finais do 1.o Grau (hoje denominado Ensino Fundamental) e do 2.º Grau (hoje Ensino Médio), que circulou de 1992 a 2000, com números temáticos.

2 Pereira, Rony Farto; Benites, Sonia Aparecida Lopes (orgs.): *À roda da leitura*: língua e literatura no jornal *Proleitura*, São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

3 Denominado oficialmente Grupo de Pesquisa CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, entidade ligada ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações para incentivo à pesquisa no Brasil).

4 Séries que então recebiam principalmente estudantes de 13 e 14 anos.

5 Carlos Erivany Fantinati (1941), Maria Alice de Oliveira Faria (1930-2005) e João Luís Ceccantini (1962).

Erivany Fantinati[6]. O Grupo ampliou seu âmbito para além do estado de São Paulo, vindo a integrar pesquisadores de diversos outros estados, como Paraná, Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Goiás. Os integrantes do Grupo passaram a se reunir periodicamente e a desenvolver de forma conjunta diversas pesquisas, publicações, eventos científicos, cursos, bancas, entre outras ações que ganharam visibilidade ao longo do tempo e alcançaram crescente repercussão nacional na área da *leitura, formação do leitor literário, literatura infantil* e *literatura juvenil*, entre outros temas.

Em 2008, a busca do Grupo em direção à internacionalização leva a que João Luís Ceccantini, já então coordenador do Grupo Acadêmico após a gestão de Fantinati, ao ser contemplado com uma bolsa de pós-doutorado, eleja, para realizar sua pesquisa, a Universidade de Santiago de Compostela (USC). Essa escolha foi motivada por ter tomado conhecimento, num congresso internacional da área de Letras, realizado em 2007 em Passo Fundo, estado do Rio Grande Sul (Brasil), da instigante produção acadêmica sobre literatura infantil e juvenil desenvolvida na Galícia. Além disso, María Isabel Mociño González[7], representante do grupo de pesquisadores galegos no evento, anunciou na ocasião a então recém-criada Red Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico (LIJMI)"[8], coordenada pela professora Blanca Ana Roig Rechou, o que despertou ainda mais o desejo de interagir com a USC.

A partir desse pós-doutorado[9], muito bem sucedido, no sentido de expansão e atualização dos conhecimentos na área, iniciou-se um intercâmbio profícuo e longevo entre os dois grupos de pesquisa –o europeu e o brasileiro–, que, aliás, se encontra muito vivo até hoje. Com o convite para integrar a Red, muitos integrantes do Grupo Acadêmico brasileiro passaram a interagir com os demais pesquisadores (espanhóis dos quatro domínios linguísticos da Espanha, portugueses, mexicanos etc.) e a publicar regularmente, desde

6 "A história do GALLE tem como marco de seu nascimento o ano de 1991, remontando seus antecedentes imediatos ao ano de 1988. Ela pode ser dividida em dois períodos: o de formação que vai de 1988 a 1992 e o de consolidação que se biparte em duas etapas, tendo como referência o ano de 2004" (Fantinati, 2012: 347).

7 Professora da Universidade de Vigo.

8 Que logo em seguida se transformaria em "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano".

9 A pesquisa de pós-doutorado foi desenvolvida por Ceccantini e coordenada por Roig, de 07 julho a 06 de novembro de 2008. Intitulou-se "Narrativas juvenis em contraponto: um estudo comparativo da literatura juvenil brasileira com as literaturas do Marco Ibérico".

2010, em livros e periódicos. Além disso, muitas outras atividades foram realizadas, como pós-doutorados, "doutorados-sanduíche", a visita da professora Roig e de José António Gomes[10] ao Brasil para um grande evento científico realizado na FCL Assis em 2011, a presença regular de diversos pesquisadores brasileiros nos eventos anuais promovidos pela Red, entre tantas outras ações.

Tem sido particularmente importante para os pesquisadores brasileiros a publicação de capítulos nos livros organizados em torno de um único tema específico dos estudos de literatura infantil e juvenil, eleito pelos integrantes da Red e publicados anualmente pela Editora Xerais, sob a coordenação da professora Roig, juntamente com duas de suas constantes colaboradoras nessa empreitada –Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez.

Escrever sobre a literatura infantil e juvenil brasileira para um volume anual como esse, publicado na Espanha, tem constituído um excelente exercício intelectual para os investigadores brasileiros, na medida em são obrigados a abandonar certas posturas cristalizadas em relação às obras infantis e juvenis legitimadas no Brasil, para selecionar os títulos que faça sentido apresentar ao leitor estrangeiro e, por sua vez, realizar análises dessas obras segundo uma renovada perspectiva. Isso, tanto do ponto de vista de levar em conta o que há de universal na nossa literatura infantil e juvenil quanto de colocar em relevo o que há de particular nessa produção, constituindo autêntica expressão de nossa cultura. E, além disso, com o cuidado de fugir dos clichês "for export", modo pelo qual são frequentemente vendidos nossos produtos culturais pelo mercado ou por duvidosas instituições brasileiras.

Se esse intercâmbio tem se revelado extremamente produtivo e tem se desenvolvido segundo um estimulante padrão de excelência, isso se deve, com certeza, à coordenação geral da Red pela professora Blanca Ana Roig Rechou. Como poucos pesquisadores são capazes, ela tem conseguido gerir com muito sucesso o diversificado e complexo conjunto de atividades implicadas pela Red e integrar um número substantivo de pesquisadores de diferentes países e regiões, valendo-se das doses precisas de rigor, afeto e humor que lhe são tão característicos. Mas é também importante registrar aqui que muito contribuiu para que a interação entre os dois grupos

10 Professor de literatura na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

alcançasse um resultado tão positivo o fato de seus pesquisadores, de um modo geral, apoiarem suas atividades de investigação científica em uma base teórica com muitas afinidades entre si, embora não necessariamente a mesma.

A convergência de métodos e abordagens de estudos acadêmicos ou científicos raramente é tarefa fácil e simples. Se assim fosse, por certo estaríamos sonegando o reconhecimento a contextos e vozes de outras matrizes culturais, o que, nos mais diferentes campos de estudos, equivale a um reducionismo comprometedor dos objetos estudados. No entanto, no caso dos dois grupos em pauta, de um e de outro lado do Atlântico, seus pesquisadores, além de coincidirem quanto aos temas de pesquisa –*literatura infantil, literatura juvenil, literatura e ensino, leitura* e *formação de leitores*– também demonstraram, em sua produção científica, valer-se de princípios metodológicos próximos, que, sem grandes obstáculos, puderam ser colocados em diálogo.

Assim, vale registrar algumas considerações sobre essa afinidade metodológica, divisada desde o início da interação entre os dois grupos, fazendo aqui uma singela síntese, a título de balanço, dos muitos diálogos que constituem um feixe coeso bem direcionado no âmbito dos estudos propostos por ambos os grupos sobre a produção literária para crianças e jovens. Esse ponto de convergência situa-se na concepção de "sistema literário" de Antonio Candido (1918-2017)[11], incorporada aos estudos acadêmicos brasileiros como uma de suas referências teóricas basilares, e na ideia de "polissistemas" de Itamar Even-Zohar (1939-), estudioso estabelecido, por sua vez, entre os pesquisadores galegos, como base teórica de muitos de seus trabalhos de investigação literária.

Uma das maiores provas sobre a complexidade do fenômeno da leitura é a constatação, por parte de autores dos mais variados assuntos e gêneros, incluídas aí logicamente também as obras teóricas, da imprevisibilidade dos caminhos a serem percorridos por seus textos. No entanto, a frustração da expectativa de um autor sobre a recepção de seu texto nem sempre é a constatação de algo negativo, como se vê em um caso comentado pelo próprio Antonio Candido a respeito de sua obra. No "Prefácio à segunda

11 Sobre Antonio Candido, nunca é demais lembrar que, além de ter sido um dos maiores intelectuais brasileiros no campo das Letras, foi um dos fundadores da Faculdade de Assis, integrando o quadro de professores da instituição quando do ingresso da primeira turma de Letras em 1959.

edição", texto de 1962, de *Formação da Literatura Brasileira*[12] –obra divisora de águas na historiografia literária brasileira–, ele aponta sua inquietação e, ao mesmo tempo, a aceitação de que o método que havia proposto fizera tanto –ou mais– sucesso que o próprio tema tratado em sua historiografia literária:

> Este livro foi recebido normalmente com louvores e censuras. Mas tanto num quanto noutro caso, o que parece haver interessado realmente aos críticos e noticiaristas foi a "Introdução", pois quase apenas ela foi comentada, favorável ou desfavoravelmente. Esse interesse pelos métodos talvez seja um sintoma de estarmos, no Brasil, preferindo falar sobre a maneira de fazer crítica, ou traçar panoramas esquemáticos, a fazer efetivamente crítica, revolvendo a intimidade das obras e as circunstâncias que a rodeiam (Candido, 1981: 15).

Em que pesem os argumentos de Candido sobre o fazer da crítica e da teoria literária brasileira, o fato é que sua opção metodológica lançou luz para novos caminhos aos campos de estudos literários brasileiros. Ao responder às críticas negativas, ainda que com toda polidez e ponderação característica de uma produção teórica e discursivamente refinada como a sua, Candido reafirma aquilo que vinha pedindo a seus potenciais leitores que fosse tomado por secundário: "Mas há várias maneiras de encarar e de estudar a literatura. Suponhamos que, para configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo 'autor-obra-público', em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição" (Candido, 1981: 15-16).

Ora, se a intenção era desviar os olhos do leitor para o corpo da obra, o prefácio de 1962 reafirma aspectos do método empregado para elaboração da obra *Formação da Literatura Brasileira* ganhando para a ideia de *sistema literário* ainda mais atenção do que, como afirmou, pretendia.

No texto, como vimos, novamente Candido busca esclarecer o método adotado reconhecendo não só as limitações próprias de qualquer estudo acadêmico ou científico, mas também a própria limitação de nossa consciência sobre elementos que, no momento da abordagem do objeto em questão, podem não se mostrar àqueles que o estudam. Esse nível de lucidez iria se trans-

---

12 A primeira edição da obra é de 1959. A segunda edição –em que se faz presente esse "Prefácio"– é de 1964.

formar, ao longo das últimas décadas de nosso tempo, em algo como um eixo axiomático avocado por historiadores e críticos da literatura brasileira, mesmo quando propostas diacrônicas pouco acomodadas à ideia de *sistema* continuaram a se fazer publicar, contribuindo significativamente para o trabalho em sala de aula voltado à formação de novos professores.

É preciso lembrar, ainda, que, para uma literatura nascida sob o julgo colonial, sendo, portanto, marcada intimamente pela busca incessante por identidade, a proposta de Candido fornece instrumentos importantes a pesquisadores do fenômeno literário para lidarem com a realidade nacional e sua gama de peculiaridades, superando o risco de algum determinismo simplista e, também, empenhando-se em revelar a obra literária em sua relação pluridimensional (autor–obra–público) com o mundo.

Em uma outra obra lapidar de Candido, que se tornou referência absoluta para estudiosos da literatura brasileira –*Literatura e sociedade*, de 1965–, o crítico explora e desenvolve algumas das questões que se faziam presentes, de modo mais ou menos explícito na *Formação*, aprofundando o modelo que propõe para a compreensão do fenômeno literário:

> Os estudos deste livro (...) procuram focalizar vários níveis da correlação entre literatura e sociedade, evitando o ponto de vista mais usual, que se pode qualificar de paralelístico, pois consiste essencialmente em mostrar, de um lado, os aspectos sociais e, de outro, a sua ocorrência nas obras, sem chegar ao conhecimento de uma efetiva interpenetração (Candido, 1985: 11).

A ideia de uma literatura que somente se torna autônoma quando se configura como um dinâmico *sistema* autor/obra/público em que os três elementos mantêm entre si complexas relações de interdependência faz-se presente em diferentes capítulos de *Literatura e sociedade*:

> A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido, 1985: 84).
>
> Do ponto de vista histórico, interessa averiguar como se manifestou uma literatura enquanto sistema orgânico, articulado, de escritores, obras e

> leitores ou auditores, reciprocamente atuantes, dando lugar ao fenômeno capital de formação de uma tradição literária (Candido, 1985: 99).

Essa contribuição importante acaba sendo incorporada também pelos os estudos sobre literatura infantil e juvenil na medida em que sofrem uma expansão significativa, sobretudo a partir do início da década de 1980. Para efeito de exemplo, podemos considerar estudos consolidados como parâmetros em termos de história e crítica literária, como é o caso de *Literatura infantil brasileira: história & histórias* (1984), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman. Quando tratam da circulação de obras para crianças e jovens, no Brasil, comentam:

> Nas duas últimas décadas do século passado, a literatura brasileira estava mais encorpada e consolidada do que estivera no início do mesmo século XIX, ao tempo da independência recente e dos românticos. Como sugere Antonio Candido a propósito da literatura não-infantil, a partir do final do século XVIII, vários fatores viabilizaram a configuração de uma literatura brasileira, no sentido de que autores e obras já circulavam nas ainda precárias aglomerações que, em nome do ouro e da administração colonial, ocorreram em Minas Gerais e no Rio de Janeiro (Lajolo e Zilberman, 1984: 26).

O tipo inovador de abordagem que as duas autoras conferem ao *corpus* de obras constituintes da literatura infantil brasileira publicada até o final dos anos 1970 acaba por atualizar a concepção de Antonio Candido, concebendo a produção nacional de livros para crianças, a partir de certo momento, como uma espécie de *subsistema* relativamente autônomo, inserido no universo mais amplo do *sistema* da literatura brasileira *tout court*. Do mesmo modo, é esse tipo de visada que tem balizado os diversos trabalhos (artigos, monografias, dissertações, teses e livros) do Grupo Acadêmico ao abordar a literatura juvenil brasileira, cujo status de *subsistema* razoavelmente autônomo tem sido a ela atribuído aproximadamente a partir do início dos anos 1980[13].

No além-mar, para os brasileiros, outra história de uma literatura infantil e juvenil se configurava, sustentando-se por referencial teórico distinto, mas que, futuramente, se mostraria muito próximo da visada alimentada historicamente por nossos pesquisadores. Trata-se de *Historia da Literatura Infantil*

---

13 Esse ponto de vista é defendido na tese de João Luís Ceccantini, *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2000.

e Xuvenil Galega, coordenada por Blanca Ana Roig Rechou, da Universidade de Santiago de Compostela, que surge como marco da concretização de uma história de estudos e buscas metodológicas desaguando em um todo coeso, uma história da literatura para crianças e jovens da Galícia sustentada por análises literárias criteriosas. São apresentados dados colhidos ao longo de décadas de pesquisa a respeito da Educação, mercado editorial e movimentos políticos galegos, evidentemente inseridos no panorama geral de questões da Espanha.

Compreende-se, portanto, que nosso contato com a teoria dos polissistemas desenvolvida pelo professor israelense Itamar Even-Zohar se deve justamente àquela busca de ambos os grupos de pesquisadores por estabelecer bases conceituais que permitissem a construção de uma visada comum sobre o livro infantil e juvenil entre estudiosos ibéricos e brasileiros.

É na "Introdución" de *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* que a autora destaca a teoria de Even-Zohar como base de organização da história literária que ali se propõe. Conforme publicação de 1990, a concepção de polissistemas origina-se nos estudos de Yuri Tynianov (1894-1943) e Roman Jackobson (1896-1982), centrados em responder às questões socioculturais envolvendo a linguagem, e trabalhando com a ideia de "sistemas de sistemas":

> The polysystem, i.e., the "system of systems", is viewed in polysystem theory as a multiply stratified whole where the relations between center and periphery are a series of oppositions. This actually allows for hypothesizing more than one "center," although in many historical cases, centers are stratified in such a way that chiefly one eventually succeeds in dominating the whole. The conditions under which such a domination takes place vary in time. Depending on the relations within a polysystem and with other systems of the culture, it is either an old-and-established repertoire or an innovative one that is utilized by the center. The production, domination, and change of repertoire are thus mainly constrained by factors of the semi-autonomous dynamics of the particular system in correlation with the socio-cultural dynamics in general (Even-Zohar, 1990: 87).

Para chegar a termo dessa história da literatura, devemos destacar a objetividade e a concisão como elementos característicos de um texto cuja quantidade de dados, se assim não fosse, poderia levar a inexequibilidade de um trabalho propenso a se perder em si mesmo em temas sempre ligados intimamente a outros temas, uma babel colocada em ordem pela lapidação

primorosa das análises e reflexões enfeixadas em cerca de 500 páginas que ofertam ao leitor momentos exemplares de conceituação e aplicação da teoria à análise de um imenso *corpus*. Abrindo, pois, a obra, a autora apresenta Even-Zohar a seus leitores já no segundo parágrafo:

> A esta elección [da periodização empregada na obra] levounos tamén a metodoloxía elixida, que parte de modo xeral das teorías sistémicas, sobre todo da Teoría dos Polisistemas, liderada por Itamar Even-Zohar (1979), debido á funcionalidade e pertinencia dos factores que alí se marcan como intervenientes na comunicación literaria. A ela sumámoslle a oferecida por outros paradigmas teórico-metodolóxicos que se poden conxugar, xa que a interdependencia entre as catro disciplinas nas que se articulan os Estudos literarios –Teoría, Crítica, Historia e Literatura Comparada–, apuntada por Darío Villanueva (1994, 2004), propicia que os enfoques adoptados por estas non só combinen un tratamento analítico e valorativo, sincrónico, diacrónico e comparativo, senón que integren tamén a perspectiva da recepción, o que nos permite abordar aspectos que consideramos imprescindibles á hora de trazar esta *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, para cuxo estudo compre ter en conta a relación que se estabelece entre o seu desenvolvemento e os sistemas educativos em vigor, como xa se apontou liñas arriba (Rechou, 2015: 15).

Mais uma vez é preciso destacar o caráter referencial do livro. Mesmo sendo uma base teórica fundamental a toda estrutura de sistema proposta, Even-Zohar é indicado por apenas 10 vezes como nominado no todo, ou seja, confirma-se a concisão primorosa da obra, o que ainda pode ser notado nas citações diretas ao autor, momento em que conceitos elementares da teoria dos polissistemas são explicados ao leitor. Ao apontar a revitalização da língua galega entre fins do século XVIII até a primeira parte do século XIX, a autora dimensiona a literatura como um dos recursos básicos de configuração das nações, na perspectiva do teórico israelense:

> pola súa alta capacidade para propiciar cohesión sociocultural nun territorio determinado, pola carga ideolóxica que pode transmitir a través dos seus textos e porque calquera poder político que se prece debe contar cun sistema literario que lle proporcione prestixio e poder simbólico (Even-Zohar, 1994: 357-377) (Rechou, 2015: 36).

Da mesma forma, poucas páginas depois, a ideia de uma Irmandade da Fala é destacada, pois teria permitido "establecemento de bases de poder para

a posta en práctica dunha planificación cultural que conduciría á creación da entidade social galega" (Rechou, 2015: 44). Se o objetivo principal da obra é se colocar como uma história da literatura infantil e juvenil galega, ao longo dos textos ela atua duplamente para com a formação de seus potenciais leitores: a elucidação dos conceitos expõe os motivos e os modos pelos quais as obras literárias referenciadas ficaram estabelecidas no sistema literário em questão. A obra literária surge, assim, não determinada pelo contexto social ou como elemento da simples genialidade autoral, mas, como vemos também em Antonio Candido, artefato intelectual cuja forma e conteúdo demandam e são demandadas pela complexa teia social na qual nascem e circulam.

Entre os anos de 1950 e 1980, a autora situa o momento em que a literatura galega inicia sua etapa de formação, cujos primeiros passos encontraram apoio na Editorial Galaxia. Seus fundadores teriam contribuído decisivamente para outro processo conceituado por Even-Zohar, a "planificación da cultura", ou seja, a editora passava a acolher a produção galega no contexto de um Estado Espanhol avesso a ela, ajudando a criar parâmetros sobre o que seria uma literatura "galega" (Rechou, 2015: 67). Logo adiante, emprega-se o termo "axentes sistémicos" –com indicação de referência a Even-Zohar– reiterando, portanto, de modo didático ao leitor o que são esses agentes, quais sejam, autores, editores, educadores diretamente envolvidos com as escolhas sobre o que ler e o que publicar (Rechou, 2015: 70). Atuação que, evidentemente, se reflete em uma escrita consciente para os mais novos, "conscientes da carencia das ferramentas que inflúen decisivamente na organización da vida colectiva e individual" (Rechou, 2015: 83).

Posteriormente, à página 115, o texto remete diretamente a Even-Zohar ao tratar da importância da tradução para constituição dos sistemas literários de todas as línguas cultas. Para o teórico, ainda, a crítica e a pesquisa são outros elementos que "conforman e axudan á constitución de calquera sistema literario" (Rechou, 2015: 120). O mercado editorial, então, integra o conjunto, permitindo a conversão de modelos semióticos oferecidos pela produção literária em "partes integrantes del repertorio doméstico" (Rechou, 2015: 133). Por último, ao comentar sobre o crescente interesse pela literatura infantil e juvenil galega, a autora nos remete novamente a Even-Zohar, destacando de seus estudos a observação de que, dentro dos sistemas, aquilo que é periférico pode se tornar uma fonte alternativa de inovação e posicionamento de poder, o que se dá por meio da planificação cultural.

Candido e Even-Zohar aproximam-se, pois, no cerne dos trabalhos realizados pelos pesquisadores de cá e de lá, configurando-se um vibrante diálogo, que esclarece, que ilumina, que verticaliza, enfim, que respeita diferenças e celebra identidades. Permanece, assim, a aposta de que a função humanizadora da boa literatura seja capaz de seduzir as novas gerações e resistir a tantos obscurantismos que vez por outra pairam sobre nós. Vida longa para Blanca e sua/nossa Red!

Referências

Candido, A. (1981): "Prefácio da segunda edição" em A. Candido (org.), *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, vol. 1, Belo Horizonte: Itatiaia.

_____ (1985): *Literatura e sociedade*, São Paulo: Nacional.

Even-Zohar, I. (1990): "Poetics today", *Internacional Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 1, vol. 11, p. 87.

Fantinati, C. Erivany (2012): "Visão de um grupo acadêmico: Leitura e Literatura na Escola" em C. Erivany Fantinati (org.), *O professor e o escrivão: estudos sobre literatura brasileira e leitura*, São Paulo: Ed. Unesp.

Lajolo, M. e R. Zilberman (1984): *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, São Paulo: Ática.

Rechou, B. A. Roig (org.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais.

La Literatura infantil desde la perspectiva del lector: hacia una redefinición del concepto de Literatura infantil

Jesús Díaz Armas
Universidad de La Laguna

> Mantener el debate acerca de qué ha de entenderse por "literatura infantil" es necesario, sobre todo, si se quiere dignificar estéticamente el discurso, si se quiere asegurar su funcionamiento poético y sus virtualidades comunicativas, porque parece claro que la *cualidad* artística del lenguaje, esto es, su hipercodificación específica, debe ser un rasgo inherente e innegociable en aquellos textos que se le ofrecen a los niños como literarios. (Sánchez Corral, 1995: 93)

> O autor que persegue unha creación literaria dentro dos canons esixidos polo xénero infantil ou por calquiera outro xénero errará no seu intento, se non cumpre os requisitos que ese xénero esixe, por moi encomiable que sexa a súa intención moral. (Roig Rechou, 1995: 131)

> Las obras literarias han sido escritas para un ser tierno, inocentísimo y profundamente interesante: "el lector". [...] Ni el *Quijote* se creó para los cervantistas (aunque haya algún cervantista que piense de otro modo), ni el teatro de Shakespeare para la filología alemana. (Alonso, 1950: 37-38)

Aunque pueda parecer temerario a estas alturas intentar decir algo nuevo sobre el concepto de literatura infantil, tras varias décadas de manuales, proyectos docentes, tesis, artículos académicos y divulgativos, lo que pretendemos en este trabajo es, precisamente, intentar aportar nuestra propia perspectiva a su descripción y definición.

El concepto de *Literatura infantil*, a pesar de ser de uso frecuente, no es término unánimemente aceptado: Literatura infantil podría significar "literatura escrita por niños" o "literatura protagonizada por niños", de la misma manera que se habla de teatro infantil o cine infantil (Díaz–Plaja y Prats i Ripoll, 1998: 191), pero se trata de cuestiones bien diferentes: la temática no determina al destinatario (Díaz–Plaja y Postigo, 1993).

Como ya han señalado, entre otros, Carmen Bravo-Villasante, Juan Cervera, José Luis Sánchez Corral o Blanca Ana Roig Rechou, las dificultades de definición del término estriban en la reunión de los dos términos *Literatura* e *infantil* en el mismo enunciado. Literatura trae connotaciones de dificultad para muchos, y resultaría incompatible, pues, con el adjetivo *infantil*.

La aparente contradicción de ambos términos hace aún más interesante, si cabe, la definición del objeto de estudio. La reunión de las dos realidades que lo componen (obra de arte + receptor infantil) hace que entren en colisión las necesidades que requiere la lectura del texto literario con los condicionamientos del lector previsto, es decir, la experiencia del mundo, la competencia lingüística/comunicativa (conocimiento léxico, sintáctico y pragmático) y la competencia literaria (la familiarización con el propio lenguaje literario y sus propósitos comunicativos, así como con estructuras, géneros literarios, temas y tópicos e incluso autores y obras o recursos literarios).

Lo literario

Las opiniones en contra de la existencia de una literatura infantil o la negación de que, en caso de que exista, haya de ser literatura aún se sostienen con mayor o menor vehemencia, pese a los años transcurridos y a los esfuerzos de los investigadores y mediadores. Para muchos, literatura infantil vendría a ser una especie de oxímoron, como en los muy conocidos juicios de Benedetto Croce, José Luis Carandell o Loló Rico y que podríamos resumir en estas frases de Sánchez Ferlosio a partir de la obra de Collodi: "Si no puede existir, pues que no exista; no hay sino que regocijarse de que no exista algo cuya existencia es sólo posible en la degradación" (Sánchez Ferlosio, 1972). Igualmente conocidos son los pareceres contrarios de Jesualdo, Juan Ramón Jiménez, Carmen Bravo-Villasante o Juan Cervera, entre otros muchos (Roig Rechou, 1995).

Las opiniones contrarias a la existencia (o la oportunidad) de la literatura infantil ponen el énfasis sobre la literariedad:

> se amparan [...] en el carácter irrenunciable de la competencia estética que ha de definir inherentemente cualquier práctica escrita para que ésta pueda ser considerada como literatura. La complejidad que este imprescindible requisito estructural implica induce a los mencionados autores a eliminar el término "infantil" de la acuñación convencional del sintagma *literatura*

> *infantil* y, por consiguiente, a dudar de la adecuación empírica que la denominación presupone (Sánchez Corral, 1995: 91).

Quizá ciertos errores de apreciación se deban a un pobre concepto de la literariedad, defendida con excesiva vehemencia y mínimo rigor. La cualidad de lo literario no puede aplicarse como sinónimo de "excelencia" o "riesgo extremo en el lenguaje" sino tal vez sólo a los textos –también extremos– que suelen utilizarse en la teoría literaria para explicar qué es literatura. Sin duda, Góngora, Joyce, Proust, Vallejo, Mallarmé o Julián Ríos explican por sí solos por qué el texto literario puede llegar a ser tan distinto del lenguaje cotidiano. Pero, ¿son textos literarios los escritos por autores menores o incluso ínfimos de todas las épocas literarias, o los best–sellers de escaso mérito literario? Ya Genette advertía contra el uso de un concepto tan poco objetivo como la literariedad si se apoya en el juicio estético. Si hay que buscar un rasgo común entre unas formas y otras, ha de encontrarse un concepto objetivo, comprobable, no basado en la sensibilidad:

> Si una epopeya, una tragedia, un soneto o una novela son obras literarias, no es en virtud de una evaluación estética, aunque sea universal, sino por un rasgo inherente, tal como la ficcionalidad o la forma poética. Si *Britannicus* es una obra literaria, no es porque esa obra me guste ni porque guste a todo el mundo siquiera (cosa que dudo), sino porque es una obra de teatro, del mismo modo que, si la *Opus 106* o la *Vista de Delft* es una obra musical o pictórica, no es porque esa sonata o ese cuadro seduzcan a uno, diez o cien millones de aficionados, sino porque son una sonata y un cuadro. El peor cuadro, la peor sonata, el peor soneto no dejan de ser pintura, música o poesía, por la sencilla razón de que no pueden ser ninguna otra cosa sino por añadidura (Genette, 1991).

Si aplicamos esta idea al "caso" de la Literatura infantil, podemos concluir que, para su definición, es indiferente que algunas de las realizaciones que se engloben bajo esa etiqueta sean excelentes o no. La literatura infantil no es, necesariamente, "mala literatura", como querría Bloom, sino "literatura accesible para un público infantil", y puede por tanto, como cualquier otra, ser excelente, buena, mala o pésima.

Por otro lado, no todos los textos literarios se comportan de la misma manera: ni como géneros ni como textos singulares. Ya Jakobson había asociado los tres archigéneros literarios con tres de las funciones del lenguaje: expresiva–lírica; referencial–épica; apelativa–dramática (Aullón

de Haro, 1984: 98). García Berrio, ocupándose desde la Poética Lingüística de los géneros líricos, propone reformular la noción de *literaturnost* a partir de una disyunción entre *literaridad* y *poeticidad*, distintos grados, sucesivos, de desapego respecto a los usos comunes de la lengua (García Berrio, 1989).

Genette también diferencia entre dos modos del decir literario: ficción y dicción: "Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales" (Genette, 1991). La *dicción* –la lírica– no finge otros mundos, sino que enuncia una mirada particular por parte del yo–poeta. La *ficción*, en cambio, es la característica definitoria de los textos narrativos y dramáticos, como ya advertía Aristóteles, para el que *mimesis* no significaba 'imitación', sino 'ficción' de espacios y acciones.

Este concepto se relaciona claramente con el ya acuñado por los formalistas de *inmanencia*, válido para ambas dimensiones de lo literario: hace al lenguaje poético intraducible a otros términos por su cuidado de la forma y se observa en el texto de ficción por la creación de mundos secundarios. La narrativa, efectivamente, crea *mundos posibles* (Eco, 1990: 215-235; García Berrio, 1989: 33-351; Albadalejo, 1986: 13-93), no *imita* al mundo. Para Albadalejo (1986: 58-59), el texto recreado puede crear varios tipos de mundo en la mente del lector: un mundo real o presentado como tal, regido por las mismas reglas que son válidas para éste (textos periodístico o histórico); un mundo ficticio verosímil, regido por reglas similares (textos literarios no fantásticos); y un mundo ficticio inverosímil, regido por reglas sólo posibles en ese mundo.

Pero nada de todo esto tendría sentido sin tener en cuenta al receptor: la ficcionalidad es una convención establecida por el autor que requiere de la cooperación del lector, como quiere Schmidt, de la misma manera que el poema es un acto de habla basado en un acuerdo entre autor y lector, como indica Levin (Aullón de Haro, 1984: 194).

Lo infantil

Igualmente subjetivo o inconsistente es el concepto de *infancia* e *infantil* manejado por algunos escritores a la hora de utilizar el término que nos ocupa. Fernando Savater negaba, al menos en 1989, la existencia de la Literatura infantil:

> En líneas generales, yo no creo que exista una literatura infantil, sino sólo un tipo de literatura –por lo común no escrita primordialmente para ellos– que gusta a los lectores más jóvenes, lo sean por edad o por mentalidad. En este tipo de ficción es importante ante todo el sentido de *aventura*. Sin aventura (es decir, sin riesgo, sin reto, sin enfrentamiento al mal, sin exploración, sin miedo, sin misterio, sin compañerismo, sin travesía, sin *romance* en el sentido inglés del término) no hay literatura propia para jóvenes, sino cursilería y adoctrinamiento (Savater, 1989: 10-11).

Al leer estas opiniones nos preguntamos si con los términos *infantil* y *niño* no se está queriendo decir *juvenil* y *joven* o *adolescente*. ¿A qué edad puede leerse con éxito una de las novelas que menciona Savater? ¿No estará pensando en el lector juvenil, que es, efectivamente, más difícil de distinguir del lector adulto? De este hecho parece haberse percatado el filósofo, quien, quince años más tarde, ya no tiene que negar la vinculación de las narraciones de aventuras con la Literatura infantil, sino con la juvenil:

> Cualquier cosa que hace de veras disfrutar a un chaval de doce años puede hacerme disfrutar del mismo modo a mí: de hecho, la mayoría de lo que me gusta hoy empezó a gustar más o menos a esa edad, salvo unos cuantos licores y dos o tres lascivias [...] Ya he dicho que las narraciones de aventuras, misterios y maravillas –lo que suele llamarse académicamente "literatura juvenil" y despectivamente "literatura popular"– han constituido la alegría de mi vida, mi más duradera pasión (Savater, 2003: 321-322).

Más contundente, Bloom (2001: 10) afirmaba:

> Cualquier persona de cualquier edad que lea este volumen se dará cuenta enseguida de que no acepto la categoría de "Literatura para niños", que hará un siglo poseía alguna utilidad y distinción, pero que ahora es más bien una máscara para la estupidización que está destruyendo nuestra cultura literaria. Casi todo lo que ahora se ofrece comercialmente como literatura para niños sería un menú insuficiente para cualquier lector de cualquier edad en cualquier época. Yo leí casi todo lo que he reunido en este libro entre los cinco y los quince años, y he seguido leyendo todos estos relatos y poemas desde los quince hasta los setenta.

Para Bloom, según se deduce de sus palabras, la niñez es un periodo que va desde los cinco hasta los quince años, pero desgraciadamente no nos indica a qué edad pudo leer cada uno de los textos de su colección de *Relatos y*

poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades, de cuya introducción entresaco las palabras de la cita. Bloom olvida, además, qué ocurre antes de los cinco años, la edad en la que supone que se adquiere el código de la lectura para leer autónomamente: hoy sabemos, sin embargo, que se puede "leer" literatura mucho antes de aprender a leer, y ello sin contar con la posibilidad de escucharla a través de la narración oral o de leer junto con el adulto. ¿Serían los álbumes ilustrados Literatura infantil para Bloom? Sin duda, parte importante de ese "menú insuficiente". Me da por pensar, en cambio, a partir de mi propia experiencia como lector (muy similar a la suya), que si Savater hubiera conocido en su infancia álbumes ilustrados como los que ahora se editan, quizá hablaría de ellos con un entusiasmo similar al que usa en sus memorias para referirse a los cómics leídos en la niñez: *Trueno, Hazañas bélicas, Diego Valor, Tintín.*

Necesidad de la Literatura infantil

Analizando con mayor rigor el amplio y variado corpus de lo que conocemos y hoy se ofrece como Literatura infantil, ampliando por debajo y reduciendo por arriba la edad sugerida por Bloom, entendemos por Literatura infantil aquella que el niño puede recibir, oralmente o en material impreso, desde los primeros meses de vida hasta los 12 años, aproximadamente. Más allá de esta última cifra, se encuentra lo que llamamos Literatura juvenil (o literatura de adultos, según el caso de cada lector). Sin embargo, múltiples experiencias educativas han hecho uso de la Literatura infantil (incluso de álbumes ilustrados, habitualmente dirigidos a prelectores) en otros tramos: educación especial, educación para adultos, para alumnos en situaciones de interculturalidad. Por otro lado, muchos álbumes contemporáneos suelen gustar tanto a los lectores infantiles como a los adultos que los descubren, y no necesariamente, en mi opinión, porque los últimos hayamos perdido el gusto literario.

Dando en parte la razón a Bloom, no hay por qué pensar que la Literatura infantil deba ser cosa distinta de la literatura, aunque en ella haya textos de ínfima calidad, de la misma manera que los hay, por desgracia, entre los libros que se venden para adultos. Por otro lado, los límites entre una y otra no siempre son tan claros:

> las obras dedicadas explícitamente a los niños, cuando son arte, deben ser asimismo obras para los adultos. No existe ninguna razón para que el niño no disfrute con la aventura del descenso de Don Quijote a la cueva

> de Montesinos y con los equívocos lingüísticos que adornan estética e irónicamente la aventura. Como tampoco existe ninguna razón para que al adulto le esté vedado el placer textual de las canciones infantiles de García Lorca (Sánchez Corral, 1995: 115).

Los entrecruzamientos y confluencias entre el sistema literario infantil y el sistema de la literatura de adultos son constantes a lo largo de la historia de la recepción literaria infantil: libros publicados para adultos y también leídos por niños, libros excelentes ignorados por la crítica al haber sido publicados en colecciones infantiles, libros para niños que han pasado al sistema de la Literatura para adultos, coincidencia de motivos como el protagonista infantil (Díaz–Plaja y Postigo, 1993).

Por lo tanto, bajo una perspectiva estrictamente literaria, el predominio del compromiso estético justificaría la plena inserción de los textos *literarios* propios de la infancia en el paradigma de la *literatura general*. O, como mínimo, habría que admitir que *literatura infantil* y *literatura general* tienen unos rasgos distintivos comunes: la realidad de un lenguaje altamente codificado y la "necesidad del arte" (Sánchez Corral, 1995: 93-94).

Pero lo que ni siquiera a Bloom se le escapa es que hay un tipo de literatura que podría servir como primer escalón para la *alta literatura*: "Si los lectores han de abrirse camino hasta Shakespeare y Chéjov, Henry James y Jane Austen, les será más fácil si antes han leído a Lewis Carroll y Edward Lear, Robert Stevenson y Rudyard Kipling" (Bloom, 2001: 17). En todo caso, en su antología llama la atención, más allá de cuanto se indique en la introducción, que muchos de los textos escogidos sean cuentos o poemas originalmente escritos para niños: Edward Lear, Lewis Carroll, Rudyard Kipling, Óscar Wilde, los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen, Charles Dickens, Christina Rossetti, o Edith Nesbit. Es decir, no son textos escritos inicialmente para un público adulto y acogidos luego por los lectores infantiles (lo que llamamos literatura ganada, recuperada o incluso robada, en expresión de Marc Soriano).

Así pues, la reunión de ambos aspectos (lo literario y lo infantil) no ha de verse como colisión irresoluble, sino como complementación posible y necesaria. La Literatura infantil, para serlo, no podrá dejar de ser literaria y, al mismo tiempo, no podrá olvidar que se dirige a un lector condicionado. Los peligros más evidentes son los que supondría la inclinación hacia uno de los dos polos: una "literaturización" excesiva, que fijaría el horizonte de

las necesidades lectoras mucho más allá de las reales capacidades comprensivas del niño, o una "infantilización" del texto literario, que tendría en cuenta sólo los condicionamientos pero no las necesidades de crecimiento intelectual, lingüístico, competencia literaria y experiencia lectora. En ambos casos nos encontraríamos con una notable falta de destreza de los emisores adultos: el niño requiere acceder al menos a una parte del texto literario a él destinado (incluso un adulto avezado en la lectura no alcanza a captar todos los matices en los textos que lee), pero, por otro lado, el texto ha de desafiar en alguna medida sus capacidades.

Estas reflexiones tienen mucho que ver también con aspectos centrales de la didáctica de la Literatura infantil en el aula: criterios de selección, estrategias de lectura e interrelación texto–lector. Otros peligros tienen que ver, más bien, con las concepciones del mundo y de la literatura interiorizados por los adultos que intervienen en la comercialización del libro como productores o compradores, así que a los peligros de la literaturización o la infantilización aún puede añadirse el de la instrumentalización (entendiendo por ella la subordinación de la obra a intereses educativos, bien de tipo moral, bien escolar).

Definiciones de Literatura infantil

Así pues, tal literatura infantil existe. Y no sólo tiene unas características comunes con la literatura general, sino también unas reglas específicas, dictadas por cada momento histórico, que aprenden a usar los autores y que saben reconocer los lectores como si de un género literario concreto se tratara, "unha *literatura de xénero*, dende o momento en que se conforma seguindo unhas normas de xogo xa reclamadas polo receptor" (Roig Rechou, 1995: 132), unas "reglas del juego" que "el escribiente, en caso de que espere ser editado, deberá tener en cuenta" (Soriano, 1995: 211), pero que son cambiantes, ya que, aunque los niños se vean obligados a comprar y leer "no los libros que desean, sino los que encuentran en el mercado, y que se corresponden con una cierta idea que los artesanos del libro infantil se hacen de la infancia" (Soriano, 1995: 210), en realidad tienen un papel decisivo en la modificación del horizonte de expectativas, pues "no están obligados a gustar de los libros que les están dirigidos" y pueden encontrar lecturas más de su gusto entre las de la literatura para adultos (Soriano, 1995: 212).

El sostenido debate ha dado lugar a un buen número de descripciones y definiciones que son la base de partida para cualquier discusión. La famosa definición de Juan Cervera: en la literatura infantil entran "todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que interesen al niño" (Cervera, 1991: 11), según sus propias palabras, pretendía ser "totalizadora" o "globalizadora". Por este motivo, añadió la matización *artística o lúdica*, que permite contemplar no sólo los textos escritos por un emisor adulto para un receptor niño, sino también los que el propio niño produce (algo que pocos defienden), y desechar, al mismo tiempo, los textos escritos para niños que no tengan funcionalidad artística: los libros de texto, por ejemplo. Finalmente, en esta definición caben también los juegos de corro infantiles, la dramatización y hasta la danza, el cine, la música y el cómic.

Moreno Verdulla (2003) propone una definición que da cuenta de las peculiaridades de la recepción/aceptación por el destinatario:

> En un sentido estricto, deberíamos considerar Literatura Infantil y Juvenil sólo la obra literaria cuyo emisor es el adulto, y sus receptores, en el momento de la creación, son niños, adolescentes o jóvenes (según su momento evolutivo) y sin relación con tareas, programas o actividades educativas (puesto que esto, por naturaleza, viene después). En un sentido amplio, incluiríamos también aquellas obras cuyos autores no las dirigieron particularmente a ningún lector-receptor y, sin embargo, sea la infancia, adolescencia o juventud su principal lectora (Moreno Verdulla, 2003: 492).

García Padrino (1992) parte del concepto de literariedad, describiendo el texto literario infantil como una forma desviada del lenguaje común:

> Pero ninguna de ellas [las diversas actitudes acerca de la literatura infantil] debe olvidar que su esencia reside en su carácter de manifestación peculiar de la expresión verbal, oral o escrita. Es un empleo determinado del lenguaje, caracterizado por los rasgos propios de la función poética: la creación imaginaria de una realidad a través del lenguaje, el carácter plurisignificativo de los elementos lingüísticos utilizados, la exploración de las posibilidades significativas, la búsqueda de una cierta ruptura sobre la rutina en el empleo de unos recursos expresivos y la relación motivada, no arbitraria, entre significado y significante (García Padrino, 1992: 20-21).

Descripción que quedaría completa situándola en el espacio de interacción entre texto y lector y, más específicamente, en el espacio de cooperación entre el texto literario infantil y el receptor infantil. Román López Tamés parecía referirse a este proceso de interacción al tener en cuenta los efectos sobre el lector afirmando que la Literatura infantil está "constituida por todos los libros, escritos o no para la infancia en su pretensión inicial, que proporcionan al niño, a través de las máscaras, dirección afectiva" (López Tamés, 1990: 34).

La Literatura infantil desde la perspectiva de su lector

Desde otro punto de vista, la Literatura infantil es un específico problema de recepción literaria. Más que en ningún otro caso de comunicación literaria, está determinada por factores externos a la obra: la intromisión del adulto, especialmente, como emisor, aunque también como receptor y como empresario, crea abundantes distorsiones en la cabal comprensión de esta comunicación artística. El adulto interviene decidiendo qué es Literatura infantil y qué no, qué deben leer los niños y qué no, y en ello tienen mucho que ver sus concepciones de la infancia, de la lectura, de la literatura y hasta de la función y la organización de la escuela y el ocio infantil. El adulto, por otro lado, interviene decisivamente en la regulación de la Literatura infantil, censurando o promocionando; seleccionando o dejando de seleccionar o incluso expurgando bibliotecas; proponiendo o desaconsejando; alabando o vituperando.

Pero para existir, la Literatura infantil ha de ser comprendida y percibida por el propio niño como un uso específico del lenguaje que hace referencia a realidades no presentes en el contexto comunicativo y que inaugura una fase comunicativa en la que la palabra adquiere nuevas dimensiones sonoras y de significación. Y así parece ser efectivamente, puesto que el receptor natural de la Literatura infantil es capaz de captar desde muy temprano –en el nivel de una *competencia literaria básica*– la singularidad de la comunicación literaria en sus elementos más característicos: el juego con el lenguaje, al que es propicio; la separación entre ficción y realidad y la capacidad para "captar o reconocer la genérica cualidad literaria de un texto, aunque no sepa justificar las razones de esa especificidad" (Cantero y Mendoza, 2003: 56).

Estos niveles se consiguen *leyendo* antes que *aprendiendo conceptos* sobre el hecho literario. Los niños que han sido puestos en contacto con la co-

municación literaria aprenden intuitivamente a diferenciar entre géneros discursivos como la narración y la descripción, y a distinguirlos incluso por indicios tipográficos o incluso suprasegmentales y pragmáticos durante la audición de una lectura:

> [Los] niños entre 4 y 6 años eran muy sensibles a la falta de correspondencia entre una determinada forma discursiva y un determinado soporte gráfico. Si escuchaban enunciados del estilo "Había una vez una niña muy bonita que caminaba por el bosque..." pero dichos mirando un periódico en actitud de lectura, reaccionaban con sorpresa. Lo mismo sucedía si enunciados del tipo "Un camión que circulaba a toda velocidad sufrió una colisión..." eran pronunciados por el adulto como si estuviera leyendo desde un libro de cuentos (Tolchinsky y Simó, 2001: 43).

Desde las modernas teoría y crítica literarias, de obligada aplicación para el acercamiento a la Literatura infantil, la importancia del lector está fuera de toda duda. De hecho, la caracterización de lo que es literario o no depende, en gran parte, de que el lector previsto, esto es, el receptor infantil, perciba una comunicación como literaria, marcada por el signo de la literariedad y distinta, por tanto, de la literalidad propia de otros actos lingüísticos (Mendoza, 2001: 107). Esta acción del lector tiene importantes consecuencias respecto a la definición de la Literatura infantil, pero también respecto a su historia.

A la vista de estos últimos apuntes hagamos la tentativa de formular una nueva definición que tenga en cuenta el papel desempeñado por el lector en el reconocimiento de marcas paratextuales y architextuales por las que pueda saber que se encuentra ante un género literario determinado: Literatura infantil es *todo texto no relacionado estrictamente con el contexto comunicativo inmediato que el lector infantil sabe dirigido a él y percibe como literario, es decir, situado en un mundo ficticio y/o sustentado en un uso poético del lenguaje.*

Bibliografía

Albadalejo Mayordomo, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante: Universidad.

Alonso, D. (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.

Aullón de Haro, P. (coord.) (1984): *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor.

Bloom, H. (2001): *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*, Barcelona: Anagrama.

Cantero Serena, F. J. y A. Mendoza Fillola (2003): "Conceptos básicos en Didáctica de la Lengua y la Literatura" en A. Mendoza Fillola (coord.), *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Madrid: Pearson Educación, pp. 33-78.

Cervera, J. (1991): *Teoría de la Literatura infantil*, Bilbao: Ediciones Mensajero/ Universidad de Deusto.

Díaz–Plaja, A. y M. Prats i Ripoll (1998): "Literatura infantil y juvenil" en A. Mendoza Fillola (coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la lengua y la Literatura*, Barcelona: SEDLL–ICE–Horsori, pp. 191-214.

Díaz–Plaja, A. y M. Rosario Postigo (1993): "La infancia literaria", *Cuadernos de Literatura Infantil y juvenil* 52 (julio–agosto), pp. 7-71.

Eco, U. (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen.

García Berrio, A. (1989): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.

García Padrino, J. (1992): "Literatura infantil y educación" en P. C. Cerrillo y J. García Padrino (coords.), *Literatura infantil y enseñanza de la literatura*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-26.

Genette, G. (1991): *Ficción y dicción*, trad. de C. Manzano, Barcelona: Lumen.

López Tamés, R. (1985): *Introducción a la Literatura infantil*, Oviedo: Universidad de Santander.

Mendoza Fillola, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Universidad Castilla–La Mancha.

Moreno Verdulla, A. (2003): "Manolito Gafotas, ¿literatura juvenil? Necesidad de nuevos criterios para definir la Literatura infantil y juvenil" en Á. G. Cano Vela y C. Pérez Valverde (coords.), *Canon, Literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Cuenca: Universidad de Castilla–La Mancha, pp. 491-498.

Roig Rechou, B. A. (1995): "A literatura infantil e xuvenil: consideracións xerais", *Boletín Galego de Literatura* 14, pp. 119-135.

Sánchez Corral, L. (1995): *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona: Paidós.

Sánchez Ferlosio, R. (1972): "'Prólogo' a C. Collodi", *Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Alianza.

Savater, F. (1988): "Lo que enseñan los cuentos", *Cuadernos de Literatura Infantil y juvenil* 1, pp. 8-12.

_____ (2003): *Mira por donde. Autobiografía razonada*, Madrid: Santillana.

Soriano, M. (1995): *La Literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, trad. de G. Montes, Buenos Aires: Colihue.

Tolchinsky, L. y R. Simó (2001): *Escribir y leer a través del curriculum*, Barcelona: Universidad de Barcelona.

Cuadro de álbumes ilustrados clasificados para la enseñanza-aprendizaje de español como lengua extranjera

Mónica Domínguez Pérez
Escuela Europea de Luxemburgo I

Los álbumes ilustrados, además de constituir una fuente de placer y un tipo de literatura cada vez más reconocida, también pueden resultar excelentes materiales para la enseñanza-aprendizaje del Español como lengua extranjera. Y ello es así, como se ha demostrado en Domínguez Pérez (2015)[1], sobre todo por la combinación de texto e ilustraciones que presenta. Además, numerosos álbumes ilustrados transmiten una gran cantidad de información cultural, y la presencia de ilustraciones suele motivar a los estudiantes. Como contrapartida, nos encontramos a menudo con prejuicios de jóvenes y adultos que piensan que los álbumes ilustrados solo son para los niños. La realidad es que se pueden encontrar libros de este tipo destinados a los jóvenes o adultos, y también libros destinados a los niños que pueden resultar atractivos para personas de todas las edades.

En el aula de Español como lengua extranjera se pueden utilizar los álbumes ilustrados con diversos objetivos (lingüísticos, literarios, interculturales u otros) y se pueden trabajar todas las destrezas comunicativas a partir de estos materiales. Sin embargo, al ser materiales auténticos, no creados con la intención de facilitar el aprendizaje a estudiantes de ELE, el nivel de lengua exigido por cada álbum ilustrado no se encuentra especificado en el libro, ni en los catálogos que recogen diversos títulos. De ahí que se proponga en este espacio una serie de álbumes ilustrados clasificados según su tipo, en primer lugar, y su nivel de lengua, en segundo lugar. Para este último criterio se ha utilizado el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas (Consejo de Europa, 2002). Para los tipos de álbumes ilustrados, se han combinado los criterios de tipo de texto (narraciones literarias, textos expositivos, instructivos, etc.) con la presentación del álbum y la forma de interacción que establecen: álbumes bilingües, con pictogramas, interactivos o sin palabras. Cada uno de estos tipos de álbumes se pueden combinar entre sí. El recuadro que recoge la tipología es el siguiente:

---

1 De este libro se han tomado las ideas de la introducción de este trabajo. La novedad que se propone reside en el cuadro recopilatorio.

álbumes ilustrados	texto en una sola lengua	literarios	narrativos	cuentos populares
				cuentos originales
				historias de la vida cotidiana
			poéticos	
			otros textos no narrativos	
		divulgativos	enumerativos	
			expositivos	
			instructivos	
	bilingües			
	con pictogramas			
	interactivos			
	sin palabras			

En el cuadro que proponemos a continuación se recogen 94 álbumes ilustrados de todos estos tipos y niveles de lengua. No se ha realizado una selección exhaustiva de los mejores títulos del mercado editorial, pero son todos ellos libros recomendables que cumplen los siguientes criterios: han sido publicados en España por primera vez (es decir, no se encuentran traducciones de lenguas de otros estados), se publicaron entre 1998 y 2017, y reflejan rasgos de las culturas españolas (en mayor o menor medida).

Por cada título se ofrece una breve anotación para facilitar la elección por parte del profesorado o alumnado de Español como lengua extranjera.

TIPO DE TEXTO	NIVEL	TÍTULO	ESCRITOR/ GUIONISTA	AÑO	COMENTARIO
narrativo, cuento popular	A2	*El pollito de la avellaneda*	Rubio	2006	Estructura acumulativa.
narrativo, cuento popular	(A2), B1, (B2)	*El traje nuevo del emperador*	Maestro	2009	Rompe tabúes en las ilustraciones: el emperador desnudo y en el wáter.
narrativo, cuento popular	B1	*Tío Lobo*	Ballesteros	2000	Propicio para la lectura en voz alta.
narrativo, cuento popular	B2	*Huevos duros*	Núñez	2007	Estructuras complejas, vocabulario literario.
narrativo, historia original	A1	*Los de arriba y los de abajo*	Valdivia	2009	Para trabajar la competencia intercultural.
narrativo, historia original	A2	*Un bicho extraño*	Daporta	2009	Para leer hay que girar el libro y cambiar la perspectiva.

narrativo, historia original	A2	*El dragón Simón y el lago de chocolate*	Aranega	2011	Para educar en la protección del medio ambiente.
narrativo, historia original	A2	*El sueño del osito rosa*	Aliaga	2007	Estructura parcialmente acumulativa.
narrativo, historia original	A2-B1	*Teo viaja por España*	Denou	2002	Sobre tradiciones y estereotipos de las comunidades autónomas.
narrativo, historia original	B1	*Muy María*	Anguera	2002	Para aprender tecnicismos de fútbol y expresiones coloquiales.
narrativo, historia original	B1	*Nicolás*	Arnal	2012	Con estereotipos sobre africanos.
narrativo, historia original	B1	*Plutón sale de paseo*	Comotto	2011	Para desarrollar la competencia lectora.
narrativo, historia original	B1-B2	*Los colores de Silvano*	Aliaga	2009	Refleja el ambiente de un pueblo marinero hace unas décadas.
narrativo, historia original	B2, C1, C2	*El tren*	Ventura	2000	Lenguaje literario.
narrativo, historia original, interactivo	A2, B1, B2	*Pájaro amarillo*	de Dios	2015	Con vocabulario de aves. Incluye algunas preguntas al lector.
narrativo, vida cotidiana	A1	*Mi cumpleaños*	Ramos	2003	Pretende transmitir unas estructuras lingüísticas y conocimientos básicos, por lo que singulariza algunas palabras junto al dibujo ilustrativo.
narrativo, vida cotidiana	A2-B1	*La visita*	Ramos	2004	Pretende transmitir unas estructuras lingüísticas y conocimientos básicos, por lo que singulariza algunas palabras junto al dibujo ilustrativo.
narrativo, vida cotidiana	B1	*Días sin cole*	Pomés	2004	Con mucha información cultural.
narrativo, vida cotidiana	B1	*Tento y el mar*	Alcántara	2001	El protagonista es un perro que se comporta como un niño.
narrativo, vida cotidiana	B1	*Tento y la Navidad*	Alcántara	2001	El protagonista es un perro que se comporta como un niño.
narrativo, vida cotidiana	B1	*Tina y los contrarios*	Rius	1999	Para aprender adjetivos y verbos de contrarios.

narrativo, vida cotidiana, expositivo, pictogramas	A2, B1, B2	*Tina descubre su cuerpo*	Rius	2001	Con pequeños textos expositivos integrados en los diálogos entre Tina y sus padres. Al final se resume la historia y las enseñanzas en dos pp. de texto con pictogramas. Con estructuras gramaticales sencillas y tecnicismos de anatomía.
poético	A1	*Me gusta*	Sobrino	2002	Sobre los cinco sentidos.
poético	A2-B1	*Me quiere mucho... poquito... y nada. El cuento de Margarita*	Pastor	2005	Con juegos de palabras.
poético	B1-B2	*Canciones infantiles*	Meléndez	2002	Canciones populares.
poético	B1-B2	*4 poemas de Rafael Alberti y un ancla abandonada*	Alberti y Aguilar	2008	Ilustraciones clarificadoras y también de interpretación personal.
poético	B1-B2	*Ser y parecer*	Luján	2008	Ilustraciones basadas en un juego conceptual.
poético	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*No juzgues a un libro por su cubierta. Refranes y anti-refranes para toda ocasión*	Goldin	2009	Con páginas recortadas, muy variado en tipos de ilustraciones y tipografía.
poético	B2-C1	*El día en que las canciones se callaron*	Ros	2003	Canciones infantiles insertadas en un marco narrativo, con CD de canciones.
poético	B2, C1, C2	*Me ha hecho poeta la vida*	Hernández	2009	Poemas de otra época, ilustraciones poco clarificadoras.
poético	B2, C1, C2	*Los versos del libro tonto*	Giménez	2011	Con juegos de palabras, variedad en los tipos de poemas.
literario, no narrativo	A1	*Cocodrilo*	Rubio	2005b	Estructura enumerativa. Para trabajar los nombres de los colores, gracias a las letras en color y a la rima que presenta el texto.
literario, no narrativo	A1	*Las cosas que guardo*	Gutiérrez	2008	Explica unas ideas. Apela a las emociones de los adultos.
literario, no narrativo	A1	*Tú ¿cómo estás?*	Pla	2006	Estructura enumerativa. Sobre los estados de ánimo.
literario, no narrativo	A1	*Y tú ¿cómo te llamas?*	Nesquens	2002	Estructura enumerativa. Para trabajar el verbo llamarse.

literario, no narrativo	(A1), A2	*Blanco como una [casa]*	Alonso	1998	Describe una situación con unos rasgos narrativos mínimos. Para desarrollar las competencias literaria y visual.
literario, no narrativo	A2-B1	*Yo vivía en el fin del mundo*	Trigo	2007	Describe una situación con unos rasgos narrativos mínimos. Sobre el suicidio. Para desarrollar las competencias literaria y visual.
literario, no narrativo	B1	*¿Por qué?*	Porcella	2017	Diálogo. Aparece el ratoncito Pérez.
literario, no narrativo	B1-B2	*Un sueño redondo*	Chandro	2001	Estructura enumerativa, con elementos encadenados y en gradación. Para repasar el pretérito imperfecto de subjuntivo.
literario, no narrativo	B2-C1	*Curso para jóvenes pajes reales*	Pradas	2006	Combina textos dialógicos, expositivos, narrativos, descriptivos e instructivos de diferentes tipos. Cómico.
literario, no narrativo	B2, C1, C2	*Instrucciones para despertar a una silla dormida. El método del profesor Rogelio Troncoso para hacer de su silla una mascota*	Prestifilippo	2007	Texto instructivo ficticio e imposible, incluyendo otros tipos de texto: fragmentos expositivos, instrucciones, un test, consejos, advertencias, publicidad, una biografía...
literario, no narrativo, cuento popular	A2	*La princesa de Trujillo*	Patacrúa	2006	Estructura acumulativa.
enumerativo	A1	*Kimba. Los colores y las formas*	Monclús	2002	El texto se limita a nombrar 4 formas y 4 colores.
enumerativo	A1	*Miau*	Rubio	2005c	Muy sencillo, con nombres de animales comunes y sus onomatopeyas.
enumerativo, poético	A1	*Cinco*	Rubio	2005a	Sobre los números del 1 al 5 y palabras con las que riman.
enumerativo, (sin palabras)	A1, (A2, B1, B2, C1, C2)	*Alfabeto*	Puño	2012	Las letras representan objetos integrados en las ilustraciones.
expositivo	B1-B2	*Descubriendo el mágico mundo de Dalí*	Jordà	2011	Autobiografía ficticia de Dalí, con reproducciones de sus obras y comentarios de ellas.

expositivo	B1-B2	*Goya para niños*	García	2012	Autobiografía ficticia de Goya, con reproducciones de sus obras y comentarios de ellas.
expositivo	B2, C1, C2	*Una aldea en tiempos del Románico*	Nuño	2009	Sobre la Edad Media. Texto extenso.
expositivo	B2, C1, C2	*Mi primera aventura informática Everest*	Antoñanzas	1998	Diálogo entre una pareja de niños y seres fantásticos que explican el funcionamiento de los equipos informáticos.
expositivo	B2, C1, C2	*Mi primera Historia de España ilustrada*	Fiszbein	2009	Al final hay biografía de personas destacadas y explicación histórica de algunas ciudades.
expositivo	C1-C2	*El lobo*		2006	Muchas explicaciones sobre el animal. Al final se encuentran textos de otro tipo.
expositivo	B2, C1, C2	*El universo*	Roca	2002	Con rasgos coloquiales.
expositivo-instructivo	(B1), B2	*Música*	Roca	2003	Lenguaje coloquial y algunos tecnicismos.
instructivo	A2-B1	*Personajes de cuento*	Solchaga	2004	Manualidades para hacer figuras de cuentos populares.
instructivo	(B1), B2	*Crea con lana y cordel*	Navarro	2011a	Manualidades para hacer objetos cotidianos.
instructivo	(B1), B2	*Plastilina*	Llimós	2005	Manualidades para hacer objetos cotidianos.
instructivo	(B1), B2	*Reciclaje*	Llimós	2006	Manualidades con objetos de desecho.
instructivo	(B2), C1, C2	*Imagen & sonido*	Rodríguez	2003	Con muchos tecnicismos para nombrar los materiales.
instructivo-expositivo	B1-B2	*El punto y la línea*	Ros y Estadella	2003	Sintaxis sencilla.
bilingüe, cuento popular	B1	*El cuento de Ratapón/The Story of Little Benny*	Lissón	2007	Enseña obediencia y a tener precaución con los desconocidos.
bilingüe, narrativo, historia original	(A2), B1, (B2)	*Marina and the Little Green Boy. In the city/ Marina y el niño verde. En la ciudad*	Vicente	2010	Historia poco atractiva para los adultos.
bilingüe, narrativo, historia original	B1	*Angelito Lunares y la lluvia de asteriscos*	Gayo	2008	Con rasgos surrealistas. Permite a los estudiantes familiarizarse con las notas a pie de página.

bilingüe, narrativo, historia original	B1-B2	*El taller de sueños*	Floriano	2015	El texto en inglés está al final, con tres páginas en una.
bilingüe, literario, no narrativo	(A1), A2	*El amor de todos los colores/The Many Colored Love*	Laván	2007	Presenta una situación de los personajes. Defiende las familias de lesbianas.
bilingüe, enumerativo	A1	*Body Parts/ Las partes del cuerpo*	Lowery	2010	El texto se limita a nombrar las partes del cuerpo.
bilingüe (multilingüe), instructivo	A1-A2	*¡Píntate la cara!/Paint your Face!/Maquille-toi le visage!/ Dipingiti il viso!/ Pinta a cara!*	Cebrián	2002	Con traducción al inglés, francés, italiano y portugués.
pictogramas	B2, C1, C2	*Diego Velázquez*	Reviejo	2008	Biografía en verso, con tecnicismos del arte.
pictogramas, narrativo	C2	*Don Quijote de la Mancha*	Reviejo	2004	Adaptación de un clásico de la literatura española. Con lenguaje un tanto arcaico y vocabulario propio de la literatura de caballerías.
pictogramas, narrativo, cuento popular	A2	*La ratita presumida*	BATA	2004	Con repeticiones y paralelismos.
pictogramas, narrativo, historia original	A2	*Los colores de Ángel*	Gómez	1999	Con elementos fantásticos.
pictogramas, narrativo, historia original	A2	*Tupi en la granja*	Aràbega	2006	Para niños. Hay dos ediciones: en letra de palo y letra manuscrita.
pictogramas, narrativo, historia original	A2	*Tupi y el muñeco de nieve*	Aràbega	2005	Para niños. Hay dos ediciones: en letra de palo y letra manuscrita.
pictogramas, narrativo, historia original	B1-B2	*Truqui, el mago*	Menéndez y Álvarez	2004	Para aprender nombres de dulces, pequeños animales y vocabulario sobre la magia.
pictogramas, narrativo, historia original	B1-B2	*El vampiro debilucho*	Antón y Núñez	2003	Sobre vampiros y acertijos.
pictogramas, poético	B2	*Platero y Juan Ramón*	Reviejo	2005	Adaptación de un clásico de la literatura española, en prosa poética.
pictogramas, enumerativo	A1-A2	*Nicolás va de compras*	BATA	2009	Sobre los productos que se pueden comprar en cada tipo de tiendas.

pictogramas, instructivo	A1	*Nicolás cocina sin fuego*	BATA	2010	Con pictogramas encuadrados y acompañados de las palabras que representan.
interactivo	(B1), B2, C1	*Chistes y adivinanzas*		2011	Con textos poéticos, dialogados, narrativos... A menudo con lenguaje coloquial.
interactivo, narrativo, historia original, instructivo	B1-B2	*¿Dónde está el bebé xungui?*	Ramis y Cera	2002	Para buscar elementos de las ilustraciones y realizar otros pasatiempos. La lectura de la historia y la realización de las tareas se pueden llevar a cabo de forma independiente.
interactivo, narrativo, historia original, instructivo	B2, C1, C2	*Misión: planeta xungui*	Ramis y Cera	2001	Con variedad de problemas para resolver: códigos para descifrar, juegos matemáticos, laberintos, etc.
interactivo, poético	(A1), A2	*La casa*	Vilalta	2005	Con pareados que funcionan a modo de adivinanzas. Las solapas descubren la respuesta a las adivinanzas en las ilustraciones.
interactivo, poético	(A1), A2, B1, B2, C1, C2	*Adivina adivinanza, tengo un cero en la panza*	Navarro	2008	Con adivinanzas de la literatura popular.
interactivo, poético	(A2), B1	*10 viajes y un sueño*	Martí	2010	Con solapas que descubren las ilustraciones pop-up y el texto.
interactivo, poético	(A2), B1, (B2)	*Oro parece. Libro de adivinanzas para jóvenes detectives*	Gómez y Monreal	2002	Con adivinanzas creadas para el libro y búsqueda de ciertos elementos en las ilustraciones.
interactivo, literario, no narrativo	A1-A2	*¿De qué están hechas las niñas flamencas?*	Ganges	2011	Con texto descriptivo que, de forma estereotipada y folclórica, retrata a las niñas flamencas. Con solapas y lengüetas que provocan movimiento o añaden una tercera dimensión a las ilustraciones. Con muñecos de papel.
interactivo, instructivo	(A1), A2	*La isla de las 160 diferencias*	Martí	2011	Con solapas que descubren parte del texto y de las ilustraciones. Hay que buscar diferencias en las ilustraciones.

interactivo, instructivo	B1	*Letra a letra*	Navarro	2011b	Recorriendo el alfabeto, plantea un pasatiempo por cada letra: búsquedas visuales, adivinanzas, movimientos de solapas y lengüetas, operaciones matemáticas, lectura usando un espejo, etc.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*¿Dónde están mis gafas?*	Pascual	2012	Cómico. Permite desarrollar la competencia de lectura visual gracias a las perspectivas originales que presenta.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*Este sí, este no*	Martorell	2000	Sobre la deforestación y la repoblación forestal.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*Formas*	Rueda	2009	Ayuda a ver las cosas desde diferentes perspectivas, ya que los objetos se van transformando según sus formas.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*La magia del rey blanco*	Blanch	2002	Sobre tradiciones navideñas.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*Pataletas*	Keselman	1999	Sobre actitudes infantiles y la educación de los niños.
sin palabras	A1, A2, B1, B2, C1, C2	*Solo me ves tú*	Sabrià	2001	Sobre un duende que no todos ven.

Bibliografía

Alberti Merello, R. y J. Aguilar García (2008): *4 poemas de Rafael Alberti y un ancla abandonada*, ilustr. de J. Aguilar García, Valencia: Versos y Trazos.

Alcántara, R. (2001a): *Tento y el mar*, ilustr. de Gusti, Zaragoza: Edelvives.

_____ (2001b): *Tento y la Navidad*, ilustr. de Gusti, Zaragoza: Edelvives.

Aliaga Sánchez, R. (2007): *El sueño del osito rosa*, ilustr. de H. Bansch, Pontevedra: OQO.

_____ (2009): *Los colores de Silvano*, ilustr. de C. Arbat, Barcelona: Almadraba Infantil y Juvenil.

Alonso Guerrero, A. (1998): *Blanco como una [casa]*, ilustr. de A. Alonso Guerrero, Boadilla del Monte: SM.

Anguera Cañellas, Mª M. (2002): *Muy María*, trad. de Mª M. Anguera Cañellas e ilustr. de M. Piérola, Barcelona: La Galera.

Antón, R. y L. Núñez (2003): *El vampiro debilucho*, ilustr. de C. Ranucci, Madrid: Edelvives.

Antoñanzas Mejía, J. (1998): *Mi primera aventura informática Everest*, ilustr. de T. Novoa y R. Martínez, León: Everest.

Aranega, M. (2005): *Tupi y el muñeco de nieve*, ilustr. de M. Aranega, Barcelona: Edebé.

_____ (2006): *Tupi en la granja*, trad. de R. Duarte Santamaría e ilustr. de M. Aranega, Barcelona: Edebé.

_____ (2010): *El dragón Simón y el lago de chocolate*, trad. de E. Valencia Cortés e ilustr. de M. Aranega, Barcelona: Edebé.

Arnal Gil, T. (2012): *Nicolás*, ilustr. de P. Gallego, Barcelona: Edebé.

Ballesteros Rey, X. A. (2000): *Tío Lobo*, ilustr. de R. Olmos, Pontevedra: Kalandraka.

BATA (Baión Asociación Tratamiento del Autista) (adap.) (2004): *La ratita presumida*, basado en la adaptación de J. A. López Parreño e ilustr. de A. Suárez Otero, Pontevedra: Kalandraka.

_____ (2010a): *Nicolás cocina sin fuego*, ilustr. de A. Suárez Otero, Sevilla: Kalandraka.

_____ (2010b): *Nicolás va de compras*, ilustr. de A. Suárez Otero, Sevilla: Kalandraka.

Blanch i Gisbert, X. (2001): *La magia del Rey Blanco*, ilustr. de X. Blanch i Gisbert, Barcelona: La Galera.

Cebrián Marco, P. (2002): *¡Píntate la cara!/Paint your Face!/Maquille-toi le visage!/Dipingiti il viso!/Pinta a cara!*, ilustr. de Xcar y fotografías de P. Álvarez Enrich, Zaragoza: Imaginarium.

Chandro Ramírez, J. C. (2001): *Un sueño redondo*, ilustr. de G. Izquierdo, Valencia: Tàndem.

Comotto Zanelli, A. (2011): *Plutón sale de paseo*, ilustr. de A. Comotto Zanelli, Barcelona: Thule.

Consejo de Europa (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación*, trad. de Instituto Cervantes, Madrid: Secretaría General Técnica del MECD-Subdirección General de Información y Publicaciones/ANAYA, en línea en <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco/cvc_mer.pdf> [28/08/2020].

Daporta, M. (2009): *Un bicho extraño*, trad. de R. Nicolás Rodríguez e ilustr. de Ó. Villán Seoane, Vigo: Faktoría K.

De Dios, Olga (2015): *Pájaro amarillo*, ilustr. de O. de Dios, Alagón (Zaragoza): Apila.

Denou, V. (2002): *Teo viaja por España*, ilustr. de V. Denou, Barcelona: Planeta.

Domínguez Pérez, M. (2015): *Álbumes ilustrados para aprender español*, Ocaña (Toledo): Ianua/Lastura.

Fiszbein, Mª R. (2009): *Mi primera Historia de España ilustrada*, ilustr. de F. Solé *et al.*, Barcelona: Molino.

Ganges, M. (2011): *¿De qué están hechas las niñas flamencas?*, ilustr. de S. Subirana López, Barcelona: Combel.

García Guverich, M. (2012): *Goya para niños*, Barcelona: Zorro Rojo.

Gayo Bellido, A. (2008): *Angelito Lunares y la lluvia de asteriscos*, trad. de J. Porter e ilustr. de A. Gayo Bellido y A. Pérez Díaz, Madrid: Hotel Papel.

Goldin, D. (sel.) (2009): *No juzgues a un libro por su cubierta. Refranes y antirefranes para toda ocasión*, ilustr. de A. Magallanes, Barcelona: Océano.

Gómez Yebra, A. (1999): *Los colores de Ángel*, ilustr. de M. Menéndez, Boadilla del Monte: SM.

_____ (2002): *Oro parece. Libro de adivinanzas para jóvenes detectives*, ilustr. de V. Monreal, Madrid: Bruño.

Gutiérrez Serna, M. (2008): *Las cosas que guardo*, ilustr. de M. Gutiérrez Serna, Valencia: Tàndem.

Hernández Gilabert, M. (2009): *Me ha hecho poeta la vida*, ilustr. de M. Tanco, Boadilla del Monte: SM.

Jordà Costa, Mª J. (2011): *Descubriendo el mágico mundo de Dalí*, ilustr. de S. Dalí, Barcelona: Océano.

Junyent, M. (2016): *Mon y Nedita. Mi primer libro de economía*, ilustr. de L. Serrano, Barcelona: Combel.

Keselman Porter, G. (guion) (1999): *Pataletas*, ilustr. de P. Estrada i Luttikhuizen, Barcelona: La Galera.

Laván, L. (2007): *El amor de todos los colores/The Many-Colored Love,* ilustr. de J. Termenón Delgado, Robledo de Chavela: Moreno Velo.

Lissón, A. (2000): *Plastilina*, ilustr. de J. Mª Casanova y fotogr. de Nos&Soto, Badalona: Parramón Paidotribo.

_____ (2006): *Reciclaje*, fotogr. de Nos&Soto, Badalona: Parramón Paidotribo.

_____ (2007): *El cuento de Ratapón/The Story of Little Benny*, trad. de A. Stacey e ilustr. de P. Joan, Barcelona: La Galera.

Lowery, M. (2010): *Body Parts/Las partes del cuerpo*, ilustr. de M. Lowery, Madrid: Bilingual Readers.

Luján, J. (2008): *Ser y parecer: un poema de Jorge Luján*, ilustr. de Isol, Madrid: Kókinos.

Maestro, P. (adap.) (2009): *El traje nuevo del emperador*, ilustr. de V. Gallo López de Lara, Madrid: Edelvives.

Martí, T. (2010): *10 viajes y un sueño*, trad. de C. Gil Martínez e ilustr. de X. Salomó, Barcelona: Combel.

_____ (2011): *La isla de las 160 diferencias*, trad. de T. Tellechea Mora e ilustr. de X. Salomó, Madrid: SM.

Martorell Sabaté, E. (guion) (2000): *Este sí, este no*, ilustr. de M. Fransoy i Bel, Barcelona: La Galera.

Meléndez, M. (sel.) (2002): *Canciones infantiles*, ilustr. de Mª J. Santos, Zaragoza: Edelvives.

Menéndez, E. y J. Mª Álvarez Hernández (2004): *Truqui, el mago*, ilustr. de T. Novoa, Boadilla del Monte: SM.

Monclús, J. (2002): *Kimba. Los colores y las formas*, ilustr. de C. Paltor, S. Porras y J. Mas, Barcelona: Edebé.

Navarro Simón, À. (sel.) (2008): *Adivina adivinanza, tengo un cero en la panza*, ilustr. de M. Cabassa i Cortés, Madrid: Anaya.

_____ (2011a): *Crea con lana y cordel*, ilustr. de C. Picazo, Barcelona: Imaginarium/Círculo de Lectores.

_____ (2011b): *Letra a letra*, ilustr. de E. Sans i Ribera, Barcelona: Combel.

Nesquens, D. (2002): *Y tú ¿cómo te llamas?*, ilustr. de E. Arguilé Martínez, Madrid: Anaya.

Núñez, Mª L. (2007): *Huevos duros*, trad. de Mª L. Núñez e ilustr. de T. Lima, Pontevedra: OQO.

Nuño González, J. (2009): *Una aldea en tiempos del Románico*, ilustr. de C. Román, Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real/Centro de Estudios del Románico.

Pascual de la Torre, M. (2012): *¿Dónde están mis gafas?*, ilustr. de M. Pascual de la Torre, Barcelona: Thule.

Pastor Amelio-Ortiz, O. P. (2005): *Me quiere mucho...poquito... y nada. El cuento de Margarita*, ilustr. de M. Jäntti, Sant Feliu de Guíxols: Pujol&Amadó.

Patacrúa (2006): *La princesa de Trujillo*, trad. de Patacrúa e ilustr. de J. Solchaga Zubilaga, Pontevedra: OQO.

Pla, I. (2006): *Tú ¿cómo estás?*, ilustr. de I. Pla, Barcelona: Zorro Rojo/Valencia: Brosquil.

Pomés Leiz, J. (2004): *Días sin cole*, ilustr. de J. Pomés Leiz, Barcelona: Tusquets.

Pradas, N. (2006): *Curso para jóvenes pajes reales*, ilustr. de M. Bauer, Barcelona: La Galera.

Prestifilippo Lajud-Cura, P. R. (2007): *Instrucciones para despertar a una silla dormida. El método del profesor Rogelio Troncoso para hacer de su silla una mascota*, ilustr. de P. R. Prestifilippo Lajud-Cura, Vigo: Faktoría K.

Puño (2012): *Alfabeto*, ilustr. de Puño, Sevilla: Kalandraka.

Ramis, J. C. y J. Cera (2001): *Misión: planeta xungui*, Barcelona: Ediciones B.

_____ (2002): *¿Dónde está el bebé xungui?*, Barcelona: Ediciones B.

Ramos Rodríguez de la Rubia, P. (2003): *Mi cumpleaños*, ilustr. de Mª R. Aragó Gassiot, Barcelona: Parramón.

_____ (2004): *La visita*, ilustr. de Mª R. Aragó Gassiot, Barcelona: Parramón.

Reviejo, C. (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ilustr. de J. Zabala, Boadilla del Monte: SM.

_____ (2005): *Platero y Juan Ramón*, ilustr. de U. Wensell, Boadilla del Monte: SM.

_____ (2009): *Diego Velázquez*, ilustr. de J. Andrada, Boadilla del Monte: SM.

Rius, R. (1999): *Tina y los contrarios*, ilustr. de R. Rius, Boadilla del Monte: SM.

_____ (2001): *Tina descubre su cuerpo*, ilustr. de R. Rius, Boadilla del Monte: SM.

Roca Soto, N. (2002): *El universo*, ilustr. de R. Mª Curto Milà, Barcelona: Molino.

_____ (2003): *Música*, ilustr. de R. Mª Curto Milà, Barcelona: Molino.

Rodríguez Pérez, A. (2003): *Imagen & sonido*, Badalona: Parramón.

Ros, R. (2003): *El día en que las canciones se callaron*, ilustr. de M. Piérola, Barcelona: Timun Mas.

Ros, J. y P. Estadella (2003): *El punto y la línea*, fotogr. de Estudio Nos&Solo *et al.*, Barcelona: Parramón.

Rubio, A. (2005a): *Cinco*, trad. de R. N. Rodríguez e ilustr. de Ó. Villán, Sevilla: Kalandraka.

_____ (2005b): *Cocodrilo*, ilustr. de Ó. Villán, Sevilla: Kalandraka.

_____ (2005c): *Miau*, trad. de R. N. Rodríguez e ilustr. de Ó. Villán, Sevilla: Kalandraka.

_____ (2006): *El pollito de la Avellaneda*, ilustr. de G. Pacheco, Sevilla: Kalandraka.

Rueda Gómez, C. (2009): *Formas*, ilustr. de C. Rueda Gómez, Barcelona/México D.F.: Océano.

S. i. (2006): *El Lobo*, Barcelona: Sol 90.

_____ (2011): *Chistes y adivinanzas*, ilustr. de F. Cafferata, Madrid: Todolibro.

Sabrià i Miracle, C. (2000): *Solo me ves tú*, ilustr. de M. Piérola, Barcelona: La Galera.

Sobrino, J. (2002): *Me gusta*, ilustr. de N. Villamuza, Madrid: Kókinos.

Solchaga, J. (2004): *Personajes de cuento*, Madrid: Anaya.

Trigo Alonso, R. (2007): *Yo vivía en el fin del mundo*, ilustr. de R. Trigo Alonso, Madrid: Edelvives.

Valdivia, P. (2009): *Los de arriba y los de abajo*, ilustr. de P. Valdivia, Sevilla: Kalandraka.

Ventura, A. (2000): *El tren*, ilustr. de F. Delicado, Santa Marta de Tormes: Lóguez.

Vicente Lucerga, A. (2010): *Marina and the Little Green Boy. In the city/Marina y el niño verde. En la ciudad*, trad. de D. Lynn Lyles e ilustr. de M. Ordóñez Queralt, Madrid: Bilingual Readers.

Vilalta, B. (2005): *La casa*, ilustr. de X. Salomó, Barcelona: Combel.

EDIT

Las literaturas infantiles vasca y gallega, de la colaboración editorial al libre mercado

Xabier Etxaniz
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

A finales de la década de los 70 la editorial catalana La Galera publicó varias obras en euskera, entre ellas había obras escritas originalmente en catalán o castellano, pero también estaba la obra *Polo mar van as sardiñas* (1968) de Xohana Torres, traducida al euskera (*Goazen sardiñetara!)* por Nemesio Etxaniz. Según la base de datos de la Asociación de Traductores e Interpretas Vascos (EIZIE), esta sería la primera obra de LIJ traducida del gallego al euskera, y ello fue posible gracias a la labor de editoriales catalanas que decidieron, incluso antes del final del franquismo, publicar obras de LIJ en las cuatro lenguas del estado.

Medio siglo después, analizaremos la colaboración existente entre las literaturas infantiles y juveniles gallega y vasca; según la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar (1979) y las ideas de Zohar Sahvit (1986) en torno a la literatura infantil y juvenil, veremos las alianzas creadas y cómo, poco a poco, la evolución de los sistemas literarios ha dado lugar a una relación mucho menos fluida en la actualidad.

Al finalizar el franquismo, con una democracia incipiente y en la que se "descubre" por parte de algunos grupos editoriales la realidad lingüística del estado español, editoriales como Argos Vergara publican sus libros de LIJ en las cuatro lenguas. Son obras, prácticamente todas ellas escritas en castellano, que las editoriales traducen al catalán, gallego y euskera. El desconocimiento por parte de los editores de la realidad lingüística de cada territorio y las inadecuadas traducciones para un público infantil hacen que dichas colecciones no tengan éxito, por lo menos en el caso del euskera. Habrá que esperar hasta la década de los 80 cuando editoriales vascas y gallegas se coordinen para que se dé inicio a una colaboración editorial y cultural entre ambas lenguas, y Galeusca tuvo mucha importancia en ello.

La Galeusca de editores vascos, gallegos y catalanes

El 22 de junio de 1984, según narra Tucho Calvo en *La Voz de Galicia* (5 de julio 1984), comienza en Barcelona el Encuentro de editores vascos, catalanes y gallegos a iniciativa de estos últimos y que dio como resultado el manifiesto de Poblet que "ninguén se opuxo ao texto. Nengunha obxesion".

El manifiesto en cuestión decía así:

MANIFESTO DE POBLET
Reunidos en Poblet o día 24 de xuño de 1984, Nós, escritores galegos, vascos e cataláns,

MANIFESTAMOS:

1. En contra de todo intento de manipulación e de desvirtuación cultural e nacional, son escritores galegos, vascos e cataláns aqueles que usan como instrumento de creación as súas respectivas linguas, é dicir: galego, éuscaro e catalán.

2. A pesar dos adiantos de normalización –debidos fundamentalmente ao combate reiterado, tanto dos escritores como doutros sectores sociais cunha alta conciencia nacional– atopámonos moi lonxe aínda dos mínimos exixibles nunhas sociedades nacionais asentadas. Constatamos que só se cada unha das nacións aquí representadas se constitúe en estado integramente soberano, haberá garantías de pleno restablecemento.

3. O compromiso firme de establecer relacións continuadas de intercambio e de acción conxunta entre as literaturas e outras expresións culturais de Galicia, Euskal Herría e os Países Cataláns. Para ese efecto, pedimos xa desde agora ás Institucións que creen a infraestrutura necesaria a fin de que esta interrelación funcione efectivamente, incluíndo a difusión e a representación internacional das nosas literaturas en todos os ámbitos.

4. O compromiso das nosas Asociacións de manter unha relación constante, mediante a creación dun equipo de traballo conxunto coa misión, entre outras, de:

-Garantir o intercambio de información sobre a produción literaria.
-Pór en marcha publicacións comúns.
-Impulsar traducións mutuas, así como bolsas destinadas a favorecer o transvasamento de experiencias culturais.
-Velar pola defensa conxunta e solidaria dos intereses profesionais.

5. Que o Encontro demóstranos a preocupación intensa dos escritores, tanto con respecto á problemática das nosas nacións sen estado, como con respecto á defensa efectiva dos dereitos humanos; e así constatamos o feito dunha represión que tamén afecta escritores tanto das nosas nacións como doutras do mundo.

Fruto de este encuentro, y tal y como se señala en el apartado cuarto del manifiesto, las editoriales de Galicia, Cataluña y Euskadi deciden poner en marcha colecciones conjuntas en el campo de la LIJ, al tiempo que impulsan las traducciones entre dichas lenguas.

En lo que se refiere a la relación entre las LIJ vasca y gallega, a comienzos de la década de los 80 se publica la colección "Txalupa" (A chalupa), y así autores como Mariasun Landa o Joxean Ormazabal publican sus primeras obras en gallego. Concretamente el cuento popular vasco *O Pedro pillabán* (1983) (*Peru gezurtia* en su edición original) adaptado por Joxean Ormazabal y los cuentos *A tenda de Pepa* (1985), *A estrela verde* (1985), *O avó* (1988) e *Irma* (1990) de Mariasun Landa, publicados todos ellos por la Editorial Galaxia. En euskera se publicaron *O can Rin e o lobo Crispín* (1983) de Carlos Casares, *A festa no faiado* (1983) de Mª Victoria Moreno, *Pericles e a balea* (1987) de Xohana Torres, *O día que choveu de noite* (1988) de Helena Villar y *Noa* (1989) de Antonio García Tejeiro traducidos todos ellos por Joxean Ormazabal, editor de Elkar.

"A chalupa" fue el inicio de una relación entre editoriales vascas y gallegas (con La Galera catalana coordinando toda la edición y tomando un mayor peso en la producción). Posteriormente, fue la colección "Bambán" ("Zazpi" en su versión en euskera) quien dio continuidad a esta labor con obras de Fina Casalderrey, Marilar Aleixandre, Xabier Docampo, Xabier Mendiguren, Joxean Ormazabal, Patxi Zubizarreta o Juan Kruz Igerabide. Dejando a un lado autores y obras clásicas, en esta nueva colección comienzan a aparecer algunos autores que serán claves en el futuro de las literaturas infantiles y juveniles vasca y gallega. Consecuencia de esta labor, además, fue una mayor modernización de dichas literaturas y una colaboración que iría mucho más allá que la coedición de obras en las distintas lenguas. Así, en 1993 Elkar publica *Lore erradioaktiboak* (*As flores radioactivas*) de Agustín Fernández Paz, las novelas *Kanpai hotsen misterioa* (*O misterio das baladadas*) (1995) y *Gauez ate joka datozenean* (*Cando petan na porta pola noite*) (1996) de Xabier Docampo y en 1999 *Izurri berdea: Said eta Xeilaren abentura bat* (*Perigo vexetal*) de Ramon Caride.

Otras editoriales que no estaban colaborando en la coedición de obras, como la bilbaína Desclée o editoriales que tenían su sede en Madrid, como S.M., también publican en euskera obras de autores gallegos. Así, Desclée publica *Ilenti* (*Chamizo*) (1999) de Fina Casalderrey y *Robot txiki*

bat (*Un robot pequeno*) (1999) de Paco Martín; mientras que S.M. publica en euskera *Iragarki-ipuinak* (*Contos por palabras*) (1992) de Agustín Fernández Paz.

A finales del siglo XX la mayoría de las obras de LIJ que se publican en la otra lengua lo hacen en coediciones (colecciones "Txalupa" o "Zazpi"); sin embargo, también hay obras de la literatura vasca fuera de esta política. Así, en la década de los 90 se publican en gallego obras de Karlos Santisteban (*Jostailuen altzamendua, A rebelión dos xoguetes*, 1991), Mariasun Landa (*Nire Eskua zurean, A miña man na túa*, 1996) y Bernardo Atxaga (*Sugeak txoriari begiratzen dionean, Cando a serpe mira o paxaro*, 1995, *Bi letter, Dúas letters,* 1990, *Behi euskaldun baten memoriak, Memorias dunha vaca*, 1999, *Sara izeneko gizona, Un espía chamado Sara,* 1998). Merece la pena destacar que las editoriales que publican en gallego no lo hacen, en la mayoría de los casos, por ser editoriales que publican en las cuatro lenguas (sí es ese el caso de las dos últimas obras de Atxaga editadas por S.M.), sino que son editoriales que se han interesado por una obra concreta y desean ofrecerla al público gallego. Así Mariasun Landa publica en Xerais; Santisteban en Galaxia y Atxaga en Ir indo y Galaxia.

La política de coediciones entre las editoriales que comenzaron en la década de los 90 (Elkar y Galaxia junto a La Galera) continua a comienzos del siglo XX con dos colecciones: "Apirila" ("Coste Oeste") y "Eta zer?" ("E que?"). Posteriormente, otras editoriales como Erein colaboran con Xerais para publicar las colecciones "Maleta magikoa" ("Andavía"), "Nire mundutxoa" ("O meu mundo"), con obras de Agustín Fernández Paz, Marilar Aleixandre, Xabier Docampo, Bernardo Atxaga, Juan Kruz Igerabide o Xabier Mendiguren entre otros; mientras que se une con Baía Edicións para la colección "Balioen txanda" ("Carteira de Valores"). Las editoriales, como se puede apreciar, apuestan por autores reconocidos para poder llevar adelante estas colecciones que, en contra de las anteriores, publican todos los números de la colección de una vez.

Cambio de siglo. Comienzo del fin de la colaboración

Terminada la colaboración existente en Elkar y Erein con Galaxia y Xerais, a comienzos del siglo XX fueron las editoriales "del estado" las que sirvieron de nexo entre las literaturas vasca y gallega. Alfaguara, cuyo sello en Euskadi es Zubia-Alfaguara y en Galicia es Obradoiro, publica varias obras; también publica en euskera y gallego las editoriales S.M, Bruño, Edebé,

Anaya, etc. Son editoriales que atraen a los escritores con la oferta de poder publicar sus originales en varias lenguas. Así, Patxi Zubizarreta vio su obra *Magalik badaki* (*Magalí por fin o sabe*) (Anaya, 2000) en las cuatro lenguas del estado, al igual que Agustín Fernández Paz con *Pirata eskola* (*A escola dos piratas*) (Edebé, 2005) o Fina Casalderrey *Bi malko Makinarengatik* (*Duas bágoas por Máquina*) (Anaya, 1999).

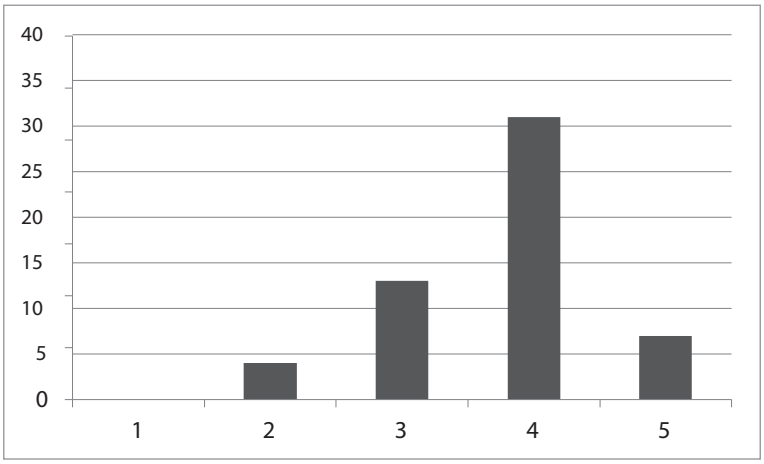
De todas maneras, las coediciones (sean por acuerdos según el espíritu de Galeusca o por hacerlo editoriales que publican en varias lenguas) van perdiendo fuerza. Así, entre el año 2000 y 2009 se publicaron en euskera 29 obras de LIJ gallega, de ellas 13 fueron fruto de las coediciones y en sentido contrario de las 31 obras vascas publicadas en gallego 16 fueron coediciones. Estos números nunca será tal elevados a partir de ese momento. El fin de la colaboración entre las editoriales junto con la apuesta por obras concretas de calidad anteriormente publicadas en la otra lengua hará que se reduzca el número de traducciones en ambos sentidos.

Aparte de las mencionadas coediciones, posteriormente prácticamente no ha habido ninguna colaboración entre las LIJ vasca y gallegas a excepción de lo que ha ocurrido en el ámbito de los álbumes donde las editoriales gallegas Kalandraka y OQO se han aliado con Pamiela y Txalaparta para publicar sus obras en euskera.

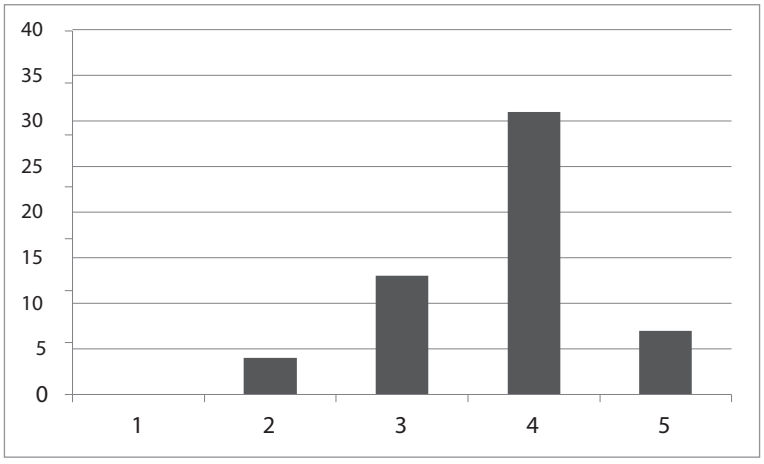
Criterios meramente literarios y crisis económica

Como consecuencia de la crisis económica las editoriales se han refugiado en sus nichos seguros, autores locales que aseguran una mayor venta y que no implican el gasto de la traducción de sus obras. López Gaseni indicaba que en el periodo 1976-1995 las traducciones suponían el 73,667% de la producción de la LIJ vasca frente al 52,1% de 2016. Esta evolución hacia lo local se nota también en las dificultades que tienen los autores vascos, por ejemplo, para publicar en otras lenguas, el gallego entre ellas; al igual que ocurre en el sentido contrario. Muestra de ello son las siguientes gráficas en la que se muestran la evolución de las traducciones de obras de LIJ entre el gallego y el euskera.

Obras traducidas del gallego al euskera desde anteriores a 1980, hasta 2010 por décadas.



Obras traducidas del euskera al gallego desde anteriores a 1980, hasta 2010 por décadas.



Como se puede apreciar durante los años 90 y, principalmente en la primera década de este siglo, se dio una gran colaboración entre las LIJ vasca y gallega; sin embargo desde el año 2010 se ha dado una ruptura prácticamente total en dicho sentido que ha persistido gracias a los álbumes (de las 11 obras traducidas del gallego al euskera siete han sido álbumes y de las siete obras traducidas al gallego lo han sido cuatro).

La relación entre las literaturas infantiles y juveniles gallega y vasca ha sido muy igualada tanto en la cantidad de obras traducidas de una lengua a

otra (59 gallegas frente a 53 vascas), como en los criterios para la selección de las obras. 23 obras gallegas proceden de coediciones (es decir, 36 obras han sido seleccionadas por los editores gallegos), mientras que las obras vascas que se han coeditado han sido 26 y 29 han sido seleccionadas por editores vascos. Así mismo se da un desequilibrio, en ambas literaturas, en relación con los autores traducidos. Del gallego destacan Agustín Fernández Paz (13 obras traducidas), Fina Casalderrey (8 obras) y Marilar Aleixandre (5 obras); por la parte vasca, Mariasun Landa tiene 12 obras traducidas al gallego; Patxi Zubizarreta 8 obras y Bernardo Atxaga y Juan Kruz Igerabide 5 obras cada uno.

Finalmente los álbumes traducidos también muestran un equilibrio entre ambas literaturas, del euskera se han traducido siete obras al gallego, mientras que los álbumes gallegos publicados en euskera han sido ocho.

Es verdad que las colaboraciones que se dieron entre los años 80 y la primera década de este siglo han servido para modernizar y crear las bases de los sistemas literarios (Etxaniz y Lopez Gaseni, 2016); hoy en día, en cambio, los criterios son más literarios y marcados, principalmente, por las leyes del mercado y las necesidades de cada sistema literario. El libre mercado dicta qué obras se traducen y cuándo se publican dichas obras. Un síntoma de normalidad, sin duda, pero que si no se cuida puede dar lugar a la desaparición frente a las culturas dominantes de esta colaboración no solo comercial sino, sobre todo, cultural que ha servido para acercar dos literaturas, dos culturas, y a muchas personas. Una colaboración que, fuera del ámbito editorial, ha dado lugar a la red de investigación LIJMI o al reconocimiento en 2020 a Mariasun Landa como Escritora Galega Universal.

En Vitoria hay una señal, en el camino a la ermita de San Prudencio, que indica que de Vitoria a Santiago hay 630 km de "Camino"; la colaboración de muchas personas ha conseguido que la distancia entre esos kilómetros se haya acortado; esperemos que la situación económica, las políticas culturas y editoriales logren aunar aún más la cultura, la LIJ y las personas de Galicia y el País Vasco.

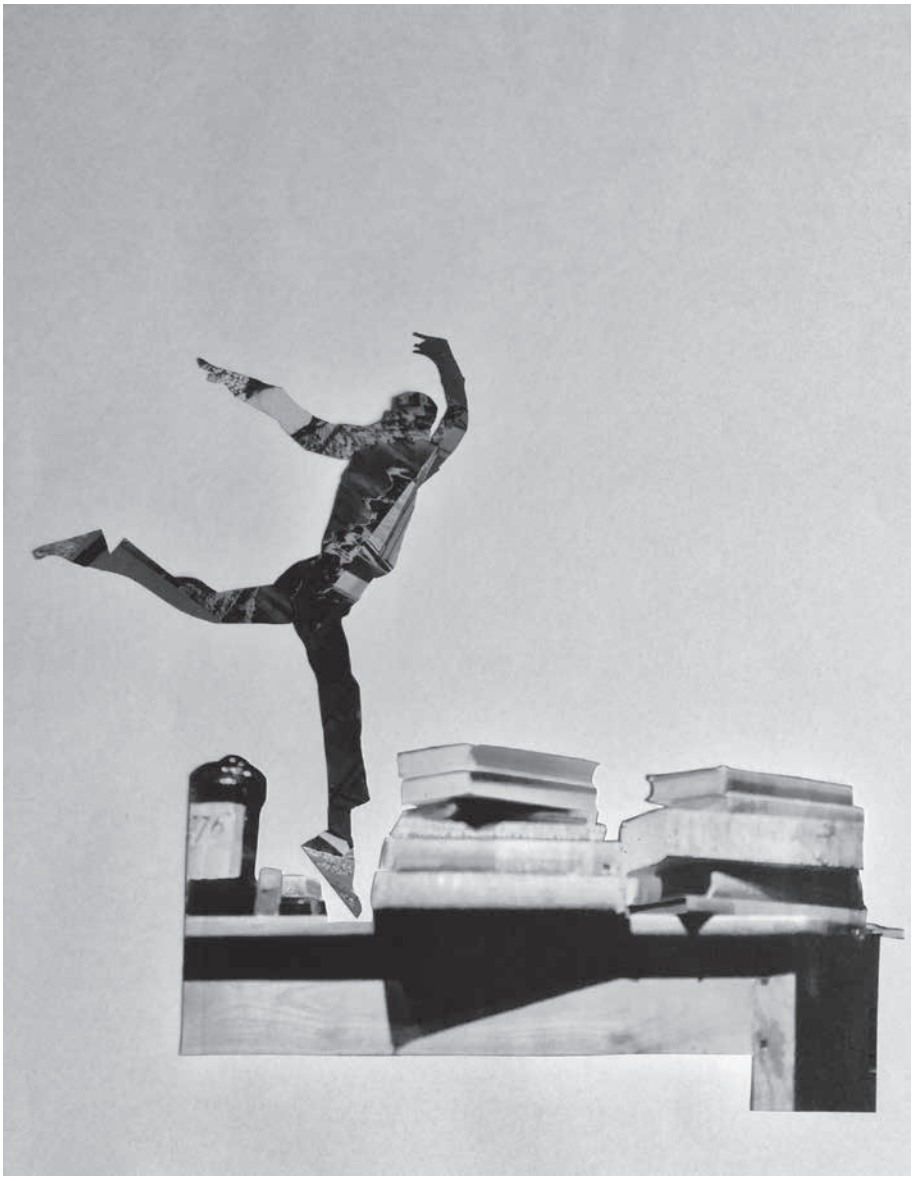
Bibliografía

Calvo, T. (1984): "Encontros de escritores galegos bascos e cataláns", *La Voz de Galicia*, 5.07.1984, en línea en https://www.aelg.gal/a-aelg-na-prensa/436/encontro-de-escritores-galegos-bascos-e-catalans.

Etxaniz, X. y J. M. Lopez Gaseni (2016): "Contemporary Basque Children's and Young Adult Literature" en J. Kortazar (ed.), *Contemporary Basque Literature*, Reno: University of Nevada, pp. 207-276.

Even-Zohar, I. (1979): "Polysystem theory", *Poetics Today*, 1(1/2), pp. 287-310.

Shavit, Z. (1986): *Poetics of children's literature,* Atenas/Londres: University of Georgia Press.



Unha crónica sentimental

Víctor F. Freixanes
Real Academia Galega
Malós Cabrera
Fundación Penzol

Esta colaboración no libro homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou ten moito de crónica persoal, case mellor deberiamos dicir crónica sentimental. Dado que nestas páxinas hai referencias abondo ás recoñecidas cualidades de investigadora, docente e animadora cultural da homenaxeada, quen asinamos este traballo queremos enfocalo dun xeito máis persoal, moi fundamentalmente polo que a nosa amiga significou en certos momentos das nosas vidas e das nosas biografías: afectos e experiencias compartidas nalgúns casos dende a infancia e a adolescencia, e despois, xunto co seu compañeiro, Anxo Tarrío, na vida profesional e adulta. Disimule, xa que logo, o lector ou lectora estas confidencias, que son intencionadas.

María Dolores Cabrera, Malós, coñeceu a Blanca na súa común infancia compostelá. Malós era a pequena de catro irmáns, igual que Blanca. As irmás maiores dunha e doutra eran amigas, compañeiras de instituto, o que estreitaba a relación entre as casas. Por riba, a pequena vila de Portosín, á beira do mar de Muros-Noia, onde naceu a nosa amiga, acollía nos derradeiros anos 50 e primeiros anos 60 algunhas familias compostelás, que se coñecían de toda a vida e alí compartían meses de relación cos Roig-Rechou. María, a nai, e Alejandro, o pai, xunto a Marga, Merchi, Alejandro e Blanca Ana veñen de estirpe de industriosos cataláns da salga, e aínda conservan unha fermosa casa destas características á beira do mar, das máis antigas do lugar, cunha memoria histórica que souberon manter viva e que, nos últimos tempos, mesmo enriqueceu a súa filla Olalla, arquitecta responsable dunha parte importante da restauración.

Andando o tempo, cando xa Anxo Tarrío e Víctor se incorporan á relación, na casa de Portosín xuntabámonos un grupo de amigos e amigas a compartir un farturento cocido que preparaba xenerosamente Blanca e a súa familia, con algúns materiais que achegábamos o resto: os chourizos e a cachucha de Cazás, que traían Berta López Villamel e Ramón Villares, o viño do Condado que levabamos nós con algunha lambetada dende Vigo ou outros presentes de Llollo, Pedro de Llano, e mais de Marga Neira. Polos cocidos de Portosín, nos que os Tarrío-Roig exercían de perfectos anfitrións,

pasaron parellas de amigos de toda condición: Paz Facal e Camilo Nogueira, Úrsula Heinze e Ramón Lorenzo, Ermitas Penas e Darío Villanueva, Concha Pino e Luís Álvarez Pousa, Lourdes Mondelo e Modesto Hermida, Mercedes Mendez e César Cunqueiro, Xulia Rodríguez e Salvador Garcia-Bodaño, Justo Beramendi, Miguel Anxo Seixas, Olvido e o noso irmán Xosé Freixanes... Arrebatados pola emoción, mesmo chegamos escribir un ano unhas "Décimas ao Noso Señor o Porco Sacrificado", imitación das décimas históricas de Martín Torrado ao Apóstolo Santiago (1627) das que Llollo fixo unha edición moi xeitosa para os amigos, a imitanza das cubertas da colección "Lar". Unha irreverencia, certamente, pero que debemos considerar dende a troula e o cariño, ademais dos efectos da cachucha, o entrecosto, os chourizos, a pita da casa, o viño tinto e outras regalías.

Víctor incorporouse á partida cando estabamos en Vigo. Aínda que se cadra xa nos coñeciamos de antes, dos corredores da facultade, pois Blanca e Anxo son un pouco maiores ca nós. Vigo foi un territorio especial: espazo de encontros e descubertas. Anxo daba clases no chamado Colexio Universitario. Aínda non había universidade. E Blanca era profesora titular contratada na Escola Universitaria de EXB. Daquela estabamos integrados na organización dos Premios da Crítica Galicia e nas actividades do Círculo Ourensán Vigués, na rúa Venezuela. Bieito Ledo, que contra o ano 1975 abrira unha librería na cidade, Ir Indo, fixérase coa presidencia da devandita asociación e empezou a chamar por unha serie de amigos e coñecidos para poñer en marcha un proxecto de animación cultural e galeguista. Naqueles anos a única asociación que había en Vigo destas característica era a Asociación Cultural. Nós queríamos ampliar a oferta. En realidade o que procurabamos era un espazo de relación máis aberto, non tan marcado politicamente. Arredor de Bieito fomos xuntándonos un grupo de persoas, tamén moi variadas, dispostas a poñer en marcha iniciativas novas: cursos de lingua galega, cursos de baile e de música, encontros de lecer, biblioteca, cursos de iniciación á informática, presentación de libros, conferencias, palestras de debate... O Día das Letras Galegas organizabamos no auditorio de Castrelos a Romaría das Letras e enchiamos a cidade de carteis. Dende os micrófonos de Radio Popular de Vigo promoviamos programas de difusión cultural. En chegando o outono alguén inventou a Romaría da Caída da Folla no monte Aloia. Nos locais do Círculo reuníase o movemento asociativo veciñal... Eran días de ilusión e entusiasmo, tal que dixera no seu día Rafael Dieste falando da arribada da Segunda República. No estudo do pintor Lodeiro

reunímonos para redactar un manifesto a prol dunha nova cultura para a cidade que empezaba así: "Vigo é un ermo intelectualmente triste...". Nós queríamos axudar a transformalo.

Non quixeramos deixar fóra algúns nomes das persoas que naquel movemento participamos: os libreiros e clientes de Arcova, os seareiros de Ir Indo, entre eles, Xurxo Torres, Bibiano, Ánxel Huete, Antón Patiño, Monroy, Enrique Macías, Fernando Randulfe, Elvira Landín, Alberto Fresco, Francisco Carballo, pero sobre todo o núcleo do Círculo Ourensán Vigués, gran parte dos cales nin eramos ourensáns nin naceramos en Vigo: Francisco Mantecón, Manuel Janeiro, Roi Alonso, Pili Carrera, Miguel Anxo Murado (o biólogo) e Blanca Lourenzo, músicos os dous, Uxío Labarta, Vítor Vaqueiro, Manolo Vilanova, Emilio de Gregorio, Luis Suárez, Servando Rodríguez, María Xosé Porteiro, Xose Antonio Perozo, Adolfo Gálvez, Modesto Hermida, Manolo de Xuventudes Musicais, Xosé González Martínez, Santiago Santos Castroviejo... Non quixeramos esquecer a ninguén, pero alí estaban tamén Anxo Tarrío e Blanca Ana Roig, comprometidos naquel activismo cultural que reunía miles de persoas nas romarías e unha asistencia continuada ás actividades que programaba a asociación.

En 1981 Anxo asume as aulas de Literatura Galega na Universidade de Santiago e a familia trasládase a Compostela. Nós ficamos en Vigo. Inevitablemente, a relación deixou de ser tan intensa. Daquela son os cocidos de Portosín, e algunhas colaboracións no eido editorial, logo que Víctor accede a dirección de Edicións Xerais de Galicia e, máis tarde, de Editorial Galaxia, á morte de Carlos Casares.

Cando dende o Centro de Investigacións Ramón Piñeiro, do que Anxo e Blanca foron promotores e onde realizaron durante anos unha actividade constante e relevante, complementaria coa realizada na universidade compostelá, nos suxeriron a posibilidade de colaborar nun libro-homenaxe destas características, decidimos, primeiro: asinar este traballo conxuntamente, porque xuntos compartimos moitos días, moitas horas de colaboración e conversa, moita memoria de vello, moita amizade...; segundo: centrar a nosa participación no que chamamos a "crónica sentimental", esa memoria das cousas que nos acompaña sempre, que forma parte de nós e que configura co tempo a nosa personalidade. Como xa dixemos, outros se ocupan nestas páxinas dos méritos da investigadora, profesora, especialista sobre todo na chamada LIX, a literatura para a xente máis nova, cuestión que sempre a

preocupou e arredor da cal desenvolveu e segue a desenvolver un labor moi necesario, nalgúns aspectos mesmo pioneiro.

Somos o que somos, pero en gran medida somos tamén a pegada que deixan en nós as amizades. Cando en 1982 lle concederon a Víctor o Premio de Novela Eduardo Blanco Amor por *O triángulo inscrito na Circunferencia*, que publicou a Editorial Galaxia, da que entón era xerente Bieito Ledo, Anxo Tarrío estaba no xurado, que presidía Gonzalo Torrente Ballester, xunto con Alfredo Conde, Benito Varela Jácome e Basilio Losada. Damos fe que ninguén sabía da autoría do texto, ata o punto de que aquela tarde Blanca Ana chamou por teléfono á casa sorprendida, entusiasmada, aceleradísima, para darnos a noticia, e o primeiro que dixo foi: "Pero, Vitiño, ti que fixeches?". E alá fomos en romaría a Mugardos, unha boa parte dos amigos do Círculo Ourensán Vigués, a celebrar o premio, que se entregaba formalmente naquel concello. Estas cousas non se esquecen. Benzóns para Blanca. E mais para Anxo tamén.

Brión, setembro 2020

Carvalho Calero en "a ledicia de ler" de Casares

Mar Fernández Vázquez
Universidade de Vigo

Introito

Ricardo Carvalho Calero, figura clave na cultura galega[1] e homenaxeada no Día das Letras 2020, foi docente da materia Lingua e literatura galega, a cal encomezara a ofertarse na universidade compostelá no curso académico 1965-1966 coma optativa para estudantado de Filosofía e Letras, licenciatura que desde o curso 1963-1964 creara a sección de Filoloxía Románica, na que se licenciou Carlos Casares en 1969[2].

Aínda que as preferencias de Casares[3] se decantaban polas materias Literatura Española, Crítica Literaria, Literatura Hispanoamericana, Lingua e Literatura Francesa e Lingua e Literatura Galega[4], a súa relación co profesorado da universidade compostelá foi bastante disconforme: daquela non conxeniaba cos profesores de Latín e Grego –sobre todo con Abelardo Moralejo–, nin co catedrático de Literatura española Enrique Moreno Báez[5] nin con Constantino García[6], mais si o fixera nun primeiro momento con

1 Por estudos de referencia coma os amentados na Bibliografía, entre outra produción literaria, e pola súa "pegada do compromiso" (Cajaraville, 2020).

2 Tras cursar por libre materias nas Universidade de Santiago de Compostela (onde estivo matriculado nos cursos 1962-1963, 1965-1966, 1966-1967 e 1967-1968) e Universidade de Oviedo (con matrícula nos cursos 1963-1964 e 1964-1965) se ben en realidade "foron tres os cursos" (Monteagudo, 2017: 18) que dedicou á carreira: 1963/1964, na Universidade de Oviedo, e 1966/1967 e 1967/1968 na Universidade de Santiago de Compostela.

3 Homenaxeado o Día das Letras 2017.

4 Nas que obtivo a cualificación de "Sobresaliente" e que son temáticas recorrentes nas súas colaboracións xornalísticas, xa desde os retratos paródicos con Siro López en *La Región* e anos despois en *La Voz de Galicia*, tanto nas seccións "a ledicia de ler" coma nas variantes da recoñecida e exitosa "Á marxe".

5 Segundo plasma no "Primeiro retrato": "expón con solemnidade estudada o sistema que vai seguir e as condicións que que terán que rexer nas súas clases. Debaixo da monotonía do seu ton aburrido escóndese unha premonición de ameazas inconcretas que fan máis denso o ata entón pesado silencio da aula" (Monteagudo, Salgado e Vilavedra, eds., 2017: 190-191).

6 Docente seu en cuarto e quinto de carreira, como denota que a materia "Filoloxía Románica 2" –xunto con Educación política 2 e 3– retrasase a súa licenciatura ata 1969. A súa visión como alumno variou cos anos, ata o punto de recoñecer o seu labor a prol da lingua

Carvalho Calero, quen gañara a cátedra de Lingüística e Literatura Galega en 1972 e dirixiu a memoria de licenciatura de Casares sobre Manuel Curros Enríquez[7] e *Aires da miña terra* defendida en 1973 e publicada en 1975[8]. A mala relación de Casares con Constantino García e a suposta "escasa sintonía persoal e intelectual" (Monteagudo, 2017: 45)[9] entre Carvalho Calero e Casares explicarían que o autor de *A galiña azul*[10] abandonase en 1979 a súa tese de doutoramento sobre a Xeración Nós, pese ao ánimo de Ramón Piñeiro e ao establecemento da subsección de Filoloxía Galego-Portuguesa na universidade compostelá en 1977.

Poliédrico Carvalho Calero en "a ledicia de ler"

A mencionada relación cambiante no tempo con Carvalho Calero non empece que Casares atendera a súa figura nas notas de lectura (Casares, 1982b) ou recensións e comentarios de libros (Casares, 1992) da sección "a ledicia de ler", a cal principiou o autor limiao tres meses despois de finalizar a súa

en abondosas achegas de "a ledicia de ler" referidas ao labor desenvolvido no Instituto da Lingua Galega que el impulsou e dirixiu.

7 Autor no que proseguiu a investigar, dando ao prelo *Obras completas* (Aguilar, 1979), *Manuel Curros Enríquez* (1980) e *Poesía galega* (1992) e resaltando a súa figura ao promover o Congreso Internacional sobre Curros Enríquez e pronunciar a conferencia "Subsidios para unha revisión de aspectos controvertidos da vida, obra e ideoloxía de Curros Enríquez" (Monteagudo, Salgado e Vilavedra, eds., 2017: 71-83).

8 Ao remate do seu primeiro curso académico como docente no instituto de Cangas, tras aprobar as oposicións de marzo de 1974 para profesor de Lingua e Literatura Española no ensino medio.

9 Baseada en que "o vello profesor, a piques de xubilarse, comezou a distanciarse do grupo Galaxia" (Monteagudo, 2017: 45) e no feito de que Carvalho Calero era un "home de indubidable fondo galeguista e liberal, pero decididamente anticuado nos gustos, no porte e no trato, completamente anacrónico na súa visión erudita da literatura e celoso en extremo no tocante á consideración do seu estatus social e profesional".

10 Volume narrativo fundacional da Literatura Infantil e Xuvenil galega que Blanca Ana Roig Rechou puxo en valor desde a súa tese de doutoramento *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade* (1996) e sobre todo nos artigos "Literatura infantil e xuvenil. Carlos Casares *in memoriam* (1942-2002)" (2002) e "La aportación decisiva de Carlos Casares a la LIJ" (2009). O meu agradecemento a esta estudosa que leva anos informando e formando sobre o sistema da Literatura Infantil e Xuvenil galega desde a docencia universitaria, proxectos e grupos de investigación e publicacións de referencia, coma se pode seguir pola súa páxina en liña http://webspersoais.usc.es/persoais/blanca.roig/.

colaboración xornalística na sección "Con esta lupa"[11] e mantivo entre 1975 e 1992[12] de forma flutuante e simultánea coas seccións "Ao marxe", "Á marxe", "Día a día" e "A tertulia". Escribía estas notas desde "a experiencia dun lector teimudo e recalcitrante, familiarizado por profesión e vocación coa literatura" (Casares, 1978a) e movido pola premisa de que "os pobos sen memoria convértense en cotidianidade desnortada" (Casares, 1978b) e sobre todo coa finalidade principal de "botar unha man para mellorar a aceptación do libro galego entre os lectores" de *La Voz de Galicia*, pese ao "paradoxo" de "falar de libros nun país onde se le tan pouco".

Unha comparanza cronolóxica entre a produción de Carvalho Calero e as datas entre 1975 e 1992 cando Casares publica a sección "a ledicia de ler" explica que os comentarios literarios do autor limiao sobre novidades editoriais referidas ao catedrático ferrolán se limitasen a dez notas literarias ás que cabe engadir dez recensións de obras doutros autores, debido á alusión e referencia indirecta a novas facetas da figura poliédrica de Carvalho Calero.

Casares demostra un profundo coñecemento do contido e sobre todo un sentido recoñecemento do labor desenvolvido polo estudoso ferrolán desde a primeira edición da *Historia da literatura galega* en 1963 polo "valor indubidable" (Casares, 1975c) que supón esta obra grazas ao "rigor científico" do catedrático ao visibilizar a produción dos autores en galego e o lugar senlleiro da figura fundacional, Rosalía de Castro, a quen dedica o capítulo IV. O autor de *Xoguetes para un tempo prohibido* así o manifesta na recensión "A literatura de Carballo Calero" (Casares, 1975c) do 22 de xuño de 1975 sobre a saída do prelo da segunda edición aumentada da *Historia da literatura galega* (Editorial Galaxia, 1975), cando salienta os oito capítulos engadidos, a corrección da primeira edición e o complemento das setenta e dúas páxinas "de índices diversos: onomástico, de obras, de revistas e xornais, de láminas e xeral". Como exemplos desta "obra monumental" e con "rigor" apunta os "estudos exemplares da obra de Noriega Varela, de Cabanillas, de Otero Pedrayo ou de Cunqueiro" e a metodoloxía do "positivismo tradicional" da maioría do volume combinada cun método "estrutural" para aclarar aspectos de *Os vellos* de Castelao. O entusiasmo de Casares con esta Historia explica

11 Da autoría dupla de Casares como autor textual e de Siro López como autor visual, e publicada en *La Región* entre 1972 e 1974.

12 En concreto, entre o 5 xaneiro de 1975 e o 28 maio de 1987 na primeira etapa; e desde o 17 de xuño de 1990 ata o 4 de xuño de 1992 na segunda etapa.

que, no final da recensión, loe tanto o feito de que Carvalho Calero "puxo a proba o tempero do seu saber" coma que renunciara temporalmente á faceta de creador literario; e que afirme con rotundidade "para iso cumpría tamén ser xeneroso. El foino en abundancia. Que Deus llo pague".

O recoñecemento á "calidade e pulcritude do traballo realizado" por Carvalho Calero á fronte da citada cátedra da universidade compostelá manifféstao o autor de *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* nos comentarios literarios "Unha escolma de prosa galega" (Casares, 1977a) do 27 de febreiro de 1977; "Poetas novos" (Casares, 1977d) o 10 de xullo de 1977; e "Prosa galega (segundo volume)" (Casares, 1978c) do 17 de decembro de 1978. O primeiro deles céntrase na selección *Prosa galega I. Desde os primeiros oitocentistas ao grupo Nós* (Editorial Galaxia/Cátedra de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago de Compostela, 1976) dedicada aos antecedentes ao grupo Nós e da que salienta, entre outros aspectos, preocupacións constantes no Casares lector, autor en galego, crítico e investigador da literatura galega: "cubrir un baleiro importante" por mor da escaseza de escolmas de prosa fronte ás de poesía, presentar un "carácter escolar", e manter os textos dos primeiros oitocentistas na "virxindade normativa absoluta" xa que isto ofrece datos para "o estudo da evolución do galego escrito" e para "a socioloxía da lingua", caso dos coñecidos textos de Pintos "sobre o menosprezo da lingua". O segundo comentario pon en valor o "xuízo crítico-literario responsable" manifestado por Carvalho Calero no seu prólogo para o poemario colectivo *Alén* (Follas Novas, 1977) da autoría de Miguel A. Mato, Xosé Ramón Pena e Francisco Salinas Portugal, quen non buscan un "respaldo ou un aval político". E no terceiro comentario literario, dedicado ao segundo volume recompilatorio de prosa galega, *Prosa galega 2* (Editorial Galaxia, 1978), o autor de *Lolo anda en bicicleta* reflicte a súa preocupación pola normativización morfolóxica e ortográfica en galego[13]. Recoñece que o volume só pretende "ofrecer un material de traballo escolar" e "presentar ao lector[14] e incluso ao investigador a evolución da lingua literaria moderna" unha escolma narrativa, mais critica que debido ao "rango científico e universitario" da obra non se respectaran "determi-

13 Que prosegue na achega xornalística "A polémica sobre o galego" (Casares, 1979a) do 4 de marzo de 1979, escrita ao fío do artigo de Carvalho Calero sobre a grafía de "Rianjo, Viojo e Gesteira" e doutros traballos.

14 En referencia ao "lector común" ou lector pertencente ao gran público sen formación específica sobre un tema concreto.

nadas opcións ortográficas (por exemplo, o emprego do xe etimolóxico), polo seu carácter polémico" e como testemuño de solucións existentes na historia da prosa galega moderna. Así mesmo, o Casares crítico literario manifesta a súa satisfacción ante o elevado número de autores elixidos e a importancia cuantitativa e cualificativa das obras, se ben tacha de "miudezas" nos criterios de ordenación da escolma, aspectos coma o uso do termo "*novo*" por estar "circunscrito a un presente efémero" e a inclusión de Moure Mariño, Marcial Suárez, Lueiro Rey e Fariña Jamardo entre a "xente nova", a causa da súa idade.

O catedrático reaparece como estudoso da literatura galega con motivo da publicación do texto da conferencia que pronunciara no ciclo organizado polo Museo de Pontevedra sobre Castelao para conmemorar o seu vinte e cinco cabodano en 1975 e que viu a luz nunha separata do tomo XXX de 1976, editada polo citado Museo e recensionada en "Lembranza de Castelao" (Casares, 1977e) do 13 de novembro de 1977. O autor de *Vento ferido* alédase que quedase atrás a visión "marxista" ("que nunca foi") de Castelao e que se vaia "configurando pouco a pouco a imaxe verdadeira de Castelao" con argumentos como o proposto por Carvalho Calero, para quen "*Cousas* son a base conxenial a Castelao coa que este construíu a súa obra".

Un novo volume de autoría colectiva, *Homenaxe a Ramón Cabanillas no centenario do seu nacemento* (Universidade de Santiago de Compostela, 1977), xurdido a raíz da homenaxe do cambadés Ramón Cabanillas no Día das Letras Galegas 1976, centra a recensión "Homenaxe a Cabanillas" (Casares, 1977f) do 11 de decembro de 1977. Nesta volta o autor de *Os escuros soños de Clío* salienta o rol de Carballo Calero como coordinador do volume e autor do estudo "Cartas de Cabanillas", un dos trece traballos realizados por docentes da facultade de Filoloxía compostelá cun "criterio formalista", acaído no terreo académico mais cuxa "linguaxe técnica" que resultará "difícil e entrambilicada"[15] para o lector común a quen Casares dirixe en primeira instancia a sección "a ledicia de ler".

O Casares preocupado polo uso da lingua galega maniféstase de novo na nota literaria "A revista *Verba*" (Casares, 1979b) do 8 de xullo de 1979, por máis que recoñece que este anuario, grazas a Constantino García e a Antón Santamarina, redime "a nosa lingua da indixencia científica en que

15 Unha afirmación que Casares considera "un feito" constatable, non "un xuízo de valor".

vexetaba" ao que tamén contribúe o labor realizado desde a cátedra de Carvalho Calero. A crítica do escritor de *Un polbo xigante* detense na ausencia do galego "como lingua instrumental" nos trece traballos que compoñen o quinto volume de *Verba* ao considerar contraditoria esta decisión xa que Carvalho Calero usa o portugués "para falar de lingüística galega nunha revista galega", e só empregan o galego Antón Santamarina e Ramón Lorenzo en dúas recensións de libros rumano e de tema galego respectivamente, e tamén Ramón Baltar Veloso nun estudo sobre filoloxía latina.

Carvalho Calero aparece salientado como director da memoria de licenciatura da autoría de Xosé Ramón Pena, publicada co título *Manuel Antonio nas literaturas galegas de vangarda* (*La Voz de Galicia*, 1979, col. Biblioteca Gallega, prólogo Domingo García-Sabell) e recensionada na achega "Un libro sobre Manuel Antonio" (Casares, 1979e) do 16 de decembro de 1979. O autor de *Este é Toribio* agradece que nesta obra se saiba "ordenar e clarificar unha parcela da nosa historia literaria particularmente confusa" mais "un dos períodos máis ricos da historia da nosa poesía moderna" pero verte críticas tan ásperas coma a do "mimetismo científico" da metodoloxía empregada por Pena; unha crítica encuberta ao profesorado da universidade compostelá, "universidade incapaz de crear" e a cal reitera "como artigo de primeira calidade nas aulas o que non é máis que un mandarinismo de moda, escolástico e anquilosado, incapaz de abordar a obra literaria no que ten de esencial".

O escritor de *Deus sentado nun sillón azul*, por causa do incremento no número de edicións en galego na segunda etapa da sección "a ledicia de ler", debe seleccionar os libros para recensionar mais aproveita as súas notas literarias para dar conta doutros traballos que non lle dá tempo nin espazo en *La Voz de Galicia* para comentar caso doutras publicacións recentes[16] da Fundación Barrié de la Maza amentadas en "Dous cancioneiros" (Casares, 1983a) do 24 de febreiro de 1983, centrada na reimpresión en edición fotostática do *Cancioneiro musical de Galicia* recompilado por Cato Sampe-

16 Entre os cales Casares enumera o segundo tomo de Ricardo Carballo Calero dedicado a autores galegos do século XX; "traballos históricos como os *Estudios sobre Galicia en la temprana Edad Media*, de Claudio Sánchez-Albornoz, e *Galicia romana* de Casimiro Torres; dous volumes da tradución galega da Biblia feita por Manuel Casado Nieto; un voluminoso estudo de José Carlos Valle Pérez sobre *La arquitectura cisterciense en Galicia*; unha monografía de María L. Caturla dedicada ao pintor ourensán Antonio Puga", ademais dos dous cancioneiros musicais recensionados.

dro que preparara Filgueira Valverde e vira a luz en 1942, e o *Cancioneiro galego de tradición oral* preparado polos autores Dorothé Schubarth e Antón Santamarina para a Fundación.

A importancia concedida polo escritor de *O sol do verán* á recensionada Historia de Carvalho Calero plásmase de novo na colaboración xornalística "Os estudos literarios" (Casares, 1983b) do 25 de agosto de 1983 na cal critica a escaseza de estudos realizados en Galicia sobre a poesía medieval a diferenza dos italianos, por causa de que "hai anos a Universidade de Santiago orientou os estudos relacionados coa nosa lingua case exclusivamente polo camiño filolóxico". Lamenta que nos estudos literarios só se conta coa "obra monumental, verdadeiro prodixio de ordenación de materiais dispersos e de provisión minuciosa de datos, de Ricardo Carballo Calero" por máis que recoñece que o labor realizado por Constantino García González, Ramón Lorenzo Vázquez e Antón Santamarina "cos seus respectivos alumnos e discípulos, situaron a nosa lingua nun lugar de respecto ante os máis preclaros romanistas do mundo".

Respecto a novas facetas da poliédrica figura de Carvalho Calero, estas aparecen reflectidas en dez achegas xornalísticas dedicadas a recensionar novidades editoriais da autoría doutros escritores galegos. Así acontece cando o autor limiao rememora na achega "¿Libro terceiro de *Cousas*?" (Casares, 1975a) do 2 de marzo de 1975 que o catedrático ferrolán apuntara que a "fonda vibración humana" de Castelao aparece na súa escrita freada polo humor. Tamén cando lembra, na recensión "Pondal e os estudos ossiánicos" (Casares, 1975b) do 6 de abril de 1975 sobre o ensaio *Ossián en España* de Isidoro Montiel (Ensayos Planeta, 1974), estudos sobre as referencias ao ossianismo na poesía de Pondal realizados por Ricardo Carvalho Calero, Fermín Bouza-Brey, José Luís Varela e Amado Ricón, os cales resultan descoñecidos polo "anormal descoñecemento das culturas non oficiais da Península" mais que si usa Isidoro Montiel neste ensaio "nada de orixinal". Así mesmo cando nomea, na achega "Rosalía e a súa sombra" (Casares, 1975[22]) do 8 de xuño de 1975 sobre o artigo "Acerca de la sombra de Rosalía" de Agustín García Calvo, que o significado da "sombra" na obra de Rosalía de Castro xa o abordaran con anterioridade Ricardo Carvalho Calero, Alberto Machado da Rosa e José Luis Varela.

O autor de *Cambio en tres* discrepa abertamente, por vez primeira nesta sección xornalística, respecto á lectura política sobre *Xente ao lonxe* que

apuntara Carvalho Calero na súa *Historia da literatura galega contemporánea* (1975: 715-719), na recensión "Xente ao lonxe" (Casares, 1976a) do 14 de novembro de 1976 sobre a reedición en galego (Editorial Galaxia, 1976) e a tradución ao castelán *Aquella gente...* (Seix Barral, col. Biblioteca Breve) da citada novela de Eduardo Blanco Amor.

Pola contra, o autor de *Vento ferido* fala con tenrura e recoñecemento a Carvalho Calero, na achega "Textos para o ensino do galego" (Casares, 1976b) do 12 de decembro de 1976 sobre o volume colectivo *Teatro para o ensino do galego* (Edicións do Rueiro, 1976), cando reproduce a expresión "as cousas queridas" do catedrático ferrolán para amosar a súa preocupación polo estendido uso dunha variedade dialectal urbana nos medios de comunicación[17] ante a cal promove a creación dun "clima de responsabilidade", coidado e agarimo coa finalidade de erguer "unha barreira protectora ao idioma, que o defenda de caprichos e arbitrariedades" pois "está seriamente afectado, sobre todo por dentro".

Así mesmo, Casares alude aos relevantes traballos de Carvalho Calero, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso e Corominas sobre a orixe das linguas da Península Ibérica na recensión "¿O galego, lingua visigótica?" (Casares, 1977b) do 24 de abril de 1977, na cal advirte sobre o "disparate puro e simple" do libro *La lengua gallega (primitiva lengua visigótica). Su origen y evolución* (Ediciones Aleleo, 1976). O autor, Francisco Rodríguez Enríquez, un galego profesor universitario na Arxentina e especialista en linguas e literaturas antigas pese á escasa "formación e autoridade como filólogo" como denota, entre outras causas, que deriva os substantivos e adxectivos romances do ablativo, afirma a orixe grega do artigo romance, e cualifica (Casares, 1977c)[18] de "monstruosidad histórica" que nunha conferencia en Bos Aires Carvalho Calero afirmase que "el gallego se formó entre los siglos IX y X".

Carvalho Calero reaparece na achega "A novela galega de protagonista infantil e xuvenil" (Casares, 1979c) do 29 de xullo de 1979 aludido de forma

---

17 Na cal abondan "os hipergaleguismos, as falsas analoxías, os arcaísmos, os vulgarismos e outros vicios" que comezan "xa a ser norma no galego periodístico" e na radio (Casares, 1976b).

18 Na recensión "A lingua galega hoxe" do 1 de maio de 1977, onde insire unha nota final para corrixir as datas históricas reproducidas na achega "¿O galego, lingua visigótica?" (Casares, 1977b) do 24 de abril de 1977.

directa na súa faceta de director da tese de doutoramento de Mª del Pilar Lorenzo Rivas, *Contribución ao estudo da novela de protagonista infantil e xuvenil na narrativa galega contemporánea*, presentada en xuño de 1978 e na cal estuda aspectos significativos de media ducia de novelas[19]. Tamén se alude a Carvalho Calero de forma indirecta cando Casares aborda a creación da "cátedra de galego" –título do primeiro epígrafe desta achega–, e critica que naquela altura se entendese como "un parche que pouco ía solucionar nun contexto que requiría solucións globais" cando en realidade serviu "para dar entrada na universidade á única lingua da Romania que permanecía afastada dos estudos lingüísticos" e á realización de traballos científicos sobre o galego[20].

Así mesmo Carvalho Calero aparece aludido como o único autor de ensaio amentado no libro *The Oxford Companion to Spanish Literature* (Oxford University Press, 1978) de Philip Ward que o autor de *O galo de Antioquía* recensiona na achega "The Oxford Companion to Spanish Literature" (Casares, 1979d) do 12 de agosto de 1979 onde reflicte a súa preocupación por dar a coñecer a literatura galega fóra de Galicia. Casares congratúlase que este "coñecido hispanista" atenda as literaturas galega, vasca e catalá con "sensibilidade" e "xustiza" cara a unhas "literaturas que non están precisamente sobradas de xestos como este" mais non desbota a oportunidade de sinalar carencias[21] e erros, pese ao labor "serio e honesto" de Philip Ward.

Levemente aludido aparece así mesmo Carvalho Calero, na achega "A reedición de *Néveda*" (Casares, 1982a) do 2 de setembro de 1982 sobre a reedición de *Néveda* (ed. María do Camiño Noia, Edicións Xerais de Galicia), como un dos estudosos que recoñeceu como "documento filolóxico" a escrita desta novela de Francisca Herrera Garrido, entre outros motivos por tratarse dunha "muller pertencente á burguesía urbana do seu tempo" e "a única muller que conseguiu un posto, como membro electo, da Real Academia Galega".

---

19 *Xoguetes para un tempo prohibido*, de Carlos Casares; *As aventuras de Alberte Quiñoi*, de Manuel García Barros; *Os dous de sempre*, de Castelao; *Xente ao lonxe*, de Eduardo Blanco Amor; *Memorias dun neno labrego*, de Xosé Neira Vilas; e *Adiós, María*, de Xohana Torres.

20 Que viron a luz a través do Instituto da Lingua Galega e da revista *Verba*, nas monografías publicadas desde a propia cátedra compostelá sobre os homenaxeados no Día das Letras Galegas, en xornais e revistas coma *Grial*, se ben "moitos permanecen inéditos por razóns moi diversas", caso da tese de Pilar Lorenzo obxecto da reflexión.

21 Coma a amentada de que Carvalho Calero sexa o único autor de ensaio inserido.

E finalmente tamén se alude a Carvalho Calero, na achega "Os Eoas" (Casares, 1984) do 15 de xullo de 1984, como o estudoso que apuntara a semellanza entre o poema épico *Os Eoas* de Eduardo Pondal e *Os Lusíadas* de Camões, e quen ademais tentara publicalo[22] pese a non estar rematado, se ben aínda permanece inédito e resgardado na Real Academia Galega.

A xeito de conclusión

A sección "a ledicia de ler" de Carlos Casares en *La Voz de Galicia* constitúe, pese ás limitacións cronolóxicas derivadas da publicación entre 1975 e 1992 e á finalidade da sección de dirixirse en primeira instancia ao lector común diario do citado xornal coruñés, unha fonte de documentación de referencia á hora de descubrir a valoración de autores e estudosos da lingua galega e doutras literaturas foráneas naquela altura en que eran novidades editoriais xa que en 2020 esas obras poden terse convertido en obras clásicas, pasar desapercibidas pola crítica actual ou ben seguir inéditas, estar descatalogadas ou pertenecer ao canon oculto.

Neste traballo obsérvase que as comentadas vinte notas literarias de "a ledicia de ler" dan conta de distintas facetas (historiador literario, investigador desde a cátedra da universidade compostelá, autor ensaístico entre outras) da figura poliédrica de Ricardo Carvalho Calero e sobre todo reflicten que Carlos Casares coñecía polo miúdo e recoñecía a relevancia da súa *Historia da Literatura Galega Contemporánea I*, os seus estudos literarios e lingüísticos, e o seu rol ao fronte da cátedra de Lingüística e Literatura Galega na Universidade de Santiago de Compostela.

Bibliografía

Cajaraville, H. (2020): *Ricardo Carvalho Calero. A pegada do compromiso*, Vigo: Xerais.

Carvalho Calero, R. (1955a): *Aportaciones fundamentales a la literatura gallega contemporánea*, Madrid: Gredos.

_____ (1955b): *Sete poetas galegos: Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Manuel Curros Enríquez, Antonio Noriega Varela, Ramón Cabanillas, Luis Amado Carballo, Manuel Antonio*, Vigo: Galaxia.

_____ (1963): *Historia da Literatura Galega Contemporánea I*, Vigo: Galaxia.

_____ (1966): *Gramática elemental del gallego común*, Vigo: Galaxia.

[22] Ademais das tentativas da propia Academia, de Fermín Bouza Brey, Amado Ricón e Xosé Luís Méndez Ferrín.

Casares, C. (1975a): "¿Libro terceiro de *Cousas*?", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 2 de marzo de 1975.
_____ (1975b): "Pondal e os estudos ossiánicos", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 6 de abril de 1975.
_____ (1975c): "A literatura de Carballo Calero", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 22 de xuño de 1975.
_____ (1976a): "Xente ao lonxe", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 14 de novembro de 1976.
_____ (1976b): "Textos para o ensino do galego", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 12 de decembro de 1976.
_____ (1977a): "Unha escolma de prosa galega", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 27 de febreiro de 1977.
_____ (1977b): "¿O galego, lingua visigótica?", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 24 de abril de 1977.
_____ (1977c): "A lingua galega hoxe", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 1 de maio de 1977.
_____ (1977d): "Poetas novos", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 10 de xullo de 1977.
_____ (1977e): "Lembranza de Castelao", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 13 de novembro de 1977.
_____ (1977f): "Homenaxe a Cabanillas", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 11 de decembro de 1977.
_____ (1978a): "*Mar e naufraxio* de Alfonso Pexegueiro", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 12 de marzo de 1978.
_____ (1978b): "Terra de Melide", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 22 de outubro de 1978.
_____ (1978c): "Prosa galega (segundo volume)", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 17 de decembro de 1978.
_____ (1979a): "A polémica sobre o galego", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 4 de marzo de 1979.
_____ (1979b): "A revista *Verba*", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 8 de xullo de 1979.
_____ (1979c): "A novela galega de protagonista infantil e xuvenil", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 29 de xullo de 1979.
_____ (1979d): "The Oxford Companion to Spanish Literature", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 12 de agosto de 1979.
_____ (1979e): "Un libro sobre Manuel Antonio", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 16 de decembro de 1979.

_____ (1982a): "A reedición de *Néveda*", *La Voz de Galicia*, "*CULTURA. Cuaderno de Letras, Artes y Pensamiento*", "a ledicia de ler", 2 de setembro de 1982, p. 31.

_____ (1982b): "O noso illamento", *La Voz de Galicia*, "*CULTURA. Cuaderno de Letras, Artes y Pensamiento*", "a ledicia de ler", 9 de setembro de 1982, p. 31.

_____ (1983a): "Dous cancioneiros", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 24 de febreiro de 1983.

_____ (1983b): "Os estudos literarios", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 25 de agosto de 1983.

_____ (1984): "Os Eoas", *La Voz de Galicia*, "a ledicia de ler", 15 de xullo de 1984.

_____ (1992): "Un profesor mentiroso", *La Voz de Galicia*, "Colaboraciones", "Á marxe", 25 de febreiro de 1992, p. 9.

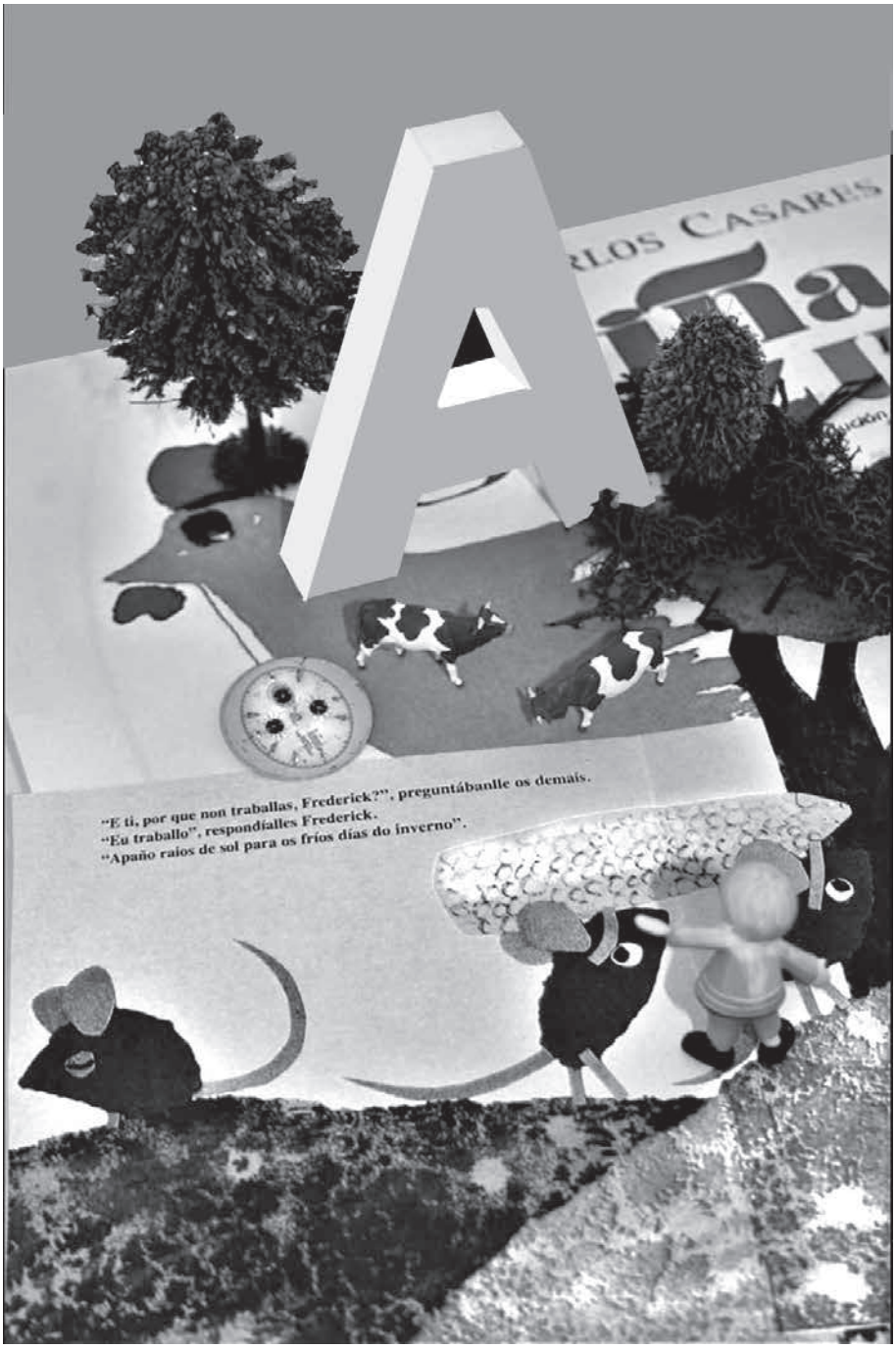
Gurriarán, R. (2008): *Inmunda escoria*, Vigo: Xerais.

Monteagudo, H. (2017): "Carlos Casares, universitario e investigador: tres momentos" en H. Monteagudo, X. M. Salgado e D. Vilavedra (eds.), *Casares en Compostela: Universidade e literatura. Día das Letras Galegas 2017*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 15-49.

Roig Rechou, B. A. (1996): *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico [teses en microficha, nº 578].

_____ (2002): "Literatura infantil e xuvenil. Carlos Casares *in memoriam* (1942-2002)", *Revista Galega do Ensino* 35, maio 2002, "O pracer de ler", pp. 235-243.

_____ (2009): "La aportación decisiva de Carlos Casares a la LIJ", *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)* 7(2), pp. 117-137.


A
"E ti, por que non traballas, Frederick?", preguntábanlle os demais.
"Eu traballo", respondíalles Frederick.
"Apaño raios de sol para os fríos días do inverno".

A representación do mago na Literatura Infantil e Xuvenil galega

Carmen Ferreira Boo
Universidade da Coruña

1. Introdución

Coñecín á profesora Blanca Ana Roig Rechou no ano 2007 e, a partir de aí, comezou unha relación que pasaría do estritamente profesional, coa participación en numerosos proxectos, congresos, reunións... ao persoal. A raíz deste primeiro encontro, comecei a colaborar no proxecto dos "Informes de Literatura" do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades e entrei en contacto coa investigación e, máis concretamente, coa investigación da Literatura Infantil e Xuvenil en Galicia. Na sala dos Informes de Literatura reuniamonos o equipo, conformado daquela por Marta Neira, Isabel Mociño, Eulalia Agrelo, Isabel Soto, Pilar Bendoiro, Mar Fernández, Esther de León e moitas outras colaboradoras que se foron unindo á causa e organizabamos o traballo dos distintos proxectos, comunicacións a congresos, publicacións en revistas, artigos en monografías e, como non, o noso proxecto máis ambicioso *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (Xerais, 2015), sempre co obxectivo de conseguir visualizar este sistema literario e darlle rigor científico.

Animada por esta incansable estudosa, entrei a formar parte, como colaboradora, da Rede Temática de Investigación LIJMI "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" e, ao tempo, tamén empecei os estudos de doutoramento na USC, para logo embarcarme nun dos proxectos máis importantes da miña vida profesional que me absorbeu varios anos e que supuxo moitos sacrificios persoais ata a súa defensa en xaneiro de 2016: a miña tese *As reescrituras dos contos marabillosos na Literatura Infantil e Xuvenil Galega*. Moito lle debo á profesora Roig e podería ocupar páxinas e páxinas falando de todos os proxectos e vivencias compartidas, mais nesta ocasión, en homenaxe á ela e en agradecemento a todo o que ten feito por min no eido profesional e tamén no persoal, quero dedicarlle esta pequena achega debedora da súa sabedoría e coñecemento, xa que sen o seu ánimo e apoio non tería chegado a onde teño chegado.

Cando escollín o tema da miña tese, quixen ver como evolucionaran os personaxes dos contos marabillosos na Literatura Infantil e Xuvenil galega. Da

nómina de personaxes, adscritos a diferentes funcións actanciais ou esferas de acción, son de salientar os doantes, auxiliares ou agresores, cuxa presenza ou actuación vai ser determinante na configuración e caracterización do conto marabilloso fronte a outro tipo de contos da transmisión oral. Entre os personaxes da esfera do masculino, conformada por magos, ogros, xigantes, trasnos, demos, ananos... este artigo, que bebe da miña tese, pretende facer un repaso polas obras narrativas da Literatura Infantil e Xuvenil galega[1] que empregan o personaxe do mago ben como protagonista principal da historia ou ben como personaxe secundario, mais con importancia para o desenvolvemento da trama.

2. O mago na literatura

O mago, tamén nomeado como meigo, bruxo e feiticeiro, caracterízase por ser un personaxe con coñecementos de medicina natural e con poderes sobrenaturais, como adiviñar o porvir ou realizar curacións, sendo a súa representación no conto marabilloso "la suma de una serie de oficios y actividades diversas, en la cual participan hechiceros, taumaturgos, nigromantes, adivinos, brujos, astrólogos, encantadores, curanderos y fundamentalmente alquimistas" (Cerdá, 1984: 166). Ao contrario que as bruxas, non teñen unha connotación negativa nin representan unha categoría moral determinada, pois son "los instrumentos de que se valen las fuerzas del mal y del bien para castigar o premiar a los protagonistas y antagonistas de estas historias" (Cerdá, 1984: 172).

Nos relatos de transmisión oral apenas hai descricións sobre o seu aspecto físico, costumes ou vestimentas, non obstante abundan as referencias á súa maxia, consistente nunha amálgama de conxuros, crenzas relixiosas, experimentos alquimistas, encantamentos e receitas que se relacionan coa mántica, ciencia encargada da adiviñación, e que abrangue a nigromancia, a astroloxía e a alquimia. Moitos dos magos literarios son herdeiros do mítico mago Merlín[2], de orixe histórica, protector do rei Arturo e figura

1 Toda a produción como a súa recepción pódense consultar nos correspondentes *Informes de Literatura* (Roig Rechou, 1995-2018) do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

2 Na literatura galega existe unha tradición da literatura artúrica moi produtiva, sobre todo a partir do século XIX cando reaparece como marca identitaria, ligada ao discurso nacionalista e á procura de afinidades con ámbitos europeos cunha orixe celta. Para Tarrío Varela (2014) este personaxe presente na obra de *Merlín e familia*, de Álvaro Cunqueiro, é intemporal, non ten idade e non sente o peso da súa propia historia mítica na Materia de Bretaña, pois

polifacética que personifica as figuras celtas do druída, o bardo, o home salvaxe, o chamán e o profeta. Xeralmente aparecen representados como homes anciáns, altos e delgados, con longa barba, cabelo branco, nariz impoñente, voz profunda e mirada penetrante, vestidos con longas túnicas e unha carapucha, estereotipo que procede da Idade Media.

O mago Merlín, criado por un druída, convértese no arquetipo do mago con aspecto de ancián benevolente, amable e xusto que loita contra as forzas do mal e que posúe poderes máxicos, vinculados á astroloxía e a maxia, coa capacidade de transformar os seres humanos en calquera criatura ou obxecto inanimado. Ten coñecementos sobre herbas medicinais e dedícase á busca do coñecemento, sendo un precursor da alquimia e, polo tanto, da química moderna. Este personaxe literario baseado en lendas celtas é fundamental na tradición artúrica na que se configura como mago-adiviño da Materia de Bretaña[3], a partir da *Historia Regum Britanniae* (ca. 1135) e *Vita Merlini* (ca. 1150), de Geoffrey de Monmouth (Alvar, 2020).

Non obstante, na Literatura Infantil e Xuvenil pódense diferenciar dous tipos de mago: o tradicional e o moderno desmitificado pola vía do humor ou do realismo, máis parecido a un científico (Valriu, 2007: 87). Estes magos contan con atributos variables, que dependen da situación social e da especialidade que practican, e sempre se relacionan co mundo dos libros, coa sabedoría. Viven en lugares illados como no bosque, unha cova ou a montaña, aínda que se están desmitificados viven con normalidade na cidade, asisten á escola de bruxería... Xeralmente acompáñanse de animais ou dun mozo ao que inician nos procedementos das ciencias da meigaría, que actúan como os seus axudantes. En canto aos seus poderes, pódense clasificar en tres grupos (Valriu, 2007: 89): transformación súa ou doutros; dominio das forzas e elementos da natureza e capacidade de elaborar apó-

chega dunha "instancia mítica indeleble y *antigua* (adjetivo este muy utilizado por nuestro escritor y merecedor de un estudio monográfico al respecto), que comienza no sabemos dónde y se alarga hasta no se sabe cuándo" (Tarrío Varela, 2014: 78).

3 As súas orixes están nas lendas e tradicións celtas das Illas Británicas, así como na Bretaña Menor ou Armórica, entre as que destacan as que teñen por protagonista a Artur, un heroe da resistencia celta contra os invasores saxóns. As narracións bretoas, poboadas de fadas, feiticeiros e xigantes, divulgáronse a partir do século XII, por todo o Occidente favorecidas polo gusto do público receptor polo marabilloso. Na literatura galega existe unha tradición desta temática moi produtiva sobre todo a partir do século XIX cando reaparece como marca identitaria, ligada ao discurso nacionalista e á procura de afinidades con ámbitos europeos cunha orixe celta.

cemas e ungüentos con calidades máxicas. A desmitificación actual pola vía do humor atende ao seu carácter, presentándose como tenros, ridículos e graciosos, á elección do nome, á súa ineptitude para exercer o seu oficio, sendo "personajes de una sola dimensión que no evolucionan ni cambian sus valores o principios éticos a lo largo del relato" (Valriu, 2007: 91).

2.1. O mago tradicional

Ao modelo tradicional, nas chamadas reescrituras referenciais (Valriu, 2010) ou instrumentais (Roig e Ferreira, 2010), atenden os escasos magos que aparecen como personaxes secundarios nos contos recompilados na colección "Cabalo buligán" de Edicións Xerais de Galicia, como "A gaita que facía a todos bailar", versionado por Xoán Ramiro Cuba para o volume *Contos marabillosos I* (1998), no que un neno pastor recibe unha gaita máxica dun pobre, que resulta ser un mago; "Aladina", de Xosé Miranda para *Contos de maxia, IV* (2000), no que a criada do rei libera o príncipe dun encantamento coa axuda dun paxaro máxico e da caixa dos encantos que rouba a un mago; "Apio"[4], tamén de Miranda para *Contos fantásticos, II* (2001), a historia dunha bonita moza encerrada nunha torre por un mago; "O criado do mago", de Miranda para *Contos de encantamentos I* (2002) no que o fillo dun pobre matrimonio vence a un mago coa súa habelencia.

Na colección "O" de OQO Editora Paco Liván adapta un conto canadense en ¡*Manda narices!* (2005), no que tres irmáns fillas dun mago reciben en herdanza unha ola e unha culler máxicas.

2.2. O mago deconstruído/subvertido

Este modelo de mago desmitificado aparece en distintas reescrituras humanizadoras, lúdicas e ideolóxicas (Valriu, 2010) da LIX galega. Como personaxe protagonista non ten moito éxito até a actualidade, pois só dez obras o escollen como figura principal para dotalo xeralmente de características humanas. A súa andaina iníciase a finais da década dos oitenta do século XX grazas a Fina Rouco quen no volume *Lendas que poderían ser* (Casals, 1988) elabora unha reescritura humanizadora do arquetipo do mago Merlín no relato "O fabricante de ilusións", onde aparece caracterizado como vello e raro, cunha barba branca e longa, vestido cunha túnica azul chea de estrelas, un cucurucho alto, unha pucha e paraugas máxicos cos que ver

4 Este conto foi tamén escollido para o volume colectivo *Contos de vermes, libros, princesas e parrulos* (Xunta de Galicia, 2006).

as estrelas. A seguinte reescritura lúdica e humanizadora non aparece até 1993 cando Darío Xohán Cabana publica a pequena novela xuvenil *O milagre das estrelas (Aventuras do mago Antón no Camiño de Santiago)* (Xerais, 1993) protagonizada polo Mago Antón quen, debido a un accidente provocado por un demo, morre, é resucitado polo Apóstolo Santiago e ten que ir de peregrinación a Compostela.

Na reescritura humanizadora dirixida ao lectorado infantil *Gago por Merenda* (Edebé-Rodeira, 1995), escollida pola revista *CLIJ* entre os mellores libros da década 1988-1999, Xan López Domínguez conta a historia do mago Gago quen, malia facer feitizos, non é quen de namorar a bruxa Merenda, que acaba convertendo nun gato. E a contacontos Cristina Mirinda (nome literario de Cristina López) publica para o lectorado infantil *Mago A e Mago B* (Kalandraka, 1998), unha reescritura lúdica que relata as habilidades antitéticas de dous Magos que traballan no circo Trompa.

Pola súa parte, Toño Núñez no conto *O señor Mago e a folla* (Everest, 2000) presenta aos primeiros lectores unha reescritura humanizadora na que reflicte a soidade do Mago Antón, que habita no bosque, e como transforma un obxecto máxico, unha folla que ten a propiedade da fala, na súa filla Antía para que coide del cando sexa vello.

Anxo Fariña emprega, cun uso lúdico, o arquetipo do mago en *Os magos das formas* (A Nosa Terra, 2004), un álbum infantil sobre as formas xeométricas no que tres magos, que vivían nunha vella torre e pasaban as noites discutindo de maxia e de conxuros, ante a dúbida de cal é a mellor forma xeométrica, empregan os seus poderes para eliminar unha forma cada día (círculo, rectángulo e triángulo), creando situacións caóticas aos habitantes da cidade.

As reescrituras do mago amplíanse coa colección "Amancio Amigo", dirixida ao lectorado adolescente, con *Amancio Amigo e o meigo de Salamanca* (Xerais, 2006), de Xosé Miranda. Trátase dunha reescritura humanizadora sobre a maxia, protagonizada polo rapaz Amancio, que decide facerse aprendiz de meigo e estudar as artes máxicas (artes ocultas, maxia, nigromancia, cibernética e hermenéutica) nas Covas de Salamanca. Amancio ten que atender as clases do seu mestre, asistir a numeroloxía, metafísica, adiviñación e mecánica cuántica, ademais de consultar libros proféticos e enciclopedias multimedia, facer notas e listaxes, construír arquivos e enviar e-mails con virus a centos de miles de enderezos. Ten que saber recitar ben as doce

palabras retornadas e aprender de varios meigos de fama, como un macho cabrún chamado Mestre Lionardo. Ao regresar ao Courel, emprega as súas artes máxicas para conseguir cartos, transformándose varias veces nunha moto Harley-Davidson que venden até que aparece o Meigo e teñen unha loita de transformacións de medios de transporte con moito humor: Mercedes Benz, tráiler, camión, moto acuática, motora, avioneta e avión reactor. Finalmente vénceo transformándose en pulgas, que fan brincar o demo. Amancio contará coa axuda de Víctor Siderol, un personaxe tirado do libro de San Cipriano[5].

En 2009 en coautoría con Xoán Babarro, Ana María Fernández publica *Chrystyan Magic. Atrapado na torre* (Everest Galicia, 2009), dirixido a lectores de máis de 10 anos, unha reescritura lúdica chea de aventuras, intriga e emoción na que se narra a conversión en mago do protagonista que ten que superar varias probas. É a historia de Chrystian, un neno que na compaña da súa avoa, que acaba de chegar a Faronovo coa intención de pasar unha tempada coa súa familia, visita a Bosco, o mago da aldea que coñece palabras en barallete, fai chifres, reloxos e monicreques para pedirlle consello. Chrystian vai na noite de San Xoán á Torre Encantada, onde vive unha serie de situacións terroríficas e sorprendentes, coa irrupción das Mans Aparecidas, Malalín, Fadarnela e Narilata, e ten que atravesar un espello, desencantar un coello... para converterse en mago, salientando o valor do esforzo e da importancia dos soños para conseguir as metas ansiadas, ademais dos "ricos diálogos" nos que está presente o humor (Piñeiro, 2010: 2). As aventuras continuaron coa segunda entrega, *Chrystyan Magic. Na senda da serpe alada* (Everest Galicia, 2012), na que o aprendiz de bruxo ten que facer uso das ensinanzas do vello Bosco nun castro que está situado nunha reserva vexetal. Coa axuda duns seres marabillosos, Mouramá e Fadalís, Chrystyan vai tentar encontrar a senda da serpe alada antes de que o venza o perverso Malalín, quen desexa acumular toda a maxia coñecida e ten ao seu servizo a Levis. Finalmente, tanto Chrystyan

5 Tamén chamado *Ciprianillo*, trátase dun libro de maxia no que se recollen os coñecementos máxicos de San Cipriano, o santo bruxo por excelencia que, segundo a tradición, foi un poderoso mago que viviu en Antioquía no século III d. C. e que renegou de Lucifer e se converteu ao cristianismo, dedicándose á meditación e predicación até que foi decapitado. Caracterízase polo pouco interese por formas ritualizadas de maxia (talismáns máxicos), a influencia católica (abundan as oracións, exorcismos etc) e a grande importancia que concede ao desencanto de tesouros. Permite a quen o interprete descubrir tesouros, levitar, conxurar perigos e demiños ou nubeiros etc. (Cuba, Reigosa e Miranda, 1999: 81).

coma Levis acaban no cárcere deste ser escuro, de onde logran saír grazas á habelencia e coñecementos do aprendiz de bruxo.

Finalmente, no conto infantil con intención lúdica *O sombreiro do mago* (Xerais, 2017) Ánxeles Ferrer relata a historia do mago Cornelio quen, tras unha función, vai a unha fraga e queda durmido co sombreiro ao seu carón no que entra un coello e salva á coelliña Violeta atrapada dentro.

Como personaxe secundario con certa importancia para o desenvolvemento da trama, escólleo Pepe Carballude, nome literario de Xosé Carballude Blanco, en *Andainas de Pedro Chosco* (SM, 1989), obra finalista no Iº Premio Merlín do ano 1986 na que combina con intención ideolóxica elementos da transmisión oral, a tradición literaria culta, e interesantes xogos de meta e intertextualidade coa obra de Álvaro Cunqueiro, aproveitando a literatura artúrica e a materia de Bretaña, caso dos cabaleiros da Táboa Redonda, o mago Merlín, a fada Morgana etc. Crea un universo marabilloso no que priman os feitizos e encantamentos, para criticar os intereses económicos dos gobernantes e a dependencia dos medios audiovisuais dos máis novos. En *A fraga misteriosa* (SM, 1992), segundo Premio Barco de Vapor en 1985, unha "novela fantástica de cuadrilla, baseada no mundo artúrico e nos encantos do mago Merlín" (Roig, 1996: 584), Carballude crea o personaxe do tío Turulucas, un vello curandeiro, médico, filósofo ambulante e especialista en contos, historias, lendas e saberes doutrora, quen lle regala un pífano máxico aos protagonistas para correr distintas aventuras na fraga.

Ese mesmo ano Agustín Fernández Paz publica un conto marabilloso, *O tesouro do dragón Smaug* (Galaxia, 1992)[6], conservando temática, estrutura e fórmulas narrativas, aínda que aposta, ao contrario que a maioría dos contos tradicionais, por unha princesa protagonista activa, a princesa Zeralda, rebelde e ousada, que quere acabar co dragón Smaug[7] quen, coa axuda do bruxo vello Ogomei, se transforma nun aposto príncipe Xabrín, que a engana e a convida a viaxar no seu barco.

---

6 No ano 2012 este relato sufriu un proceso de reescritura, revisión e ampliación con cambios no título, na autoría das ilustracións, en "descricións máis demoradas, en pequenas ampliacións da historia, nunha depuración do estilo e nunha máis coidada escolla léxica" (Agrelo, 2013: 42).

7 Como recolle Agrelo (2013: 42) na reescrita de 2012 trócase o nome de Smaug, que compartía cun dos seres fantásticos de *O hobbit* (1937), de Tolkien, polo de Moghur, que é a denominación que recibe un dragón vagabundo da estepa mongólica.

Dolores González Lorenzo na novela de cuadrillas *Os Mornias* (1993), premio Merlín 1992, relata as aventuras dun grupo de nenos e nenas de entre 11 e 13 anos que se atopan cun estrafalario personaxe, o Aprendiz de bruxo do mago Merlín, un adolescente loiro, longo como cana de cadaval e duns catorce anos que se presenta cunha estética medieval, quen caeu dun libro e como non sabe usar os seus poderes máxicos, provoca situacións cheas de humor, fundamentalmente polos equívocos, ao converter a un dos nenos nun cabuxo branco, até que o amo Merlín, un home duns cincuenta anos cun elegantísimo traxe gris e un bastón de cabeza de gato e luvas de pelica, resolve satisfactoriamente o embruxo e os nenos poden regresar a casa. Trátase como reparou Roig (1996: 593) dunha obra cargada de humor con "reminiscencias cunqueirianas e ferrinianas, como ben observou D. Torres París, se nos referimos a autores próximos a nós, e de Lewis Carrol, por exemplo, se nos referimos a autores estranxeiros de relevancia na conformación da literatura infantil".

Manuel Lourenzo González en *No outono das fragas* (Cumio, 1995) fai que o rapaz protagonista Manel se encontre na fraga co mago Merlín, quen lle entrega un casco máxico que lle concede o don da invisibilidade. En *Camiño de fantasía* (Sotelo Blanco, 1998), unha reescritura lúdica para o lectorado mozo, Xosé Antonio Perozo escolle un grupo de rapaces e as súas mascotas para resolver diferentes enigmas na súa viaxe á Cidade de Fantasía, logo de consultar ao sabio Cachirulo, un vello bruxo de máis de cen anos quen lles traduce cun conxuro e un ordenador o mapa das Regras do Xogo ao galego normativo e lles dá unha chave antiga de ferro.

O debuxante Xaquín Marín humaniza e subverte o personaxe do dragón, pola vía do humor, na obra para adolescentes *Dragón Rock* (Casals, 1999) na que narra as aventuras dunha familia de dragóns para conseguir que Trick brame coma os demais dragóns, pedindo axuda ao mago Merlón un velliño amable, saltarín e sabio que domina a alquimia, que botou man da variña máxica e frases estrañas.

Ana María Fernández en *Traballo de mago* (Planeta e Oxford, 2006) dá conta da resolución das absurdas disputas entre uns veciños por mor da construción dunha torre para o reloxo da praza, grazas á intervención dun vello mago que vive nun castelo abandonado e que axuda a unha nena a solucionar as discusións. O mago decide recuperar o seu sombreiro de pico, a capa de estrelas e o seu bastón e, tras chuchar un caramelo para lembrar algún

feitizo, pronuncia as súas palabras máxicas e as pedras quedan convertidas en animais de todas as variedades. Sérvese da figura do mago con intención ideolóxica para destacar a importancia da fantasía, os bos sentimentos e valores, como a convivencia pacífica (Navarro, 2006: 7), ademais da mestura que fai a autora de prosa e poesía (Fernández, 2006: 61).

A reescritura humanizadora para adolescentes *Norocai. Libro Primeiro. A illa durmida* (Baía, 2005), de Begoña Paz, é unha novela de carácter épico na que se narra a orixe da terra de Norocai, un lugar existente en tempos remotos e que foi dividido no reino do Leste e no do Oeste, rexentados cadanseu polos fillos xemelgos do rei Cordón, Abdón e Ordón, quen ten unha prole de fillos varóns enfermizos e febles e súa irmá deberá ir ás terras de Brumaria na busca do Mago para poñer remedio á enfermidade dos seus irmáns.

Xesús Fraga na novela *O elefante branco* (Luis Vives/Tambre, 2013) conta a estadía do protagonista en Lugo durante o verán na fonda dos seus avós en Lugo onde se atopa cun mago chamado Waldemar, que lle conta a historia de como coñeceu a unha muller cun colgante que tiña unha figura pequecha dun elefante branco, historia que lle desentraña seu avó. Por último, a triloxía fantástica de Sabela González "As crónicas da Landereina", composta por *Bágoa de Lúa* (Galaxia, 2013), *Feitizo de sangue* (Galaxia, 2015) e *Sangue de Lúa* (Galaxia, 2016), relata as aventuras que ten que levar a cabo a nena Berenguela e Güenaela para devolver o trono de Landereina á familia real e ao príncipe Ohn, que estivera en mans do feiticeiro Wiasmau, durante corenta anos baixo sometemento e control absoluto grazas ao poder de Pedra de Lúa.

3. Conclusións

Nas reescrituras da Literatura Infantil e Xuvenil galega a figura do mago non é das máis frecuentes para a subversión. Aparece principalmente como personaxe herdeiro do mítico mago Merlín, salientando o seu poder de facer maxia, e acostuma describirse como un home vello con longa barba e cabelo branco que vive no bosque e que, como auxiliar, ofrece a súa axuda máxica ao heroe, aínda que en ocasións pertencen á esfera dos agresores con malas intencións. Resultan significativas a nivel identitario as múltiples referencias intertextuais ao mago Merlín, figura da tradición artúrica, ben mediante referencias, alusións, citas ou como un personaxe máis.

Tamén hai cabida para magos modernos desmitificados pola vía do humor, con sentimentos de amor ou soidade, ou adolescentes aprendices de meigos

que provocan situacións humorísticas de todo tipo porque non teñen un bo dominio dos seus poderes. En canto aos poderes que máis aparecen son: a transformación súa ou doutros; o dominio das forzas da natureza e a elaboración de apócemas e ungüentos con calidades máxicas, desmitificados con humor, ben na escolla do nome, no carácter gracioso do personaxe ou na incapacidade para exercer o seu oficio, xa que non saben empregar os seus poderes ou se equivocan continuamente (Ferreira, 2016).

Bibliografía

Agrelo Costas, E. (2013): "Entre princesas e dragóns", *El Correo Gallego*, 15 xaneiro, p. 42.

Alvar, C. (2020): "La historia detrás de Merlín el mago", *El País*, "Babelia", 14 xaneiro, en liña en https://elpais.com/cultura/2020/01/13/babelia/1578926669_542748.html.

Cerdá, H. (1984): *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid: Akal.

Cuba, X. R., A. Reigosa e X. Miranda (1999): *Diccionario dos seres míticos galegos*, Vigo: Edición Xerais de Galicia.

Fernández, Mª J. (2006): "Traballo de mago", *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 198, p. 61.

Ferreira Boo, C. (2016): *As reescrituras dos contos marabillosos na Literatura Infantil e Xuvenil galega*, tese de doutoramento, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, col. Área de Artes e Humanidades, en liña en http://hdl.handle.net/10347/13866.

Navarro, M. (2006): "Maxias e maxias", *Faro de Vigo*, "*Faro da Cultura*", n.º 175, p. VII.

Piñeiro, A. (2010): "Conto e maxia", *A Nosa Terra*, n.º 1411, "*Bule Bule*", 17-23 xuño, p. 2.

Roig Rechou, B. A. (1996): *A Literatura Galega Infantil: Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, tese en microficha da Universidade de Santiago de Compostela, n.º 578.

_____ (coord.) (1996-2017): *Informe de Literatura*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. (CD- ROM e http://www.cirp.es/rec2/informes/).

_____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Roig Rechou, B. A. e C. Ferreira Boo (2010): "O conto de transmisión oral na LIX galega" en B. A. Roig Rechou, M. Neira e I. Soto López (coords.),

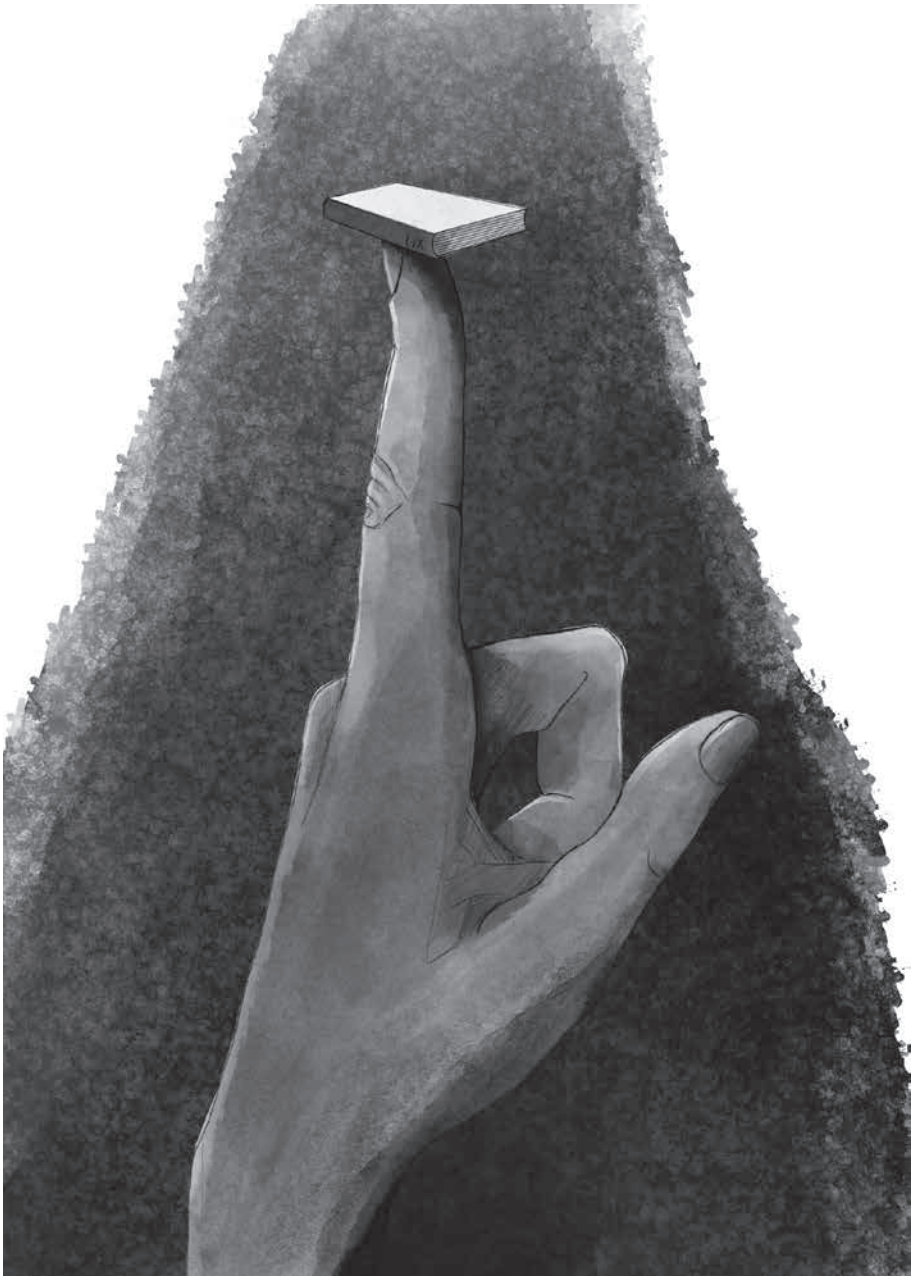
Reescrituras do conto popular (2000-2009), Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 83-105.

Tarrío Varela, A. (2014): *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía*, Porto: Tropelías&Companhia/Universidade de Santiago de Compostela.

Valriu Llinás, C. (1998): *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*, Mallorca: Editorial Moll.

_____ (2007): "Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas" en G. LLuch (coord.), *Invención de una tradición literaria. De la narrativa oral a la literatura para niños*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

_____ (2010): "Reescriptures de les rondalles en el s. XXI (2000-2009)" en B. A. Roig Rechou, M. Neira e I. Soto López (coords.), *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 13-30.



Literatura sem fronteiras: encontro, formação e integração

Vanessa Regina Ferreira da Silva
Instituto Federal de São Paulo

1. Literatura Infantil e Juvenil galega: a voz de Blanca Ana Roig Rechou

A forte dedicação de uma pesquisadora a seu objeto de estudo reverbera em uma decisiva interdependência. Sem ter a pretensão de hiperbolismo, a simbiose entre Blanca Ana Roig Rechou e a Literatura Infantil e Juvenil galega apresenta-se como uma evidência em diversas frentes e suas variações: pesquisa, docência, projeto, evento, prêmio, curadoria, avaliação, jornalismo, entre outras esferas[1]. Sendo assim, não é sem motivo, o nome da pesquisadora funciona como "sinônimo" dessa Literatura. Com a finalidade de ater-me a minha relação com a pesquisadora, destaco –brevemente– três frentes em que Roig Rechou atua como uma voz central, quer sejam: idealizadora do Projeto "Informes de Literatura", orientadora de Teses de Doutoramento no Departamento de Filologia Galega e coordenadora da Rede Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI).

Há vinte e cinco anos, no Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades (CRPIH), Blanca Ana Roig Rechou coordena o "Informes de Literatura", projeto que "recolle a produción anual de e sobre Literatura galega que se publica en Galicia e fóra dela, en galego e noutras línguas" (CRPIH). Dada a sua amplitude, desde 1995, o projeto constitui-se como uma fonte de informações para quaisquer interessados em Literatura Galega. Por esse caminho, inicie a minha trajetória formativa e afetiva com a literatura de língua galega, assim como uma parcela significativa de pesquisadores da área que, de um modo ou de outro, recorre aos "Informes de Literatura" para começar seus trabalhos.

No ano de 2009, comecei a conhecer o universo das letras galegas como bolsista estrangeira[2] nos "Informes de Literatura". Durante minha estadia

---

1 O intenso labor de Roig Rechou em prol da Literatura Infantil e Juvenil galega pode ser visualizado em sua página pessoal da Universidade de Santiago de Compostela no seguinte endereço eletrônico: http://webspersoais.usc.es/persoais/blanca.roig/index.html (Acesso em 09/09/2020).

2 Com o apoio da Secretaria Geral de Política Linguística da Galícia, o Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades concedia bolsas de estadias destinadas a pesquisadores de fora da Galiza para atuar em um dos projetos desse centro. No ano de 2009, atuei como bolsista do Projeto "Informes de Literatura" por 6 meses: de julho a dezembro.

de cinco meses nesse projeto, nas páginas dos jornais e nos corredores do CRPIH, principiei –com um olhar inicial de criança aprendiz sobre uma nova cultura (no caso, a galega)– a identificação de nomes de artistas, títulos de obras, estilos literários, prêmios entre outros aspectos atinentes ao sistema artístico galego. Das páginas de jornais a uma apreensão mais sistematizada desse universo literário, foi-me essencial a abertura que Roig Rechou concedeu-me: passei a integrar a seu grupo de pesquisa sobre a produção literária para crianças e jovens na Galiza. Com essa inclusão, chegamos a uma outra etapa de trabalho juntas: o Doutorado.

Na Universidade de Santiago de Compostela (USC), Blanca Ana Roig Rechou inaugura e consolida a pesquisa e o ensino de literatura para crianças e jovens no espaço acadêmico. De 1996, cujo marco é a apresentação de sua tese de doutoramento: *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade,* até os dias atuais, vários trabalhos de natureza acadêmica foram encabeçados pela estudiosa. Atendo-me aqui às investigações de Doutorado, a pesquisadora construiu uma contribuição teórica diversificada nessa área. Dentre elas, destaco neste artigo o estudo comparado entre a LIJ galega e brasileira, tema de cotejo pouco investigado que repercutiu na ampliação de perspectivas históricas, teóricas e analíticas de ambas as literaturas[3].

Nessa frente temática, de 2010 a 2016, sob a orientação da professora Blanca Ana Roig Rechou e co-orientação do professor João Luís Ceccantini, construímos um trabalho de fôlego o qual culminou na Tese de Doutoramento –*A Literatura Juvenil no Brasil e na Galícia. Prêmios literários. Estudos comparados*"– defendida na Faculdade de Filologia (USC) no verão de 2016. Constituindo-se como o trabalho de parceria mais longo e significativo entre Blanca Ana e eu, neste artigo de homenagem à essa pesquisadora, além de dedicar esse artigo à ela, faço um recorte dessa pesquisa apresentando-a como um registro de minha integração à Galiza.

---

3 Esse tema de investigação teve início com o Estágio Pós-doutoral realizado por João Luís Ceccantini, na Universidade de Santiago de Compostela, pelo Programa de Estágio Docente de Pós-Doutorado no Exterior Santander Banespa/UNESP–Pró-Reitoria de Pesquisa (de julho a novembro de 2008). Dentre as publicações atinentes a esse tema, o pesquisador publicou "Conflitos de gerações, conflito de culturas: um estudo de personagens em narrativas juvenis brasileiras e galegas", artigo publicado na revista *Letras de Hoje* (Porto alegre, 2010). Destaca-se também que, a partir dessa abertura, outros estudos foram feitos nessa área como as pesquisas de Doutorado de Geovana Gentilli Santos (2014), Vanessa Regina Ferreira da Silva (2016) e Karina de Oliveira (2018).

Para finalizar essa apresentação, cabe destacar que embora separadas pelo lado de lá (Galiza) e cá (Brasil) do Atlântico, Blanca Ana Roig Rechou e eu continuamos com nosso labor e amor em prol da Literatura Infantil e Juvenil, agora, sendo o vínculo central os trabalhos desenvolvidos pela Rede Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI)[4].

2. Galiza: um encontro literário

Uma gaivota viesse[5]

O amigo, em Lisboa, pergunta o que quero de Lisboa;
nada, respondo, não quero senão o que não vem nos postais
mais um ou dois postais de lugares onde nunca fui feliz

e, ainda assim, agora e sempre, eu quis, não quero, Alberto,
de Lisboa senão o que ela não dá, o que ela guarda e é preciso
roubar, a secreta alegria que não cabe nos guias de turismo,

quero isso, mais uma ou duas coisas que vêm nos guias de turismo.
Vê esses rapazes e moças de olhos azuis? São holandeses.
Esses deuses e essas flores azuis? São azulejos. Como trazê-los?

De nada valem os antiquários; quando voltamos de Lisboa, tudo
o que trazemos, percebemos, está partido, por isso, Alberto,
não vale a pena trazer nada, que daí só trazemos, sem dar conta,

o que nos parte,
o que nos corta,
mal fechamos a mala, mal abrimos a porta.

Eucanaã Ferraz

---

4 LIJMI é um "Grupo de investigación interdisciplinar formado por docentes y personal científico de distintas universidades y de distintos ámbitos del Marco Ibérico (España, Portugal) e Iberoamericano (Brasil, México, Uruguay), coordinados por Blanca Ana Roig Rechou, que estudian la producción, recepción y mediación de las lecturas textuales y visuales destinadas a la infancia y juventud, aunque no exclusivamente" (LIJMI). Ao longo do ano, o grupo promove eventos e publicações no âmbito acadêmico. Outras informações podem ser consultadas em: https://www.usc.gal/gl/proxectos/lijmi/index.html (Acesso em 10/09/2020).

5 Este poema integra o livro: *Sentimental*, de Eucanaã Ferraz, obra publicada pela Editora Companhia das Letras em 2009.

Eucanaã Ferraz, no poema "Uma gaivota viesse", retrata a impossibilidade de um viajante conseguir trazer uma lembrança significativa de um país a outro. Com um tom bastante melancólico, o eu-lírico afirma: "não quero senão o que não vem nos postais", pois, seu desejo é trazer algo vivo, integrado e pertencente ao local: uma gaivota[6], que no poema funciona como símbolo da representação de Lisboa. No entanto, como antecipa o próprio título do poema "(se) uma gaivota viesse", ele tem a consciência do impedimento da transposição desse objeto a seu país. E de fato, a gaivota de Lisboa, a ela pertence.

A (re)leitura desse poema levou-me a pensar que os que vivem da Literatura usufruem de um certo privilégio, a saber, podem vivenciar realidades diversas e de outros locais transgredindo barreiras temporais e/ou geográficas. Esse poder da literatura já fora sistematizado por especialistas nesse âmbito como Antonio Candido, um dos principais estudiosos de Literatura no Brasil.

No famoso ensaio "A literatura e formação do homem" Antonio Candido evidencia (1972: 81) "a função humanizadora da literatura, isto é, sobre a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem". Para desenvolver sua proposição, o crítico literário apresenta três funções da literatura: a psicológica, a educativa e a simbólica. Como função psicológica, a leitura literária permite o acesso à fantasia. Em sua função educativa, como uma forma de iniciação à vida, ela contribui para a formação da personalidade. Já em sua função simbólica, devido à natureza mimética, a literatura constitui-se "como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a essa realidade" (Candido, 1972: 86). Atendo-nos à função simbólica da literatura, pode-se afirmar que a leitura literária permite a aproximação com "uma dada realidade social e humana" ainda desconhecida pelo leitor. E, de fato, por meio da leitura ficcional, comecei a construir meu conhecimento sobre uma nova nação.

Sou brasileira, nascida e crescida nesse País. Somente aos vinte cinco anos, descobri a Literatura Galega e, consequentemente, a Galiza. Antes de ir

6 Este poema de Eucanãa Ferraz estabelece uma relação intertextual com o poema "Gaivota" de Alexandre O´Neill. Nesse poema, o escritor lisboeta também retrata Lisboa mobilizando alguns símbolos como a gaivota e o marinheiro português. Acesso ao poema: https://www.escritas.org/pt/t/1966/gaivota (Acesso: 13/10/2020).

morar[7] em Santiago de Compostela, principie meu conhecimento das particularidades dessa nação tais como sua língua, sua luta, sua história, seus elementos culturais etc. por meio da leitura e do estudo da produção literária especialmente do *corpus* infantil e juvenil. Sendo assim, inicialmente, consegui vivenciar questões específicas dessa Comunidade Autônoma, mesmo que pelo olhar estrangeiro, a partir da ficção literária.

Usufruindo desse poder que a literatura concede e da natureza de homenagem deste artigo, neste texto, quero trazer em primeiro plano algumas obras juvenis galegas as quais me proporcionaram uma aproximação maior com as especificidades da Galiza. Para isso, retorno ao *corpus* de estudo de meu Doutorado[8], pois, ao longo de seis anos, convivi com algumas histórias e personagens ficcionais e, com esses livros, aprendi muito, sobretudo, da Galiza.

2.1. Retratos da Galiza: um passeio pela ficção

Das dez narrativas juvenis que constituem o *corpus* galego de minha tese[9], seis delas retratam, de forma direta, aspectos específicos da Galiza como: personagem incorporada ao imaginário coletivo da população, questões linguísticas, valorização da literatura nacional, histórias populares da região e a Guerra Civil espanhola. É importante destacar que, neste artigo, a recuperação dessas questões circunscreve-se ao espaço ficcional.

Seres ficcionais: pedacinhos de gente

"Conhece Balbino[10] ou Ramón Lamote?" Em terras galegas, certamente, essa pergunta despertaria a tenra lembrança de um leitor que conviveu com esses

---

7 Além da estância de 6 meses realizada no segundo semestre de 2009, morei na Galiza por 34 meses (2010-2013) para realização de meu Doutorado. Nesse período, fui bolsista de Doutorado do Programa *Erasmus Mundus External Cooperation Window*–EMUNDUS 15 (código do Projeto 2009-1670/001-001-ECW).

8 O objetivo geral dessa investigação incidiu no estudo comparativo entre a Literatura Juvenil brasileira e galega. Para isso, 1) foi realizado um estudo individual e um comparativo das literaturas em questão e 2) foram analisadas e comparadas 20 narrativas juvenis premiadas: 10 do Brasil e 10 da Galiza. Para outras informações, pode-se acessar a tese no repositório institucional da Universidade de Santiago de Compostela: http://hdl.handle.net/10347/14868 (Acesso: 13/10/2020).

9 Neste trabalho não serão abordados dois livros de contos de Agustín Fernández Paz: *Contos por palavras* (1991) e *O único que queda é o amor* (2007), e dois livros de Marcos Calveiro: *O carteiro de Bagdad* (2007) e *O pintor do sombreiro de malvas* (2010).

10 Protagonista da clássica obra *Memorias dun neno labrego* (1961), de Xóse Neira Vilas.

protagonistas, incorporando-os como amigos íntimos, pois, embora eles sejam seres de papel, não se pode desconsiderar que alguns personagens conseguem ganhar vida "fora" do espaço ficcional e passam a integrar a memória coletiva da região. Tal duplicidade (interna e externa) desse elemento narrativo está previsto em sua própria caracterização no campo da teoria literária como bem discutiu Beth Brait em seu livro *A personagem*.

Partindo das reflexões oferecidas por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, Beth aponta que se deve levar em consideração dois aspectos fundamentais da personagem literária: 1) ela é uma construção linguística-artística e, com base nessa modalidade, 2) ela representa pessoas. Sendo assim:

> Na aparente simplicidade desses dois enunciados residem os núcleos essências da questão. Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a "vida" desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (Brait, 2017: 19).

No caso dos protagonistas em questão, não é exagero afirmar que ambos "vivem" fora do papel. Isso se deve, certamente, a habilidade literária tanto de Xosé Neira Vilas quanto de Paco Martín.

Atendo-me ao personagem Ramón Lamote: por que ele é tão querido na Galiza? A resposta a essa pergunta está na forte e na singular caracterização do protagonista. Em *Das cousas de Ramón Lamote* (1985), como o próprio título sugere, o leitor entra em contato e encanta-se com as "cousas" realizadas por esse professor de chairego e vendedor de sonhos. Com carisma, inteligência e perspicácia, ele consegue driblar o poder desumano e lutar por justiça social levando sonho e esperança especialmente às crianças. Essa sua função humanizadora é apresentada logo no início da narrativa: "A Ramón Lamote –sesenta e un anos vivido día a día na Cidade– correspondeulle neste tempo esa responsabilidade e el sóuboa aceptar sen reparo e fai por levala coa ledicia e dignidade precisas (Martín, 1997: 5). Além de sua especial caracterização, outra particularidade desse protagonista é sua associação com algumas maneiras de ser dos galegos. Por tais aspectos é

"Ramón Lamote Miñato, un personaxe xa inesquecible no imaxinario literario galego" (Roig, 2010: 15).

Por último, cabe destacar que a aceitação de Ramón Lamote também se confirma na recepção da obra. Esse livro juvenil é um dos mais editados e integra coleções literárias para crianças, jovens e adultos. Compondo, inclusive, a "Biblioteca Galega 120", uma coleção editada pela *Voz de Galicia* cuja proposta é canalizar as melhores obras literárias galegas.

Galiza: língua e literatura em debate

O reconhecimento da Galiza enquanto nação vincula-se, entre outros fatores, a autorização e incorporação das letras galegas nessa sociedade. Entender essa particularidade torna-se necessária para compreensão de todo seu sistema artístico[11].

A origem e a caracterização da Literatura Infantil e Juvenil galega devem ser compreendidas por meio da particularização histórica da Comunidade Autônoma da Galícia, especialmente, pelo duplo processo de proibição e autorização do uso da língua galega nesse território. O vínculo –língua e literatura– não deve ser entendido somente pela básica evidência de que toda literatura é feita a partir de um código linguístico relacionado a sua nação, pois, além dessa necessidade, o processo de oficialização e socialização da língua galega condicionou, vigorosamente, o sistema artístico em questão. Essa protagonização linguística foi reconhecida, por exemplo, por um dos principais escritores dessa arte, Agustín Fernández Paz (1999: 13) "precisamente porque a tese que defendo é a estreita relación existente entre a normatización social da lingua e o desenvolvimento da literatura infantil" (Ferreira da Silva, 2016: 103).

Dada à importância da relação língua-nação-literatura não é por mera recorrência temática que tanto a língua quanto a literatura galega são frequentemente representadas em várias obras da LIJ galega. Tal incidência também foi verificada em meu *corpus* de estudo do Doutorado. Das narrativas juvenis analisadas, todos os livros juvenis ambientados no espaço escolar concedem espaço a letras galegas.

---

11 Esse tema pode ser consultado, entre outros livros, na última história dessa literatura organizada por Blanca Ana Roig Rechou: *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (Edicións Xerais de Galicia, 2015).

Em *Trece anos de Branca* (1994) de Agustín Fernández Paz, a protagonista Branca é caracterizada como amante das palavras em duas facetas: leitora e escritora.

Além disso, o professor de Língua Galega, Xavier, é seu docente querido e incentivador do trabalho literário de Branca. No capítulo "A maxia das palavras", "além da vivência literária da personagem, esse capítulo também está dedicado a tematizações próprias desse campo artístico, como a referência de escritores clássicos da literatura galega, Álvaro Cunqueiro e Paco Martín e a inclusão de uma reflexão metalinguística na qual os processos de autoria e da intertextualidade do campo literário são posto em debate" (Ferreira da Silva, 2016: 292). A respeito dessa valorização das letras nos livros de Agustín Fernández Paz, Roig Rechou (2010: 166) destaca que se trata de: "um claro compromisso com a cultura galega, pois são muitos os elementos identitários que aparecem, por exemplo, a inclusão e a valoração de escritores galegos clássicos, mas também de costumes, lugares emblemáticos, feitos heroicos, cidades etc".

Tais aspectos também aparecem em *A banda sen futuro* (1999) de Marilar Aleixandre. Assim como Branca, Carlota também é uma leitora assídua e, embora não seja escritora, ela recorre à literatura para refletir sobre seus dilemas. A inclusão da Literatura Galega na narrativa acontece sobretudo nas aulas de língua galega como as cantigas de amigo e amor de Osoiro Anes. Outro momento de representação literária no livro também ocorre na aula de língua, agora castelhana. Em uma das aulas, é retratada uma pequena discussão quanto à opção social e literária de alguns escritores galegos que preferiram escrever em língua castelhana, como Valle-Inclán. É importante destacar que a diglosia linguística (galego e castelhano) constituí um debate político fundamental da Galiza.

Outra protagonista caracterizada como literária é a protagonista Irene de Carlos Mosteiro. No livro, *Manual de instruccións para querer a Irene* (2001), a adolescente escreve versos e é representada como leitora, por exemplo, na infância adorava ler as obras de Fina Casalderrey. Em sua formação, assim como Branca, a protagonista igualmente destaca o importante papel do professor de língua galega em sua vida, Alfredo. Também relacionado às letras, no livro, é ficcionalizada uma homenagem literária a importante Xeración Nós:

> ... imos ver tamén a casa onde viviu o patriarca das nosas letras, don Ramón Otero Pedraio, e o gran ideólogo do galeguismo, don Vicente Risco, os dous de Ourense, porque foi Ourense a cidade galega da Xeración Nós. / [...] tamén desta cidade é o máis grande novelista en lingua galega, don Eduardo Blanco-Amor; poderiamos seguir por estas rúas o itinerario fatal dos protagonistas da Esmorga, esa pequena obra mestra da nosa narrativa... (Carlos, 2001: 84).

A presença da literatura e da língua galega é frequente nessa literatura. Inclusive, cabe destacar que o famoso personagem Ramón Lamote também era professor de galego (chairego é uma referência à língua da Terra Chá, Lugo).

Além da presença de professores de língua galega, de escritores, de obras e de personagens letras, outra forte presença do acervo artístico em obras da LIJ são as histórias da tradição popular. Um dos escritores que, constantemente, recorre ao acervo da Literatura oral é Xabier P. Docampo. Um exemplo é a coletânea de contos constituída com base no material do relato oral, quer seja, a clássica obra *Cando petan na porta pola noite*. Assim como Docampo, muitos escritores recorrem a esse acervo na LIJ galega como reconhece Fernández Paz (1999: 55): "constitúen un xénero importante os libros construídos a partir de elementos que beben da tradición popular, ben nos temas, ben na forma". Essa recuperação relaciona-se a um dos projetos literários para o registro e a divulgação das histórias locais da região.

Guerra Civil espanhola: não se pode esquecer

A repercussão da Guerra Civil espanhola (1936-1939) constituiu um dos momentos centrais (não como importância) para a sociedade galega. Desse modo, para não esquecer e não deixar que esse fato fatídico retorne, um dos temas mais retratados no *corpus* ficcional galego é esse evento bélico e seus efeitos[12].

À guisa de ilustração, neste artigo, destaca-se o resultado ímpar de An Alfaya, *A sombra descalza* (2012), na ficcionalização desse evento. Marcada pela violência e pelas tragédias da Guerra Civil espanhola, a família Contreras Soler carrega o peso de um passado sombrio que condicionou não só

---

12 A presença desse tema na LIJ pode ser consultada em vários estudos, por exemplo, *A memoria das guerras na Literatura infantil e xuvenil en lingua galega* (Edicións Xerais de Galicia/Galix, 2004) e *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* (Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia, 2008).

o destino do País, mas também os passos dessa família, especialmente de uma geração de mulheres que carregam culpas e tristezas, ou seja, trata-se de uma narrativa "fundamentalmente inscritas en universos femininos" (Mociño González, 2015: 331).

Além da originalidade na ficcionalização desse evento histórico –a partir das mulheres da família– a narrativa também oferece outra singularidade: a constituição de uma narrativa cíclica. Esse aspecto reverbera em uma presença "eterna" da Guerra –como um ciclo– mesmo com o seu fim. Para tentar romper esse fardo cíclico, a protagonista Elsa Soler, a única jovem da família, representa a possibilidade de mudança.

A entrega a estórias e a vivência com esses protagonistas foram importantes para construir uma imagem da Galiza. Mesmo transitando no espaço ficcional, foi possível compreender alguns aspetos sociais dessa sociedade e conhecer novas realidades. Na ficção, tal poder é possível especialmente pela relação entre o leitor e a personagem como destaca o crítico Anatol Rosenfeld:

> [...] as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê dêsse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a sêres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (Rosenfeld, 1968: 46).

Considerações finais

Diante do exposto, foi possível constatar que além da especialização na área, a pesquisa atinente ao âmbito literário também permite uma formação humanística. Por meio da leitura literária (devido à função simbólica), pude aproximar-me da sociedade galega. Ainda que atinentes ao espaço da ficção:

Ramón Lamote, a representação das letras galegas e a representação da Guerra Civil reverberam na própria História da Galiza.

Não veio a "gaivota". No entanto, mesmo não morando mais em Santiago de Compostela, por meio da Literatura, pude manter uma presença galega dentro de mim. Do outro lado do Atlântico, continuo com a Galiza por meio da literatura seja trabalhando com o grupo de pesquisa LIJMI seja realizando trabalhos de pesquisa sobre a LIJ galega, objeto cultural que faz parte de mim.

Encerro este artigo agradecendo à profa. Blanca pela vivencia, pelo diálogo e pela contribuição em minha formação como pesquisadora da Literatura Infantil e Juvenil Galega. Continuemos. *Graciñas*.

Bibliografia

Aleixandre, M. (1999): *A banda sen futuro*, ilustr. de M. A, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Alfaya, A. (2012): *A sombra descalza*, ilustr. de M. A., Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Brait, B. (2017): *A personagem*, São Paulo: Contexto.

Candido, A. (1972): "A literatura e a formação do homem", *Ciência e cultura* 9, vol. 24, pp. 803-809.

Docampo, X. P. (2007): *Cando petan na porta pola noite*, ilustr. de F. Jaraba, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Fernández Paz, Agustín (1999): *A literatura infantil e xuvenil en galego*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (2005): *Trece anos de Branca*, ilustr. de M. Uhía, A Coruña: Rodeira.

Ferreira da Silva, V. R. (2016): *A Literatura Juvenil no Brasil e na Galícia. Prêmios literários. Estudo comparado*, Universidade de Santiago de Compostela: Facultade de Filoloxía. Departamento de Filoloxía Galega.

Martín, P. (1997): *Das cousas de Ramón Lamote*, ilustr. de X. Balboa, Vigo: Ediciones SM.

Mociño González, I. (2015): "Produción literaria" em B. A. Roig Rechou (coord.), *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 149-185 e 307-347.

Mosteiro, C. (2003): *Manual de instruccións para querer a Irene*, ilustr. de S. Suárez, Vigo: Editorial Galaxia.

Roig, Rechou, B. A. (2010): "Paco Martín e Ramón Lamote Minato", *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude* 20, pp. 15-19.

_____ (2010): "Da literatura para a infância à literatura de fronteiras: Agustín Fernandéz Paz e Lygia Bojunga", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 36, julho-dezembro de 2010, pp. 153-171.

_____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Rosenfeld, A. (1968): "Literatura e Personagem" em A. Candido *et al.* (coords.), *A personagem de ficção*, São Paulo: Editora Perspectiva, pp. 9-49.

Sites consultados

https://www.cirp.es/ [Acesso em: 07/09/2020]

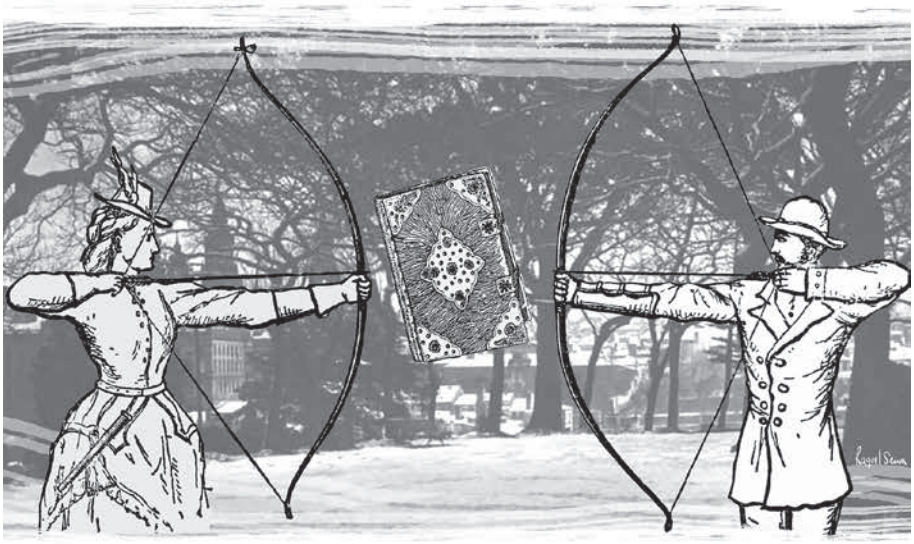
https://www.cirp.es/w3/proxectos/proxecto-literatura-infantil-e-xuvenil.html [Acesso em: 07/09/2020]

https://www.usc.gal/gl/proxectos/lijmi/ [Acesso em: 07/09/2020]

http://webspersoais.usc.es/persoais/blanca.roig/ [Acesso em: 09/09/2020]

https://www.usc.gal/gl/proxectos/lijmi/index.html [Acesso em: 07/09/2020]

http://hdl.handle.net/10347/14868 [Acesso em: 13/09/2020]



o livro e a ilha que unem

Literatura e artes plásticas em diálogo no livro ilustrado infantil: análise da obra *De morte!*, de Ângela Lago

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Introdução

> Na verdade, os contos tradicionais fizeram parte da minha infância e vida afora. Eles sempre nos ensinam, nos consolam e nos acolhem neste lugar de seres pequeninos que todos somos, sejamos crianças ou adultos perdidos e indefesos no cosmo que nos assombra.
>
> (Lago, 2014: 18)

Este texto, sob a forma de homenagem a Blanca Ana Roig Rechou, reconhecida estudiosa de literatura infantil e juvenil, apresenta uma análise da obra *De morte!*: um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Ângela Lago e com uma leve mãozinha de Albrecht Dürer (2005), escrita e ilustrada pela autora, no viés da dialogia com o conto popular e a produção artística de Dürer (1471-1528). Essa obra, em seu reconto e diálogo com as artes plásticas, congrega Europa e Brasil, revelando que a cultura desconhece fronteiras temporais e geográficas. Espera-se que a homenageada se deleite com a divertida história e a genialidade de Lago (2005), lembrando-se da importância do lúdico na formação do leitor, em especial, em tempos de pandemia.

A possibilidade do jovem de vivenciar a fantasia, pela interação lúdica com a cultura popular e as artes plásticas em diálogo no livro ilustrado, promove prazer e amplia seu imaginário. Conforme Lawrence Sipe (2012), também favorece seu desenvolvimento cognitivo, emocional e social, pois a arte evoca uma epistemologia, uma maneira de ver, conhecer e afastar-se do representado para melhor observá-lo. Nesse afastamento, avulta sua função social (Jauss, 1994), pois a imaginação que a arte promove faculta uma compreensão mais profunda da existência humana. Este tipo de livro, para Martin Salisbury e Morag Styles (2013), configura-se como uma pequena galeria que adentra a casa do leitor e representa, às vezes, segundo Judith V. Lechner (2020), a única oportunidade de acesso a esse universo cultural.

A cultura, em consonância com Alfredo Bosi (1996: 319), constitui-se como um "conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social". A literatura e as artes nascem dessa relação do homem com o legado cultural. Justifica-se, então, a epígrafe, em que Lago recorda a importância da cultura em sua existência. No âmbito dessas reflexões, este texto busca, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999), detectar como se manifesta a cultura na narrativa de Lago (2005), se há vazios em sua estruturação que geram expectativa e tensão, bem como potências de negação e silenciamentos, os quais suscitam revisões de hipóteses, acionando a produtividade do leitor. Além disso, se suas ilustrações possuem pregnância estética para constituir a memória afetiva do leitor e desautomatizar seu olhar em relação à imagem (Oliveira, 2008).

O livro de Lago (2005), no diálogo com as artes plásticas, pela riqueza de suas ilustrações, caráter renovador na junção de texto verbal com imagético e viés crítico, pode ser classificado como *crossover*[1], pois se comunica com leitores de qualquer idade (Falconer, 2009; Beckett, 2009). Além disso, pelo hibridismo –que explora características dos contos feéricos, das histórias em quadrinhos e folclóricas, e do conto popular, em especial, de facécias (Câmara Cascudo, 2001 e 1984)– em que prevalecem as anedotas jocosas, embora explore elementos do religioso –pela intervenção divina–, demônio logrado –em que o diabo é derrotado– e ciclo da morte –em que um protagonista, pela astúcia, engana provisoriamente a morte–, rompe com classificações estanques em gêneros textuais e níveis de linguagem, oferecendo-se a fruição de leitores de faixas etárias diversas. Por se aproximar do espetáculo e do jogo, na oferta da percepção simultânea de visão, audição e tato, pelo recurso à dobradura e folha dupla, intercalada à simples, é cativante.

Em *De morte!* (2005), a autora aproxima literatura e artes plásticas, pois ambas são condicionadas, em seu caráter artístico e sua historicidade, pela relação dialógica que estabelecem com o leitor implícito (Iser, 1996), a qual decorre da estrutura de apelo do texto verbal e imagético. Na obra, nota-se a exploração de uma lacuna legível, "criada pelo espaço e pela tensão entre o que as palavras dizem e o que as imagens mostram" (Sa-

1 O conceito de literatura *crossover* surge com o sucesso da série Harry Potter, de J. K. Rowling (1965-), a qual se tornou popular entre jovens e adultos, suscitando reflexão sobre fronteiras etárias na produção literária e o valor estético de obras relegadas à margem do campo literário.

lisbury e Styles, 2013: 75), a qual exige preenchimento pelo leitor. Essa produtividade requerida é, conforme Wolfgang Iser (1999), o que torna a leitura prazerosa. Sua narrativa, ao fomentar a leitura verbal e imagética, visando à obtenção pelo leitor de diferentes interpretações, abrange sentido e significado (Roig Rechou, 2011), potencializa a interatividade e projeta um leitor implícito perspicaz (Hunt, 2010). Justifica-se, então, a hipótese de que a leitura desse livro fomenta a reflexão sobre o trabalho do designer e do ilustrador (Linden, 2011; S. Nikolajeva, 2011; Salisbury e Styles, 2013), pela apresentação de seu formato quadrado surpreendente, com inserções de linguagens dinâmicas e referências do universo da arte, favorecendo sua apreciação como objeto estético.

A obra *De morte!* (Lago, 2005) resulta em objeto desafiador que requer emprego da memória transtextual do leitor para identificar, como se efetiva a relação entre texto verbal e imagético. Essa relação pode se configurar, conforme Sophie Van der Linden (2011), e Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), como de: *colaboração*, em que um preenche as lacunas do outro; *repetição*, prevalece a redundância entre ambos; *seleção*, ilustra-se apenas um aspecto da narrativa; *revelação*, destaca-se, pela imagem, algo obscuro; *ampliação*, a imagem amplia os sentidos do texto verbal, sem contradizê-lo; *contraponto*, uma linguagem subverte o discurso da outra, promovendo a quebra de expectativas. Além dessas relações, é preciso considerar as funções para a imagem, apontadas por Luís Camargo (1998), pautadas em Jakobson: *narrativa*, situa o representado, suas transformações ou ações; *expressiva*, manifesta seus sentimentos e emoções; *estética*, sensibiliza pelo recurso a cores, textura, abstrações, linhas etc.; *lúdica*, apresenta-se sob a forma de jogo; e *metalinguística*, orientada para o próprio código visual com remissão ao universo da arte.

O leitor e a materialidade do livro ilustrado

A mineira Ângela Anastácia Cardoso Lago nasceu em 1945, em Belo Horizonte, onde viveu sua infância e juventude, e veio a falecer em 2017, deixando um legado superior a trinta obras de sua autoria em texto e imagem, e outra dezena de títulos que somente ilustrou. Em 1968, formou-se em Serviço Social, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais–PUC. Viveu no exterior, de 1970 a 1975, aprimorando-se em artes gráficas nos Estados Unidos, na Inglaterra, Escócia e Venezuela (Enciclopédia Itaú Cultural, 2020). Em seu retorno ao Brasil, dedicou-se à literatura infantil,

ilustrando obras de outros escritores (Mendes, 2007). O reconhecimento de seu trabalho, pelo caráter inventivo e experimental, com recurso à pintura, colagem, entre outros digitais, ocorreu nos anos 1980, em que publicou obras com texto e ilustração de sua autoria, intensificando essa produção nos anos 1990 e 2000. Em 1992, publicou a obra *De morte!*, pela qual recebeu os prêmios "O melhor Livro para Crianças", concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil–FNLIJ; o "Prêmio Jabuti de Editoração", pela Câmara Brasileira do Livro e, como *hors-concours*, também pela FNLIJ, o "Prêmio Ofélia Fontes" (Silva, 2004; Lago, 2005).

Na obra de Lago (2005), textos verbal e imagético fazem uso, de forma paródica (Beckett, 2020), das convenções da literatura, da cultura e arte popular e de elite, diminuindo o hiato entre ambas (Hutcheon, 1991), e promovendo, pelo efeito de humor e jogo, a quebra de conceitos prévios do leitor (Iser, 1996 e 1999). Suas ilustrações, pelo dinamismo que apresentam na narrativa e impõem na leitura, exercem função narrativa, pois pertencem a um *continuum* que conduz o olhar a diferentes direções. Suas personagens, pelo recurso à caricatura, resultam cômicas e, por se constituírem em branco e preto, dramáticas. Como manifestam suas emoções na face e nos gestos exercem função expressiva. Pelos detalhes em suas configurações, pautados por adensamentos de linhas paralelas e cruzadas que produzem nuances de luz, sombra, volume e textura, associadas ao pontilhismo, exercem função estética.

Essas ilustrações dialogam com as gravuras expressionistas de Dürer, realizadas pela técnica da xilogravura. Esse diálogo, explícito no subtítulo da obra, ocorre de forma parodística, pelo recurso ao abandono do rigor nas dimensões, ao emprego de formas mais arredondadas em algumas personagens e ao tratamento digital da imagem. Desse modo, Lago (2005), ao dialogar com as criações de Dürer, afasta-se da referência, pela caricatura, visando à obtenção de efeitos de humor e proximidade com seu próprio estilo e com seu público.

Por sua vez, também, aproxima-se, revelando admiração pelo caráter inovador de seu trabalho que, inclusive, conferiu estatuto de arte à xilogravura (Farthing, 2010). O efeito lúdico também perpassa a narrativa e a materialidade do livro que, desprovido de molduras, indica sua adesão ao universo mundano:

Figura 1–capa

Figura 2–folha de rosto

Figura 3–quarta capa

Na capa (figura 1), o título está centralizado, em negrito, com fonte ampliada e configuração híbrida, pois composto por letra inicial cursiva em maiúscula e as demais digitalizadas em minúsculas, seguido de ponto de exclamação que lhe confere efeito dramático e cômico na junção com o paradoxal subtítulo em letra bastão, no qual o nome da autora está incluso em negrito. Acompanham-nos ilustrações de personagens caricaturais, como a Morte e o Diabo; e cativantes, mas antitéticas, como um passarinho e um camundongo. O subtítulo elucida o gênero textual que se apresenta na obra, contudo o faz de forma parodística, pois embora dialogue com o conto popular e as criações de Dürer, reconta o primeiro e admite parcialmente o diálogo com o segundo, assegurando o efeito de humor. Essas ilustrações da Morte e do Diabo rompem com conceitos prévios do jovem leitor, pois provocam o riso e não o medo. Por sua vez, a do camundongo, pelas formas arredondadas, o enternece.

No título, as funções lúdica e metaficcional evidenciam-se, pois quem o inicia é um pássaro que, com um lápis no bico, rebusca a letra "d", remetendo a segredos antigos, manifestos como "passarinho me contou". Essa letra, assim como outras iniciais de parágrafos na narrativa, dialoga com as capitulares de obras manuscritas, mas também as subverte, por compor o texto digitalizado. Esse pássaro, alegoria do sagrado, aparece também na abertura do primeiro parágrafo da narrativa, realizando a mesma performance. Substituem-no nesse papel um coelho e uma formiga, indicando que a história, embora pautada pela intervenção divina, transcorre no espaço laico. Um camundongo –alegoria do profano– finaliza o título, separando com uma tesoura o ponto de exclamação. Dessa forma, ele convida o leitor a refletir sobre a diferença entre o que sinaliza o término de algo e o que requer vida e emoção para existir. A presença dessas ilustrações reafirma a oposição entre elevado e baixo, mas

também remete ao provérbio "quem conta um conto, acrescenta um ponto". Desse modo, assumem função de redundância, colaboração e ampliação em relação ao título e subtítulo, pois, na junção com o texto verbal, reforçam o conceito de dialogia com fontes literárias e artísticas, preenchem suas lacunas e ampliam seus sentidos, indicando que não é sobre a Morte propriamente o relato, mas sobre algo "de morte!", ou seja, surpreendente.

Por sua vez, a consoante "d" exerce função lúdica e metalinguística, pois subverte seu papel para assumir o de ícone; uma base sobre a qual o nome da editora se apoia, conotando que depende da existência da história para suster-se. Justifica-se que, na lombada, o nome da editora divida espaço com o da autora e, entre ambos, situe-se o título da história que os une. Todavia, a suposição de que essa história é de autoria exclusiva de Lago é desautorizada, pois seu nome, ao ser incluso no subtítulo, assume função metaficcional, em diálogo com uma tradição cultural. Esse diálogo aparece na ilustração de uma pequena mão que, com função de redundância e lúdica, sai da letra "a" do vocábulo que a representa, com o fito de arrumar a letra "t" do nome "Albrecht", que teve seu sobrenome "Dürer", também, desorganizado, pelo tombamento da letra "r". Esse tombamento convoca à hipótese de que a correria do diabo o promoveu.

Na capa, a Morte aparece na parte alta e ao centro do título, exercendo função narrativa e expressiva, pois se posiciona em movimento, com o corpo encurvado em riso, mesmo que ambivalente, e olhando para seu suposto leitor. Seu constrangimento advém de sua aparência paradoxal, pois possui rosto e corpo decrépitos, do qual saem camundongos, mas há vida em suas canelas torneadas, seguidas por pés delicados, calçados em sapatos de salto e bico fino. Por sua vez, o Diabo apresenta-se na parte baixa da capa, à direita, também com função narrativa e lúdica, pois olha para o leitor e pisca o olho esquerdo, enquanto corre ao lado do subtítulo, vestido como um bufão. Nessa corrida, seu rabo que oscila e seus pés diversos –o direito, calçado com sapato pontudo, e o esquerdo, descalço, dotado de casco bovino– ganham relevo, assegurando efeito cômico. Ao mostrar uma longa e pontuda língua, enquanto direciona seu olhar adiante, o Diabo desafia o leitor a abrir o livro. Ao fazê-lo, o leitor reencontra-o na folha de guarda (2005: 1[2]), ainda desafiando-o à leitura.

---

2 Não há fólios na obra, assim, a numeração refere-se à contagem livre de páginas, desde a primeira, que a compõe.

No verso dessa folha, relativizam-se conceitos do imaginário cristão, com a dedicatória irônica –"Para Fernandinha, a Santinha da família" (2005: 2)–, acompanhada à esquerda por um anjinho barroco de formas arredondadas que, em voo, se revela em franco riso, indicando o jogo de oposições que pontua o livro, por meio do qual se sugere o contrário do que se afirma. Esse mesmo anjo aparece no anverso da folha de guarda final, abanando-se com um leque, pois acalorado de tanto rir. Sua presença confere circularidade à obra, pois conota que o mesmo tom irônico mantém-se durante toda história, assim como o diálogo com a xilogravura, técnica da qual também se apropriou a arte barroca. Como se pode notar, a representação do anjo, da Morte e do Diabo efetiva-se, segundo André Mendes (2007: 14), pela "complexização por síntese", pois Lago (2005) agrega às suas tradicionais imagens elementos –leque; ratos, canelas humanas, sapatos de bico fino; roupa de bufão e casco bovino–, os quais rompem com o imaginário do leitor e, por isto, o ampliam e divertem.

A folha de rosto inicial retoma a ilustração da Morte (figura 2), à esquerda do título e do subtítulo que, por sua vez, aparece fragmentado por reticências –"recontado por Ângela Lago e..." (2005: 3)–, as quais solicitam a completude pelo leitor. Para tanto, ele precisa retornar à capa. A comunicabilidade é reforçada pela presença de uma dobradura que, sobreposta à ilustração da Morte, a complementa e instiga o leitor à interação tátil, exercendo função lúdica. Ao ser aberta, essa dobradura produz efeito de humor e assume a função de revelação, pois destaca a nudez da Morte que, dançando, também revela sua alma, pois lança uma cômica maldição a quem roubar o livro: "Fique cheio de piolho/quem este livro roubar!/E com remela no olho!/O dono vai assinar: ..." (2005). As reticências mimetizam no plano verbal também uma abertura, contudo, para a assinatura do leitor. Seu preenchimento conota que aceita o pacto com a Morte, por meio do qual se torna coautor da obra. Essa lacuna, com função metalinguística, atua como um aviso de que o relato se apresenta sob a forma de jogo, que descortina segredos; o primeiro, cômico –em que a nudez da Morte se espalha na dimensão da dobradura–, o segundo, reflexivo, pois permite romper com conceitos sobre o virar de páginas na leitura, mostrando que a materialidade significa.

Na quarta capa (figura 3) encontram-se, no alto e com fins publicitários, os prêmios recebidos pela obra e, abaixo, as técnicas usadas em suas ilustrações e na sua composição, bem como a coleção a que o livro pertence. Ao centro dessas informações, aparece um rinoceronte, com função narrativa e expres-

siva, pois olha para o leitor, enquanto caminha para a direita, indicando que se despede, pelo erguer da pata direita, sob a forma de aceno. O mamífero se equilibra em um texto disposto em forma piramidal que, ao descrever a composição do livro, assume papel icônico, dialogando com o Concretismo e os espetáculos circenses em que animais se equilibram sobre suportes. Nota-se que os textos verbal e imagético exercem função lúdica e metapictórica, pois subvertem seus papéis. Esse rinoceronte também aparece na folha de guarda final, mas voltado para a esquerda e equilibrando-se com uma pata sobre a letra "f", que compõe o comentário: "Foi A. Dürer quem, em 1515, desenhou o rinoceronte. Mas ele ficou se equilibrando assim, num pé só, em julho de 1992. A autora agradece ao gentil A. Dürer, que lhe emprestou, também, mantos, roupas, uma copa de árvore..." (2005: 30).

Por meio dele, explicita-se que a ilustração parodia a enigmática gravura "Rinoceronte" (1515), do artista alemão. Sua mancha tipográfica, pela forma piramidal, também exerce papel de ícone; de uma base sobre a qual o rinoceronte se equilibra espetacularmente. Entre texto verbal e imagem prevalece, então, a relação de colaboração, pois o sentido provém da junção de ambos. Para as crianças na fase da alfabetização, a palavra ou letra que anseia estatuto de ícone retoma o sonho de correspondência exata entre significante e significado, recuperando a dimensão mágica e lúdica da escrita, que recupera a oralidade (Cunha, 2009). O fascínio da gravura de Dürer (1515) provém de sua composição pelo artista apenas por meio de descrições, cujas fontes são desconhecidas (Martins, 2014). Sua eleição, pela autora (Lago, 2005), para compor quarta capa, folha de guarda final e um quadro na parede da casa do protagonista da narrativa –um desprestigiado e astuto velhinho, amante da arte– amplia o imaginário do leitor.

Quem reconta inova

O reconto de Lago (2005) modula-se a partir da revitalização de personagens arquetípicas –Morte; Diabo; Capuchinho; São Pedro e Menino Jesus–, representantes de um passado medievo e da tradição popular, transportadas para contexto moderno e inseridas em uma atividade, também, arquetípica da sociedade humana: o jogo, por meio do qual "a sociedade exprime sua interpretação da vida e do mundo" (Huizinga, 2004: 53). Coerente ao diálogo com o conto popular, sua narrativa apresenta linguagem prosaica e protagonista anti-heroico. Na apresentação da história, mantém a estrutura do conto popular, pois este idoso personagem depara-se por acaso com o

Menino Jesus que anseia jogar uma "pelada" (2005: 6). Ao brincar com esse Menino, o velhinho recebe a graça de ter seus desejos satisfeitos. Por meio deles, consegue enganar a Morte e o Diabo. O anti-herói, apesar de obter vantagens, como nos contos de ciclo da Morte (Câmara Cascudo, 2001 e 1984), em determinado momento, rende-se ao descanso eterno. Todavia, a narrativa em visada parodística afasta-se do imaginário cristão, da exemplaridade e visão ufanista, apresentando-se como uma versão[3], na qual prevalece a denúncia social e a subversão no texto imagético da indeterminação de tempo e espaço que, contudo, permanece no texto verbal.

Justamente, por isto, configura seu protagonista de forma paradoxal, pois embora seja calvo, tenha barba longa e vista um hábito arcaico, ele se distancia da santidade, pelo desejo de obter vantagens, e usa modernos tênis, cujos cadarços estão sempre meio desamarrados, conotando seu modo descontraído de viver. Apesar desse calçado, ele reside em cenário rural, desprovido de recursos tecnológicos, refletindo os paradoxos do cenário brasileiro. Embora haja afastamento das referências, a autora recorre à alegoria e ao inusitado, como no conto popular, despertando a curiosidade do leitor. Desse modo, a cena de abertura da narrativa, em folha dupla (2005: 4-5), apresenta em movimento diagonal, pelo recurso à função narrativa, a descida do Menino Jesus que sustenta com a mão um guarda-chuva, no qual se dependura São Pedro. Essa cena imprime dinamismo e é coerente à capa, pois mantém as letras iniciais em cursiva e subverte o papel do texto verbal, apresentando-o em sua última linha como ícone; um caminho que sustenta o andar do protagonista. Dessa forma, o leitor é convocado a uma reflexão, que expõe a existência de entes que dependem da criação literária e imagética.

O Menino e o santo avistam um risonho velhinho que, de costas para a divina cena, carrega lenha. Percebe-se no texto verbal que o narrador heterodiegético divide seu conhecimento sobre o relato com as árvores do texto imagético que, pela personificação, riem do que veem, pois sabem mais que o protagonista:

---

3 *Vid.* Silva (2004), em que o estudioso compara a versão de Lago com as de Teófilo Braga, Figueiredo Pimentel e Câmara Cascudo. Silva reconheceu também em recolhas do espanhol Rodrigues Marin, contos em que São Pedro é personagem. Vale acrescentar o diálogo com a obra *As intermitências da morte*, de José Saramago (1922-2010), e *Contos de enganar a morte*, de Ricardo Azevedo (1949-).

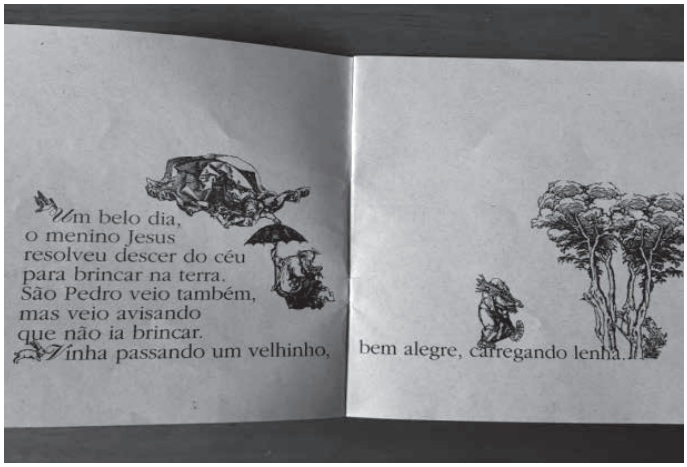


Figura 4–Início da narrativa (2005: 4-5)

O diálogo com as gravuras de Dürer avulta na luminosidade da cena, diagonalidade, superposição de planos, variação tonal e nos sombreamentos obtidos pelo acúmulo de traços, os quais promovem efeitos de sentido. As ilustrações que compõem a cena, como nas obras de Dürer, distribuem-se de acordo com o grau de importância na composição. Assim, há uma sequencialidade, em que o Menino está acima do santo e ambos, acima do velhinho. A cena convoca o leitor implícito a percebê-la como uma forma com conteúdo. Seu significado amplia-se no confronto com o texto verbal, em que o Menino, apesar de possuir poderes e, por isso, ser superior ao santo e ao velhinho, interage de forma espontânea, equânime e lúdica com essas personagens, o que o torna mais cativante. Sua ilustração, pelas formas arredondadas, remete aos anjos barrocos; por sua vez, a do seu manto repleto de dobras, a do São Pedro, a do protagonista e as das árvores parodiam gravuras de Dürer.

No plano verbal, o narrador, coerente ao relato do conto popular, anuncia, com imprecisão temporal, que um dia o Menino decidiu "brincar na terra" (2005: 4). Com a máxima concisão, pelo recurso à potência de negação, informa que São Pedro avisou que não brincaria. Nota-se, então, que o santo se afasta dos prazeres mundanos, pois se ocupa do espiritual. Pelo confronto entre ilustração e texto verbal evidencia-se o recurso à função de colaboração e ampliação, pois há elementos imagéticos ausentes do relato. Vale destacar que as ilustrações dessas personagens diferem daquelas da Morte e do Diabo que, pelo acúmulo de traços, se associam ao sombrio.

Em oposição a São Pedro, na cena seguinte (2005: 6-7), o velhinho, talvez, pela proximidade da morte e por apreciar a arte, demonstra ter bom humor, por isto não hesita em deixar o trabalho para jogar bola com o Menino.

Graças a essa performance, Jesus lhe concede três pedidos. São Pedro aconselha-o a pedir o céu; a salvação. Todavia, o protagonista pede graças inusitadas, as quais impulsionam a narrativa, pois instauram lacunas que fomentam a curiosidade do leitor sobre os rumos do relato: ver a Morte de frente em sua hora de partir e dotar sua cama, assim como sua cadeira, do poder de aprisionar quem nelas se apoiar. Embora o santo fique "tiririca" com esses pedidos (2005: 7), Jesus considera-os engraçados e os concede. O número três em contos mágicos assinala atos sucessivos, os quais garantem o sucesso do empreendimento (Coelho, 1987). Essa conotação de sucesso pode ser vista quando a Morte vem buscar o protagonista:

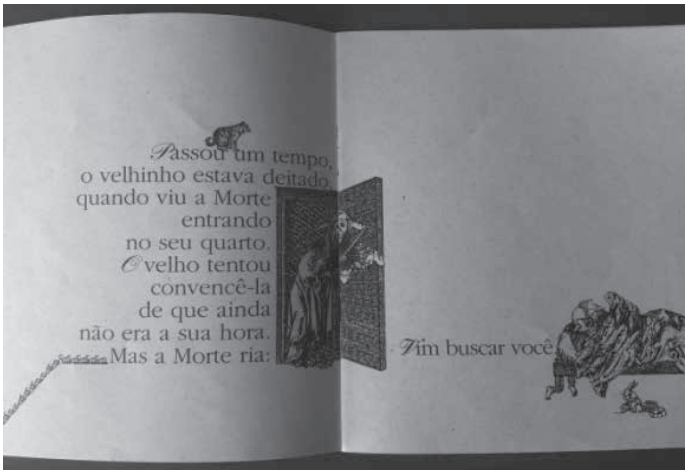


Figura 5–a Morte vem buscar o protagonista (2005: 6-7)

Na cena, a materialidade do livro amplia os significados do texto verbal, pois sua abertura mimetiza o abrir da porta da casa do velhinho pela Morte. Nesta abertura, a casa recebe à esquerda uma moldura de ratos, indicando a presença do funesto. Pode-se observar que o protagonista está cercado de animais que o representam, pois atuam como alegoria da esperteza: um gato, que reage agressivamente à presença da Morte; e um coelho que se assusta com ela. O efeito de humor é ampliado, pela personificação da cama do anti-herói, cujos pés em movimento simulam uma fuga.

O protagonista convence a Morte a deixá-lo rezar. Como o faz lentamente, ela se senta na cama e fica aprisionada. Sua competência para ludibriar revela-o como excelente jogador e não só de pelada, mas da existência. Todavia, desta prisão resultam aborrecimentos, pois o velhinho precisa lidar com as lamúrias da Morte e as reclamações do padre, do carpinteiro e do coveiro que estão privados de trabalhar. O protagonista negocia, então, mais vinte anos de vida com sua prisioneira e o dom de vê-la à esquerda de um moribundo, caso este pereça; e à direita, caso se recupere. A Morte estranha o pedido, mas o concede, pois tem trabalho por fazer, o que permite ao velhinho atuar como médico. Assim, pela visão da Morte perto da cama dos doentes, informa à família se havia ou não cura. Por esses diagnósticos, recebe "porcos, galinhas, cachaça" (2005: 17), que lhe garantem qualidade de vida. Cabe destacar que o protagonista, ao carregar seus presentes –um animal e uma enorme garrafa de cachaça, cujo líquido apresenta rostos diversos, inclusive o da Morte, conotando sua função em acelerar a finitude–, configura-se, por meio do acúmulo de traços. Desse modo, embora não haja no texto verbal qualquer julgamento de valor, o imagético evidencia o lado sombrio da personagem, convocando, pela função de ampliação, o leitor a refletir.

Ao término do contrato, a Morte, "com medo da esperteza do velho" (2005: 18), convence o Diabo a buscá-lo, mas avisa para que não se sente na cama. Ele encontra o protagonista tomando cachaça e aceita participar da "saideira" (2005: 19). Atento ao conselho da Morte, ele opta por se sentar na cadeira, mas também fica aprisionado. Sempre que sobra água fervente, o velho "como tinha antipatia pelo Diabo", "jogava "no dito cujo" (2005: 23), torturando-o, em uma subversão de papéis. Justifica-se que sua ilustração apresente seus pés voltados para trás, remetendo o leitor ao mítico e ambíguo curupira que protege as florestas de caçadores, mas os tortura cruelmente. Nota-se o silenciamento no texto verbal sobre o comportamento do velhinho, oposto à denúncia manifesta na imagem, por meio da função de revelação e ampliação dos sentidos. O Diabo esconjura, então, a Morte que não precisa convencer o protagonista a partir, pois ele já se sente meio "descadeirado" (2005: 23). A ambiguidade deste termo produz efeito cômico, pois a cadeira do protagonista está tomada pelo Diabo. Como a prisão deste resultou em falta de trabalho para a polícia, o advogado e o juiz, o protagonista decide por realizar um pacto, pedindo ao Capeta que nunca mais queira vê-lo. Avulta, então, a denúncia social de profissões que se beneficiam da criminalidade.

O Diabo concorda tão rapidamente, que sua corrida abre uma lacuna no texto verbal: "–Isto você nem precisa pedir! –gritou o Capeta, e..." (2005: 24)–, a qual só pode ser preenchida pela argúcia de sua ilustração em fuga. Essa evasão deixa a Morte indignada. Contudo, ela não verbaliza suas emoções, expressando-as apenas, em diálogo com as histórias em quadrinhos, na ilustração de seu pensamento para o leitor: "Eta velho de morte!" (2005: 25). Essa cena desenvolve-se apenas no plano imagético, assim como outras à margem do texto verbal, em que os comparsas do velhinho –gato e pássaro– caçam e devoram ratos, conotando sua participação na luta contra a morte e a perdição da alma do anti-herói, enquanto a Morte e o Diabo ocupam a casa.

Com a mesma função apresenta-se a cena seguinte (2005: 24), em que se ilustra o velhinho com a mala pronta e um anjo que se aproxima, trazendo-lhe um par de asas. Ele se dirige para a porta do céu, mas São Pedro recusa-se a deixá-lo entrar, pois não pedira a salvação quando pôde. O protagonista diz-lhe, então, para perguntar ao Diabo se o aceita no inferno. Nessa cena, a dobradura mimetiza a porta do céu fechada:

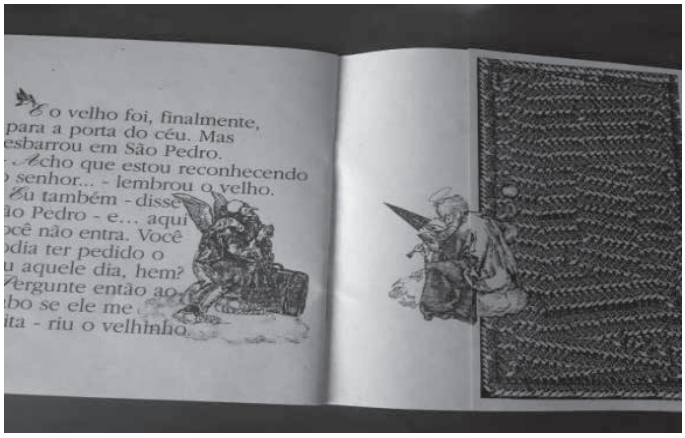


Figura 6–porta do céu fechada (2005: 26-27)

O leitor, pela curiosidade, sente-se motivado a abri-la. Ao fazê-lo, desvenda mais um ardil do anti-herói, pois como o Diabo se recusa a recebê-lo, o santo precisa aceitá-lo no céu. Essa interação tátil diverte-o, pela percepção de que a astúcia, o bom humor e o amor à arte asseguram a salvação, inclusive para o gato e o coelho que, parceiros do protagonista, recebem asas e também vão para o céu:

Figura 7–porta do céu aberta (2005: 26-27)

Na cena seguinte, sabe-se que "Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre" (2005: 28).

Considerações finais

Pela análise da obra *De morte!*, de Ângela Lago (2005), observou-se que há vazios na estruturação de sua narrativa que geram expectativa e tensão, além de silenciamentos e potências de negação que suscitam revisões de hipóteses, acionando a produtividade do leitor (Jauss, 1994; Iser, 1996 e 1999). Em sua narrativa, a felicidade eterna adquirida pelo velhinho, por meio de graças e pactos, firma outros: o da dialogia com histórias em quadrinhos, conto popular e contos feéricos; o da literatura com as artes plásticas e o folclore; o da criação contemporânea com o legado cultural e, em especial, com seu leitor implícito. Pelo recurso à paródia, com codificação múltipla, sua narrativa instaura pontos de indeterminação e fornece diferentes níveis de fruição para leitores de idades diversas. E, pelo seu caráter de denúncia social, convoca a questionamentos sobre as relações humanas em sociedade.

Suas ilustrações, pelo valor estético, surpreendem e divertem o leitor, desautomatizando seu olhar em relação à imagem. Sua narrativa implica-o na construção do sentido, permitindo que sua experiência estética se realize sob a forma de um jogo que se efetiva, pela leitura, interação tátil e auditiva, que evoca a oralidade. Em seu diálogo parodístico com as gravuras de Dürer, democratiza as artes plásticas, pois as retira de pedestais e molduras, colocando-as ao alcance das mãos do leitor.

Referências

Beckett, S. (2001): "Parodic Play with Paintings in Picture Books", *Children's Literature*, vol. 29, Johns Hopkins University Press, disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/251730> [Acesso em: 10 maio].

_____ (2009): *Crossover Fiction: global and historical perspectives*, Nova York/Londres: Routledge.

Bosi, A. (1996): "Cultura brasileira e culturas brasileiras" em A. Bosi (dir.), *Dialética da colonização*, São Paulo: Cia das Letras, pp. 308-344.

Camargo, L. H. de (1998): *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles*, dissertação de Mestrado pela Universidade Estadual de Campinas–UNICAMP, São Paulo.

Câmara Cascudo, Luís da (2001): *Contos Tradicionais do Brasil*, São Paulo: Global.

_____ (1984): *Literatura oral no Brasil*, Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo.

Coelho, N. N. (1987): *O conto de fadas*, São Paulo: Ática.

Cunha, M. Z. da (2009): *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*, São Paulo: Humanitas/Paulinas.

Enciclopédia Itaú Cultural (2020), disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6168/angela-lago [Acesso em: 03 ago].

Falconer, R. (2009): *The crossover novel: contemporary children's fiction and its readership*, Nova York: Routledge.

Farthing, S. (2010): *Tudo sobre arte*, trad. de P. Polzonoff Jr. *et al.*, Rio de Janeiro: Sextante.

Huizinga, J. (2004): *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, trad. de J. P. Monteiro, São Paulo: Editora Perspectiva.

Hunt, P. (2010): *Crítica, teoria e literatura infantil*, trad. de C. Knipel, São Paulo: Cosac Naify.

Hutcheon, L. (1991): *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, trad. de R. Cruz, Rio de Janeiro: Imago.

Iser, W. (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, trad. de J. Kretschmer, vol. 1, São Paulo: Editora 34.

_____ (1999): *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, trad. de J. Kretschmer, vol. 2, São Paulo: Editora 34.

Jauss, H. R. (1994): *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. de S. Tellaroli, São Paulo: Ática.

Lago, A. (2005): *De morte!: um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Ângela Lago e com uma leva mãozinha de Albrecht Dürer*, ilustr. de A. Lago, Belo Horizonte: RHJ.

_____ (2014): "Entre histórias, traços, cores e formas: a poética visual de Ângela Lago", *LITERARTES* 3, p. 18.

Lechner, J. V. (2020): "Picture Books as Portable Art Galleries", *Art Education,* março 1993, disponível em: https://www.tandfonline.com/loi/uare20 [Acesso em: 9 maio].

Linden, S. Van der (2011): *Para ler o livro ilustrado*, trad. de D. de Bruchard, São Paulo: Cosac Naify.

Martins, R. de A. (2014): "O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência", *Filosofia e História da Biologia* 2, vol. 9, pp. 199-238.

Mendes, A. (2007): *O amor e o diabo em Ângela Lago: a complexidade do objeto artístico*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

Nikolaveja, M. e C. Scott (2011): *Livro ilustrado: palavras e imagens*, São Paulo: Cosac Naify.

Oliveira, R. de (2008): "Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil" em I. de Oliveira (org.), *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*, São Paulo: DCL, pp. 13-47.

Roig Rechou, B. A. (2011): "Um álbum literario para nenos sobre personaxes sen idade: *Avós*, de Chema heras e Rosa Osuna" em I. Soto López e M. Neira Rodríguez (coords.), *O álbum na literatura infantil e Xuvenil (2000-2010)*, Pontevedra: Xerais, pp. 177-188.

Salisbury, Martin e M. Styles (2013): *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*, São Paulo: Rosari.

Silva, C. Sisto (2004): *Vestígios da cultura popular em Ângela Lago: conto recontado é segredo revelado*, dissertação (Mestrado em Literatura), Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Sipe, L. (2020): "Using Picturebooks to Teach Art History", *Studies in Art Education* 42 (3), pp. 197-213, dezembro 2005, disponível em: https://www.tandfonline.com/loi/usae20 [Acesso em: 9 maio].

La exaltación de héroes infantiles: arma ideológica en la Guerra Civil (1936-1939)

Jaime García Padrino
Universidad Complutense de Madrid

El enfrentamiento entre dos modelos opuestos de cultura y de sociedad, defendidos de un lado por el sistema republicano y, de otro, por el bando rebelde o nacional —según la terminología más usada— quedó también plasmado en la configuración idealizada de unos protagonistas cuyos rasgos caracterizadores pretendían reflejar un completo compendio de las respectivas cosmovisiones. Los resultados fueron unos personajes tan modélicos como increíbles, y sus actos heroicos, presentados como la reacción normal de sus propias cualidades ante las situaciones extraordinarias a las que debían enfrentarse. Algunos de tales héroes protagonizaron distintas series de aventuras con las que sus autores desarrollaron un concepto prototípico a partir de esas figuras ficticias. De ellos comentaremos aquí las creaciones de Rompetacones y de Sidrín, por Antoniorrobles, y de Flechín y Pelayín, de J. Aguilar de Serra, a modo de ejemplos significativos de la respuesta en cada bando a aquella forja modélica de héroes infantiles.

Por las publicaciones conservadas hasta hoy, Antoniorrobles fue uno de los más constantes y decididos creadores ocupados en la difusión de una literatura infantil al servicio de aquellos móviles propagandísticos. Dos fueron sus aportaciones a la exaltación de héroes populares: la adaptación de Botón Rompetacones —un protagonista ya conocido en sus obras anteriores— a las nuevas circunstancias revolucionarias y la creación de Sidrín, personaje también cargado de inequívocos valores modélicos.

Con el protagonismo de Botón Rompetacones, Antoniorrobles publicó cinco relatos en la «Colección Estrella»: *Palomitas de "Botón"/ de paz y de guerra son*; *Cierto niño, en cierta guerra,/ con tigres labró la tierra*; *El poderoso influyente/ y los tres magos de Oriente*; *Automóviles audaces/ que de morir son capaces*, y *Llevan a la Luna un día/ hasta la Comisaría*. Los dos últimos ya habían aparecido con anterioridad[1] y ahora ofrecían importantes modificaciones

[1] *Automóviles audaces / que de morir son capaces* era uno de los relatos incluidos en *8 cuentos de los juguetes vivos* (1931), y *Llevan a la Luna un día hasta la Comisaría* había aparecido en la sección infantil de la revista *Crónica* (núm. 260, 4 de noviembre 1934) con el título de

con elementos temáticos y actuaciones en sus protagonistas conforme a la militancia ideológica de aquellas publicaciones.

El desarrollo de *Cierto niño, en cierta guerra, / con tigres labró la tierra* (1937) no dejaba lugar a dudas sobre el carácter combativo de las ediciones dedicadas entonces al niño. El estallido de una guerra, causada por "las ambiciones fascistas", despuebla de adultos la isla del 8, habitada por gentes ricas, poderosas y nobles, sólo acostumbradas a vivir en medio del placer y la diversión. Por el contrario, en la isla de la Q habitan familias de pobres pescadores y entre ellos, Botón Rompetacones y Azulita, utilizados de nuevo por el autor como arquetipos literarios de su imagen del niño universal. Un bombardeo destruye el hogar de los dos hermanos y deben trasladarse a la otra isla en busca de trabajo. Allí el ingenio de Botón supera las dificultades, pero la continuidad de la guerra hace que todos los niños queden abandonados, sin adultos, sin animales de labor y sin saber cómo hacer frente por sí mismos a las necesidades más inmediatas. Pero Botón, niño proletario que conoce las virtudes del trabajo, se las compone para arar un campo de fútbol con una yunta de tigres sacados de la Casa de Fieras. Su ejemplo descubre a los otros muchachos los valores del propio esfuerzo y llegan así a una curiosa colectivización de las actividades laborales y de la vida cotidiana en la isla del 8. Por ello, cuando regresan los mayores —"creyendo que la vida de la isla iba a seguir como antes de la guerra"—, los muchachos les dirigen la siguiente proclama:

> —Desde ahora mismo nuestros padres, que están viejos y vienen mutilados, vivirán sin trabajar, en parques y dormitorios que les preparemos a todos: lo mismo si son médicos, si son jardineros o marqueses. Pero estarán respetuosamente vigilados, para que no vuelvan a restablecer sus viejas costumbres de desigualdad. Nuestra Comisión, con su jefe primero, que es Rompetacones, regirá la isla y ya no habrá príncipes, ni condes, ni esas tonterías. Todos seremos trabajadores y todos seremos compañeros. Cada uno tendrá sus obligaciones, y todos disfrutaremos por igual de los recreos y de los juegos. A trabajar cada uno para todos, y al que más trabaje sabremos los demás recompensarle. ¡Viva la isla del 8!

Aún más completa e intencionada era la combinación de conceptos antifascistas ofrecida en *Palomitas de Botón/de paz y de guerra son* (1937), donde

"La Luna conducida por la Guardia Civil", versión recogida por Jaime García Padrino, años más tarde, en *El señor que se comió un mundo* (Barcelona: Noguer, 1985, pp. 127-137).

Antoniorrobles presentaba a Rompetacones y a Azulita viviendo felices en Villaperrín del Rabo, con sus tíos don Terrón y doña Pulsera. Si aquel es médico de obreros humildes, su esposa emplea una herencia recibida de su abuelo —una olla con monedas de oro— para comprar un huerto y dar trabajo en él a los parados. Ese reparto de tierras servía al autor para exponer una de las bases de la revolución defendida por la República, con una defensa ingenua de la participación de los trabajadores en los beneficios producidos por su propio trabajo:

> —Para que nuestra felicidad sea de todos, voy a dividir. en tres partes lo que se gane con el huerto, y a darles a Panduro y a Tragatoros un tercio a cada uno. De ese modo trabajarán con más entusiasmo y alegría y haremos entre todos ejemplo, todos los huertos de los poderosos mejorarán mucho; de manera que habrá millones de manzanas, naranjas, guindas y melocotones, y el pueblo irá prosperando... Entonces será cuando yo me pueda gastar el dinero en adornos, festejos y viajes.
>
> Efectivamente, la idea de la señora se llevó a cabo con fortuna en su huerto. El huerto mejoró notablemente y todos los chicos del pueblo podían comer de postre unas frutas estupendas por muy poco dinero.

También los amigos de Rompetacones eran utilizados por Antoniorrobles como símbolos de la dignidad de los trabajadores, explotados por unos patronos representados por otro niño, Perfumito, caracterizado con actitudes fascistas:

> Botón tenía dos buenos amigos, hijos de dos trabajadores; uno se llamaba Balón, y era hijo de un arquitecto especialista en construir escuelas con piscina y grandes ventanales, y el otro amigo era Bidón, y su padre era un carpintero especializado en boliches de madera para las cuatro esquinas de las cunitas.
>
> Muchas tardes jugaban al peón en los alrededores de la Fuente del Meoncillo. Jugaban a sacer botones de una circunferencia que trazaban en la arena. El trompo o peonza tenía que pegar a los botones «cargas» con la madera y «puntapiés» con el rejo; casi como en el fútbol.
>
> Lo raro es que una tarde se les acercó Perfumito, y se puso a jugar con ellos. (...)
>
> Antes de pasar adelante se ha de decir que el tal Perfumito tenía una costumbre muy fea: y era la de pintar con carbón o tiza por las fachadas, y a escondidas, la cruz gamada: esa cruz o signo antipático, que parece como los brazos y las patitas de un bailarín alocado y estúpido.

En dicho juego maniqueo Antoniorrobles presentaba a la iglesia, a la aristocracia y al clero como enemigos del pueblo, con el correspondiente empleo de adjetivos beligerantes y la atribución de actitudes tópicas. Así, ante las protestas de los obreros, los "millonarios holgazanes", los "militarotes" y los obispos reunían sus riquezas para desencadenar "la guerra más cruel e injusta del mundo" contra el proletariado. A partir de esa situación, Antoniorrobles mostraba en el relato las situaciones tópicas en la rebelión fascista, sus consecuencias y los episodios de la guerra con esa misma esquematización maniquea. De tal modo, una de las primeras víctimas de la guerra es doña Pulserita, símbolo de la burguesía que había ayudado al pueblo, motivo aprovechado para pintar una de las escenas habituales en aquella trágica confrontación, el fusilamiento de víctimas inocentes o de personajes positivos:

> Inmediatamente hicieron prisionera a doña Pulserita. Le ataron los pies y las manos, le cortaron el pelo al rape, se rieron de ella con carcajadas cobardes y canallas, y como había tratado bien a los obreros, y era culpable de que los otros obreros quisieran que los tratasen bien a ellos, los guardias de los ricos la llevaron a una tapia blanca, le taparon los ojos y se prepararon para pegarle cuatro tiros.
>
> ¡Qué valientes fueron los fascistas con aquella mujer indefensa! Quiero decir cobardes.
>
> Pero ella dio un grito, diciendo:
>
> —¡¡Viva la República de los Trabajadores!!...—
>
> Después sonaron los disparos. Se la vio doblarse, y cayó al suelo como un trapo.

La muerte de doña Pulserita provoca el levantamiento del pueblo "contra aquellos asesinos de sombrero de copa y cruz gamada". Otra de las situaciones aprovechadas en aquella batalla propagandística, el bombardeo de las poblaciones indefensas de retaguardia: Villaperrín del Rabo —donde sólo han quedado los viejos, las mujeres y los niños, pues los adultos han marchado a combatir al frente— atrae el bombardeo de los fascistas. Para salvar a su pueblo de tales ataques, Botón y sus amigos consiguen tapar la luna con una cometa muy grande y evitan así que los fascistas puedan ver ese objetivo.

En la caracterización de la guerra a través de las aventuras de su protagonista, Antoniorrobles hacía que Botón Rompetacones se incorporase como

soldado al frente. A partir de ese momento, con la guerra real como marco de la narración, el autor intercalaba alabanzas al ejército de los proletarios, de tono ingenuo, sencillo y directo para conmover así a sus lectores:

> Aquel ejército de los proletarios era tan valeroso, que vivía feliz a pesar del peligro y de las incomodidades. Tenía fe en el triunfo; tenía entusiasmo; al fin acabaría con los crueles y egoístas ricachos que sostenían la guerra, y con los criminales que cobraban dinero para disparar, contra los obreros, aquellas terribles máquinas de guerra que los poderosos se habían comprado.
>
> ¡Qué lucha tan criminal! Pasaban las balas del cañón enemigo silbando por encima; ¡ah!, pero los soldados del pueblo echaban los gorros alegremente al aire para que se los llevasen los obuses. Caían las bombas de aviación, que levantaban gran polvareda, pero los obreritos se tumbaban en el suelo para evitar el peligro... y a veces se quedaban tranquilamente dormidos.

De acuerdo con tal pintura de los episodios propios de la guerra, el autor convertía a Botón en un héroe capaz de enfrentarse a todos los peligros y al poderoso armamento comprado con "el oro de los ricos" para conseguir la victoria. En un ataque contra posiciones fascistas, Botón cae prisionero del enemigo y condenado con gran crueldad a que le sean cortados un dedo, una mano y la cabeza[2]. Cuando los soldados están ejecutando la sentencia, Botón es liberado y, aunque manco de la izquierda, sigue "tirando bombas al paso de los tanques fascistas".

Una vez producida la victoria del ejército de la República de los Trabajadores, Antoniorrobles planteaba cómo debía ser la reconciliación posterior entre los combatientes de los bandos contrarios: Botón recibe una carta de Perfumito, el niño fascista, desde el extranjero, donde le pide perdón por haber ayudado a los enemigos del pueblo; para ello, Botón le impone la condición de aprender antes a ser proletario. Una vez que aquel chiquillo se ha convertido en obrero, regresa a Villaperrín y se muestra entonces entusiasta defensor de la República de los Trabajadores:

> ¡Ea, ya era un obrerito! Ya pudo así venir al pueblo a jugar con Botón, Balón y Bidón, que, unos obreros y otros estudiantes, todos eran trabajadores. Ya pudo jugar con ellos al marro, al fútbol, a la peonza, al ajedrez o a lo que ellos quisieran.

---

2 Sobre ese cultivo sistemático del sadismo en aquellas publicaciones infantiles, véase Cirici (1977: 157-166).

> Y tan contento estaba, que en las fiestas del Trabajo era el primero en tirar cohetes, en tocar el tambor y en gritar:
>
> —¡¡Viva la República de los Trabajadores!!...—

El cuento finalizaba con un canto a las palomitas de Botón, utilizadas en la guerra para enviar mensajes a los soldados y utilizadas ahora como símbolos de la Paz:

> ¡Oh, palomitas de la PAZ, repartidas primero entre aquellos mil combatientes leales, y luego entre los militares y millones de trabajadores de todos los países! ¡Oh, palomitas de Botón Rompetacones: SALUD!
>
> Yo quisiera veros mucho tiempo —¡mucho!— cruzar alegres los cielos de todo el mundo —¡de todo!— y oíros siempre, a unos y a otros, ese saludo que a veces os escuché desde mi ventana, cuando cruzáis en vuelo; ese saludo que dice:
>
> —*¡SALUD y PAZ, compañeros!*
>
> *¡PAZ sobre la tierra entera!*—
>
> Yo os lo quisiera oír eternamente...
>
> ANTONIORROBLES

Al igual que en otros volúmenes anteriores, con una nota introductora en *Llevan a la Luna un día/hasta la Comisaría* (1937) Antoniorrobles completaba su personal concepto de las condiciones del cuento infantil y declaraba su deseo de no abordar de forma directa situaciones bélicas, por lo que centraba el relato en los problemas relacionados con las desigualdades sociales y económicas que habían provocado el conflicto. Para ello recurría de nuevo a una isla como escenario, la Isla de la Golondrina, donde el autor planteaba una oposición radical entre Tilín de las Hermosuras, soberbio puerto de mar, y Villacoser de los Remiendos, cuyos niños no conocían los juguetes ni contaban con maestro. A la primera llega Botón Rompetacones, con su mano de madera, y encuentra a los amigos de otros cuentos, Bidón y Balón. En una excursión, los tres chiquillos llegan a Villacoser y, al conocer las condiciones de vida de aquellos otros niños, el autor pone en boca de Botón una enérgica defensa de los valores de la educación: "Todos los niños tienen derecho a que se les enseñe, y a ser, cuando mayores, tanto como los demás, si lo merecen".

Tras ese planteamiento inicial, el nudo de la acción seguía siendo el publicado años antes en la revista *Crónica*: los deseos de unos pastores por dar juguetes a sus hijos los mueven a robarlos de una fábrica de la ciudad. Antoniorrobles ampliaba ahora las peripecias de la persecución por

la policía hasta que la Luna, al ocultarse, permite a los ladrones llegar a su pueblo. Por esa acción, la Luna es capturada y acusada de cómplice del robo, situación solucionada por el arrepentimiento de los ladrones. Liberada la Luna, todos los habitantes de la isla pueden vivir en paz y en felicidad, final que supone un tratamiento menos radical de la oposición entre clases favorecidas y clases trabajadoras que había animado sus relatos anteriores[3]:

> Y así era: igual que antes, la Luna daba su luz para ricos y pobres; ya los juguetes de la isla eran para ricos y pobres también. Es decir, que para la luna y para los juguetes, ya no había niños pobres ni niños ricos; todos eran iguales.
>
> Desde aquellos días, los vecinos de Villacoser de los Remiendos, que casi todos eran pastores de cabras, se llevaban al campo unas cuantas herramientas, y hacían sillitas, mesitas de madera, caballos, bolos, peonzas, y hasta muñecas para que las niñas hicieran vestidos con trapitos limpios.
>
> Además, como los pastores eran trabajadores, siguieron perfeccionándose, y bajaban de cuando en cuando a Tilín de la Hermosura sacos llenos de entretenidos juguetitos de madera; que vendían a las tiendas y bazares.
>
> (...)
>
> Y al ser más felices los chiquillos de la sierra, se lavaban más veces, y hasta empezaron a pedir maestro, como cuando pedían juguetes,
>
> ¡Cómo habían cambiado... y qué buenos barcos de vela se hicieron para jugar en el arroyo!

La segunda colección creada por Antoniorrobles para la editorial Estrella, estaba dedicada a la idealización de otro héroe infantil, Sidrín. En el primer volumen, *Don Nubarrón en los refugios* (1937), Antoniorrobles caracterizaba a los protagonistas para adaptarlos a la lucha contra el fascismo:

> Don Nubarrón era un hombre gordo y bigotudo, que comía buenas chuletas, fumaba buenos puros y gastaba bastón de bola.
>
> Era un fascistón terrible; lo que él quería era que la clase trabajadora siguiera siempre trabajando en favor de los ricos, y siempre decía:

---

3 Además de los títulos aquí comentados, en el Centro Documental de la Memoria Histórica, en Salamanca, existe un ejemplar de *Rompetacones y Azulita: 8 cuentos infantiles de la A a la H*, fechado en 1937 y publicado por la editorial FETE. Se trata en realidad de una tercera edición de la misma obra, publicada en 1936 por Magisterio Español, con el mismo prólogo de Félix Urabayen e ilustraciones de David. Para esta obra véase J. García Padrino (1992: 388).

> —¡Nada, nada! El fascismo tiene que pelear contra los obreros del Mundo entero que pidan justicia. ¿Por qué vamos a dar justicia al pueblo?... ¡Bah!
>
> Pero vamos a nuestra historia. Resulta que en una región en que hubo guerra entre fascistas y los antifascistas, tuvo Don Nubarrón su mala suerte de quedar en la parte antifascista, donde la gente era tan buena que ni siquiera le mandaron encerrar para que no actuara.
>
> (...)
>
> Entre los colegiales había uno que se llamada Sidrín; era madrileño, simpático y antifascista decidido; llevaba gorro de miliciano con una pluma de pavo real —que él decía que era de «pavo republicano»—, y unas botas grandes, de esas para el agua, con unas espuelas grandonas que se había puesto para tomar el pelo a esos generales fanfarrones de las dictaduras militares.

Junto a Sidrín, el autor utilizaba a otro personaje, el perro Trimotor, "un can evadido del campo enemigo, donde decía que los fascistas extranjeros se llevaban hasta los huesos". Con su ayuda, Sidrín conseguía en cada cuentecillo engañar a Don Nubarrón y ofrecer una lección a los lectores sobre los comportamientos negativos de ese personaje símbolo de los fascistas. En el volumen antes citado trataba el peligro de los bombardeos en la retaguardia y la necesaria prevención de las acciones insolidarias en los refugios antiaéreos:

> Entonces Sidrín, subido desde fuera a la valla, le replicó:
>
> —¿Es que los «suyos» son ahora «malos» porque está usted en peligro?... Pues tápese usted bien con el bastón de bola.
>
> De pronto ¡¡PUMBA!! cayó una bomba muy cerca. La metralla no quiso matarlo, pero le dio una lección: se llevó la bola de su bastoncito. Lo mismo se le pudo llevarla cabeza. ¡Cuestión de bolas!...
>
> Desde ese día, Don Nubarrón llama prudentemente en los refugios y dice, con un poquito de educación forzada:
>
> —¡Buenos días! ¿Tendrán ustedes algún «sitito» para mí?...

Don Nubarrón y su tinajón era un ataque contra los partidarios y contribuyentes de los fascistas, que les facilitaban armas y dinero, mientras *Don Nubarrón en las colas* servía para aleccionar a los jóvenes lectores sobre cuál debía ser el comportamiento cívico ante los problemas de abastecimiento:

> ¿Creéis, "peques", que Sidrín, se inquietaba? ¡Ca! Él tenía deseos de castigar a Don Nubarrón, que con eso de ser rico y no tener nada. que hacer, se ponía siempre en las colas delante de las pobres mujeres trabajadoras. De modo que el chico siguió conduciendo el tren y, ¡catapumba!, se encontraron todos con que los había llevado por callejas y plazas revueltas, hasta la mismita paragüería de donde habían salido; pero así como antes estaba Don Nubarrón el primero y Sidrín el último, ahora estaba Don Nubarrón el último y Sidrín el primero.
>
> ¡Ya pueden apearse, señores! — dijo el chaval en broma.

Otro engaño de Sidrín al aprovechar la avaricia de su enemigo era el asunto de *Don Nubarrón y el saco de oro*:

> Se acercaron de puntillas por detrás de la enramada, y oyeron conversación. ¿Con quién estaría hablando el señor de los bigotazos?... Pues con nadie; era que hablaba solo. Y estaba diciendo estas palabras:
>
> — ¡Vaya un vivo que soy yo! Como soy rico por mi casa y no tengo ganas de trabajar, me paso aquí seis horas diarias disfrutando del paisaje. ¡Que trabajen los demás, para que yo tenga casa, muebles, ropa y comidas! Y si pica algún pez, me lo como... y en paz.
>
> Estas palabras acabaron de indignar a Sidrín, y preparó la estratagema. Ordenó a «Trimotor» que se metiera en el río silenciosamente, con la jaula en la boca; que se acercara buceando, y sin que don Nubarrón le vierta, dejase colgada en el anzuelo la jaula del ORO.

Don Nubarrón y su acordeón era una crítica a los partidarios de la vuelta al régimen anterior, representada en la burla de la que Sidrín y Toñet —"un simpático muchacho catalán, amiguísimo del madrileño"— hacían objeto a Don Nubarrón y sus amigos cuando éstos querían escuchar canciones e himnos de la monarquía:

> Cerca de las cinco empezaron a llegar los invitados. Primero los marqueses de Caralaboba, que llevaba el monóculo y ella un collar. con la cruz gammada (*sic*) colgando. Después apareció la duquesa viuda de la Esterilla, que era muy tiesa, muy grande, muy orgullosa y muy inútil; no sabía hacer absolutamente nada: ni vestirse; la hablan vestido las doncellas toda la vida. Y ahora que se habían acabado los duques, y que las doncellas estaban ocupadas en trabajos de guerra para defensa del pueblo, la duquesa se acostado vestida, con el pretexto do estar pronto en los refugios si sonaban las sirenas: pero era que ni sabía desnudarse.

> Y si alguien la llamaba ex duquesa (puesto que no era ya más que una ex duquesa), ella protestaba y decía:
>
> — No me llame usted así: porque cuando triunfe el fascismo Internacional, volveré a' ser duquesa otra vez.
>
> Entonces su portero, que era un poco guasón, le decía:
>
> — Si cuando ha dejado de ser duquesa la hemos tenido que llamar ex duquesa, cuando deje usted de ser ex duquesa tendremos que llamarla ex ex duquesa.
>
> Oír aquello la ponía de muy mal humor.

En la misma línea, *Don Nubarrón y su colilla* era una burla de la ayuda militar extranjera que recibía entonces el bando fascista, dedicando el último de los seis volúmenes de esta colección, *Don Nubarrón en el estómago del submarino* (¿1937?), a otra ingenua trama en la que este "fascistón terrible" quiere huir de los republicanos para evitar su obligación de trabajar. Para ello cuenta con la ayuda de un submarino alemán, maniobra desbaratada por Sidrín con la disparatada ayuda, en este caso, de un pez espada, que atraviesa el casco del submarino y provoca su hundimiento:

> Entre tanto, don Nubarrón y aquel amigo que tenía aspecto de alemán, estaban espantados al ver el chorro de agua que les entraba por la magnífica estocada que el pez, dirigido por Sidrín, les había dado.
>
> — ¡Agua va! —decía don Nubarrón, que ya sabéis que es frase corriente.
>
> Pero el otro, que no era español y no entendía de frases españolas, le dijo entonces:
>
> — Mejor *segá* decir «¡Agua viene!».
>
> El caso es que los dos tuvieron que salirse de mala manera, y mientras el submarino se iba al fondo, ellos llegaron a la superficie, y nadaban también hacia el muelle, haciendo el de los bigotes grandes esfuerzos para no perder ni el sombrero de copa ni el bastón de bola, con los cuales iba siempre tan vestido de señorón.

Con este final, la serie parecía abierta a tener continuidad, lo que posiblemente fuese impedido por el propio discurrir de la guerra y de cambios impuestos por ello a aquella política de publicaciones republicanas.

El Decreto de Unificación (19 de abril de 1937) era promulgado por Franco como Generalísimo de los Ejércitos para fusionar bajo su mando la Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista y a los requetés

de la Comunión Tradicionalista, creando así la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) como partido único en la zona bajo el poder de los sublevados (Thomàs i Andreu, 2013: 169-177). Esta unificación quedaba reflejada en la aparición de la serie "Flechín y Pelayín. Cuentos instructivos para los niños"[4], con textos de J. Aguilar de Serra, ilustraciones de Barri y publicados en Cádiz por Ediciones Patrióticas con un pobre formato en el modelo de los más económicos de los "Cuentos de Calleja".

Flechín y Pelayín en la cueva de los bandidos (¿1938?) era un revelador ejemplo del carácter de tales creaciones. En su planteamiento inicial, los dos hermanos protagonistas deciden enfrentarse al bandido Trabucón para lo que cuentan con la ayuda del hada de la Justicia:

> Cuando iban por el camino apareció ante ellos una hermosísima joven toda vestida de blanco, la cual les dijo:
>
> — Sé que vais con el propósito de apresar al bandido «Trabucón», cosa algo difícil para vosotros por vuestros pocos años y escasas fuerzas. Ustedes no ignorarán que cuantas veces han intentado los guardias capturar al tristemente célebre bandido, éste logró escapar de sus perseguidores.
>
> Por esto al conocer yo vuestros pensamientos y veros marchar llenos de decisión hacia el peligro con ese valor sereno que Dios ha concedido a los españoles, voy a daros una cosa para que realicéis vuestra temeraria empresa felizmente.

La trama es sencilla y de escasa riqueza imaginativa en la resolución de la empresa acometida por "los dos hermanitos", posible gracias a la ayuda proporcionada por el hada de la Justicia: un frasquito lleno de un líquido capaz de adormecer al feroz bandido, hasta que puede ser apresado por los guardias. Tan ingenuo final era cerrado con una admonición del hada a los dos chiquillos e, indirectamente, a los lectores:

> — Poned siempre vuestro valor para servir a causas nobles y de justicia. La valentía la dio Dios a los hombres para que luchasen y venciesen a los malos y a los criminales, los cuales suelen ser siempre gente cobarde.

---

4 Los diez primeros títulos eran los siguientes: 1. *Flechín y Pelayín en el bosque*; 2. *Flechín y Pelayín y la Varita Mágica*; 3. *Flechín y Pelayín contra Traganiños*; 4. *Flechín y Pelayín en la Casa Misteriosa*; 5. *Flechín y Pelayín en la Cueva de los Bandidos*; 6. *Flechín y Pelayín de D. Quijote y Sancho Panza*; 7. *Flechín y Pelayín y la llave dorada del tesoro*; 8. *Sueño de Pelayín*; 9. *Flechín y Pelayín y las botas de Cien Leguas*; 10. *Flechín y Pelayín vencen al dragón.*

Además de tan inefables textos, la tapa final de cada volumen incluía una semblanza biográfica "de los personajes más destacados de nuestro glorioso Movimiento". En este caso, la biografía ofrecida a los pequeños lectores correspondía al General Queipo de Llano que era así presentado:

> Glorioso general que se destacó notablemente en el Glorioso Movimiento salvador de la Patria. Después de liberar a Sevilla de las hordas marxistas, hizo célebres sus charlas por Radio-Sevilla y con las cuales llevaba el optimismo a todos los corazones. En aquellas charlas describía todos los crímenes cometidos por los marxistas en Andalucía, enterando al mundo de estos monstruosos hechos. Esta eficacísima labor unida a sus continuos triunfos guerreros dirigiendo personalmente a sus tropas, hizo que ganara toda Andalucía, derrotando al ejército rojo y llegando hasta tomarles Málaga, plaza que los marxistas creían inexpugnable. Sevilla lo declaró hijo adoptivo, y en toda Andalucía es querido por ser su salvador.

El tono enunciado desde el subtítulo de "Cuentos instructivos para los niños" para esta colección era, de nuevo, plasmado en el volumen titulado *Flechín y Pelayín de Don Quijote y Sancho Panza* (¿1938?), donde el autor presentaba un rebuscado paralelismo de los dos peculiares protagonistas con la obra de Cervantes:

> Tenían predilección Flechín y Pelayín por leer El Quijote. La magnífica obra de D. Miguel de Cervantes les atraía extraordinariamente. Y así como Flechín se entusiasmaba con las románticas heroicidades de El Ingenioso Hidalgo, Pelayín gozaba leyendo las peripecias que sucedíanle al buen Sancho.

Conforme a tal propósito, los dos chiquillos —"Y jinete Florín en el jamelgo que servía a su padre para la labranza, y Pelayín en un escuálido rucio"— emprenden una peculiar búsqueda de aventuras, en la que encuentran, primero, a una compañía de saltimbanquis a quienes confunden con unos ladrones de niños, recibiendo un correctivo por un mono de los titiriteros; después, los clásicos molinos de viento a los que Flechín no se enfrenta al estar armado sólo con una caña y no con una lanza, y, por último, con unos picapedreros que no son, en este caso, los encantadores de la princesa Florinda, cerrando esta breve y poco original aventura con estas palabras de Pelayín a su hermano Flechín:

> —Creo que se halla herrado (*sic*) el caballero —dijo Pelayín, acercándose a Flechín—. Picapedreros son y no misteriosos encantadores, como vuesa

> merced cree. Déjese de aventuras tan disparatadas, y fíjese en los martillos que poseen los que allí se hallan y compárelos con la birria de escoba que portáis. Yo jamás he creído que las cañas se vuelvan lanzas.

Otro ejemplo cumplido de los rasgos de tan peculiares aventuras era *Flechín y Pelayín y la llave dorada del tesoro* (¿1938?), donde Aguilar de Serra introducía la figura de un infantil oponente a los dos hermanos protagonistas, caracterizado con rotundos rasgos negativos desde su propio nombre, Rojín —"un niño muy malo", "antipático niño", "En los ojos de aquel niño brillaba la repugnante codicia"—, en una simplona aventura que lleva a Flechín y Pelayín a un bosque donde deben romper con el encantamiento de la bruja Codiciosa —no menos revelador nombre— y conseguir la liberación de las personas que han sido convertidos en árboles. Esa codicia, móvil de Rojín al querer acompañar a los dos inefables héroes, era completada con el deseo de matarles:

> Buscaron un lugar a propósito y se tumbaron los más cómodamente que pudieron. Flechín y Pelayín dormían tranquilamente, mientras Rojín al darse perfecta cuenta de que los dos hermanitos dormían, sacó un cuchillo que llevaba guardado y se dirigió hacia Flechín que era el más cercano que tenía. El maldito niño había pensado matar a traición a los dos hermanitos y el apoderarse solo de todas las riquezas que en la casita del bosque se hallaban guardadas.

Al final de la historia, y con la ayuda de un elefante, encuentran la llave, rompen el encantamiento y reparten el inmenso tesoro de la casita del bosque entre los pobres de la aldea, mientras Rojín encuentra un terrible final:

> Rojín quedó en el fondo del precipicio, completamente destrozado y allí sería pasto de buitres y otros pajarracos.
>
> ¡Justo castigo a su maldad y avaricia!

Valgan estos ejemplos, a los que podríamos añadir tanto creaciones de Magda Donato en las que animaba aventuras "actualizadas" del Pinocho creado por Salvador Bartolozzi —*Pinocho en la guerra de los muñecos* (¿1937?)—, como otras del "bando nacional": desde las aventuras de Pepinillo y Garbancito, de Jacinto Miquelarena, hasta la no menos inefable Mari-Pepa, de Emilia Cotarelo... Pero eso requiere ser tratado en otro lugar y con más espacio que el ahora disponible.

Bibliografía

Cirici, A. (1977): *La estética del franquismo*, Barcelona: Gustavo Gili.

Escolar, H. (1987): *La cultura durante la guerra civil*, Madrid: Alhambra.

García Padrino, J. (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide.

_____ (2002): "El *Pinocho*, de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad", *Didáctica (Lengua y literatura)* 14, pp. 129-144.

Martín, E. (1981): "La batalla cultural en la guerra civil", *Historia 16* 67, pp. 29-37.

Sierra Blas, V. (2009): *Palabras huérfanas: los niños y la guerra civil*, Madrid: Taurus/Santillana.

Thomàs i Andreu, J. M. (2013): "La unificación, coyuntura y proyecto de futuro" en M. Á. Ruiz Carnicer (coord.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, vol. 1, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 169-177.

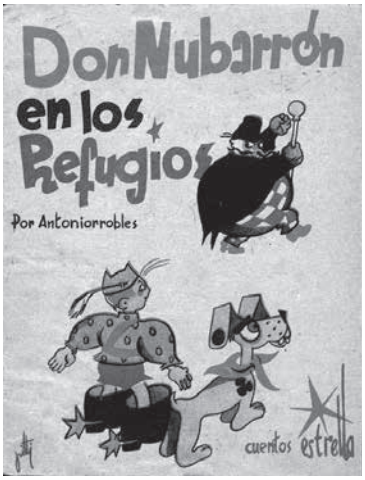
ANEXO

La exaltación de héroes infantiles

Antoniorrobles,
Llevan a la Luna un día hasta la Comisaría.
[s. l.: Barcelona]: Estrella, [s. a.: ¿1937?]
(Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica, F-00871)

Antoniorrobles,
Palomitas de "Botón" de paz y de guerra son.
[s. l.: Barcelona]: Estrella, [s. a.: ¿1937?]
(Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica, FA-001156)

La exaltación de héroes infantiles

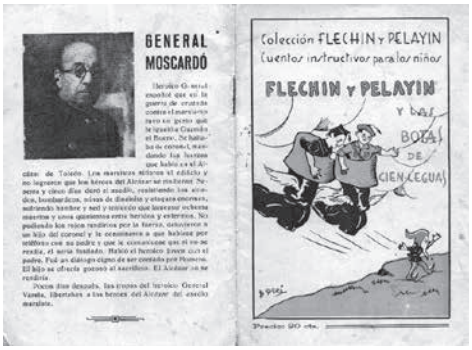


Antoniorrobles, *Don Nubarrón en los refugios.* Ilustraciones de Piti Bartolozzi. Barcelona: Estrella, s. a. (¿1937?) (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_F06536_0001)

Antoniorrobles, *Don Nubarrón y su tinajón.* Ilustraciones de Piti Bartolozzi. Barcelona: Estrella, s. a. (¿1937?) (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_F03523_0001.)

Antoniorrobles, *Don Nubarrón en el estómago del submarino.* Ilustraciones de Piti Bartolozzi. Barcelona: Estrella, s. a. (¿1937?) (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_F03521_0001.)

La exaltación de héroes infantiles



J. Aguilar de Serra,
Flechín y Pelayín y las botas de cien leguas.
Ilustraciones de Barri.
Cádiz: Ediciones Patrióticas, [s. a: ¿1938?].
(Colección Flechín y Pelayín. Cuentos instructivos para los niños)
(Colección particular del autor)

J. Aguilar de Serra,
Flechín y Pelayín en la cueva de los bandidos.
Ilustraciones de Barri.
Cádiz: Ediciones Patrióticas, [s. a: ¿1938?].
(Colección Flechín y Pelayín. Cuentos instructivos para los niños. 1ª colección. 1ª serie)
(Colección particular del autor)

J. Aguilar de Serra,
Flechín y Pelayín de Don Quijote y Sancho Panza.
Ilustraciones de Barri.
Cádiz: Ediciones Patrióticas, [s. a: ¿1938?].
(Colección Flechín y Pelayín. Cuentos instructivos para los niños)
(Colección particular del autor)

Os contos de fadas no sistema literário infantojuvenil galego

Geovana Gentili Santos
Universidade Federal do Paraná

Enquanto forma literária, os contos de fadas surgiram no final do século XVII e criaram um verdadeiro movimento na corte de Luís XIV. Nesse período, essas narrativas estavam associadas às leituras feitas nos salões literários frequentados por damas e senhores da Corte. Apesar dessa primeira relação com o público adulto, a preocupação com a formação dos mais novos estava explícita na sua forma, seja nas dedicatórias, nos prólogos ou nas moralidades.

Quando associamos os contos de fadas à figura de Charles Perrault (1628-1703), necessariamente, especificamos a acepção do termo. Trata-se de uma forma literária que surge em um contexto de disputa acadêmica e que, desde sua origem, tem como característica intrínseca a subversão; formalizando em sua estrutura a oposição a um determinado tipo de conceito de literatura, no caso, àquele defendido pelos *anciens*.

Neste panorama, o surgimento dos contos de fadas representa uma expansão estético-literária no campo das artes, na medida em que traz para o centro das discussões literárias elementos criativos que permaneciam à margem. É por conta deste movimento, que os elementos da cultura popular se despem do seu caráter frívolo e revestem-se de literariedade sob a escrita dos *modernes* e passam a fazer parte dos salões literários sob a magia do "Era uma vez..." ("*Il était une fois...*").

Apesar da aparente simplicidade formal, ao estudar os contos de fadas enquanto discurso, isto é, como enunciados produzidos num determinado contexto sócio-político e isentos de qualquer neutralidade, constatamos, nas entranhas dos elementos que os constituem e no modo como estes são organizados internamente, um modo crítico e irônico de ver, sentir e expressar o mundo.

Com o passar do tempo, essas histórias propagaram-se, ultrapassaram fronteiras, integraram-se a diversos contextos, adaptaram-se a outras situações discursivas, somaram-se a novas coleções e direcionaram-se, cada vez mais, ao público jovem. Por essa razão, estudar a presença dos contos de fadas na literatura infantil e juvenil brasileira e galega contemporânea, mais precisamente no período que vai de 1920 a 2010, tornou-se uma forma de reafirmar o alcance e a universalidade dessa modalidade literária.

No projeto de pesquisa de doutorado (Santos, 2014) –Era uma vez um reino galaico-português: os contos de fadas na literatura infantojuvenil brasileira e galega– desenvolvido sob a orientação do Dr. João Luís Ceccantini, na UNESP/Brasil, e da Catedrática Blanca Ana Roig Rechou, na USC/Espanha, foi possível verificar os diferentes movimentos feitos e os elementos que guiam o conceito de literatura infantojuvenil em cada um dos sistemas; sendo estes entendidos conforme às formulações de Antonio Candido, em Formação da literatura brasileira (1959), que os define como "um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor [...] que liga uns aos outros" (Candido, 1959: 23).

Essa compreensão conduz ao entendimento de que "a obra não pode ser compreendida nem estudada em nenhuma das suas funções sem considerar as formas da inter-relação organizada entre as pessoas, entre as quais ela se encontra como um corpo ideológico de sua comunicação" (Medviédev, 2012: 220). Nesse sentido, analisar como em cada sistema há o diálogo com a tradição dos contos de fadas e como se dá essa presença, é uma maneira de compreender o próprio conceito de literatura defendido em cada um deles. Neste artigo, retomaremos o sistema literário galego.

1. "Há muito tempo..." –os inícios da literatura infantojuvenil galega

A produção literária para os mais novos na Galiza está intimamente relacionada à luta pela legitimação da língua galega, tal como defende o escritor Agustín Fernández Paz: "a tese que defendo é a da estreita relação existente entre a normatização social da língua e o desenvolvimento da literatura infantil" (Fernández Paz, 1999: 13, tradução nossa).

Durante os séculos XV, XVI, XVII, dado o forte movimento de desprestígio da língua galega em relação ao crescente uso da língua castelhana, pouco se produziu e, por essa razão, denominou-se esse período, na historiografia literária galega, de *Séculos Escuros*[1]. Os séculos que abarcam essa fase literária foram marcados por muitas rebeliões, transformações e rupturas sócio-político-econômicas que deram início à Modernidade.

Portanto, enquanto as literaturas em outros países avançavam e traziam à luz novos volumes, na Galiza, o silêncio impunha-se e impedia a produção

1 Verificar A. Tarrío Varela (1994) e D. Vilavedra (1999).

literária em galego, de modo que a cultura em língua galega se mantinha viva na e pela tradição oral. A reação a esse silêncio concretiza-se no século XIX, denominado de *Rexurdimento* pela historiografia galega, no qual a figura de Amador Montenegro Saavedra (1864-1932) se destaca com a publicação de *Fábulas galaico-castellanas* (1897). Devido aos diversos fatores sociopolíticos que sufocaram a expressão literária em língua galega, somente no século XX, mais especificamente, nos anos de 1919 a 1950, é que surgiram as primeiras produções em galego dirigidas ao público infantojuvenil, dando corpo ao que a crítica literária especifica como "Primeiras Manifestações" (Roig Rechou, 1985 e 2014).

Para tanto, a criação de instituições para a formação leitora em língua galega foi fundamental para a conformação de um sistema literário, como a Real Academia Galega, em 1905; a Irmandade da Fala, em 1916; o Grupo Nós, em 1920; e o Seminário de Estudos Galegos, em 1923, que atuaram de modo ativo na defesa, exaltação e fomento do galego; empenharam-se na criação de espaços para a divulgação de ideias pedagógicas e de criações literárias.

Em 1920, *As Roladas: Folla dos rapaciños galegos*[2], idealizada por Ramón Cabanillas e outros colaboradores. Produzida em Madrid, *As Roladas* evidenciam o convite à valorização da língua e da cultura galega: "A Galiza, como Princesinha encantada do Bosque Dormido, desperta de um sono de quatrocentos anos" (*As Roladas,* maio 1992: 06, tradução nossa). Esse movimento de olhar para o passado e recuperar a tradição tornou-se o fio condutor da produção desse momento e converteu-se no eixo central das publicações posteriores.

Apesar da singeleza estética das obras desse período inicial, elas testemunham o comportamento engajado de homens e mulheres dispostos a tirar a língua e a literatura galega de sua condição marginal e tiveram a força de delinear os fios condutores da literatura infantojuvenil galega: *Os Nenos* (1925), de Xosé Fernando Filgueira Valverde (1906-1996), conta com quinze relatos que, mostrando a multiplicidade de olhares infantis sobre as ações cotidianas, abre

2 *As Roladas* (*Folla dos rapaciños galegos*), Madrid, Maio 1922. Os dois números editados foram publicados em edição facsimilar juntamente com os números 3 e 5-6 da revista *As Roladas 2* na *Revista pedagóxica galega*, Vigo: Movemento Cooperativo da Escola Popular Galega, 1979. X. Alonso Montero também publicou estes dois números no terceiro tomo da sua edição de Ramón Cabanillas, *Obra Completa* 3, Madrid: Akal editor, col. Arealonga, 1981, pp. 459-465.

caminho para uma vertente literária mais calcada na realidade e denúncias socioculturais. *Margarida a do sorriso d'Aurora* (1927), de Evaristo Correa Calderón, incorpora em sua composição elementos típicos da tradição dos contos de fadas, em uma vertente pautada no maravilhoso. *Conto de Guerra* (1928), de Camilo Díaz Valiño (1889-1936), conta recupera a história de um soldado que morre fora da sua terra e, por meio dela, destaca um sentimento típico do povo galego: a saudade (ou em galego, *a morriña).* "O rei avarento", conto publicado por Vicente Risco (1884-1963) que recupera o conto da tradição oral "O fillo do rei" (Pardo de Neyra, 2004: 75), remarcando o posicionamento de que "A *épica popular* é entre nós a mais importante" (Risco, 1928: 144, tradução nossa, grifo do autor)[3].

Essas narrativas, contando explicitamente com um direcionamento ao público a que se destinam, dão os primeiros passos para a constituição do sistema literário galego e diante desse panorama, emergem as inquietações: qual seria o posicionamento em relação aos clássicos contos de fadas? De que forma a inserção dessa tradição feérica se daria nesse processo de constituição/consolidação da literatura infantojuvenil galega e o que revelaria sobre o conceito de literatura para a infância e a juventude? Essa leitura do sistema literário galego a partir do processo de *re-apresentação* (Sant'Anna, 1998)/*tranconstextualização* (Hutcheon, 1985) dos contos de fadas é um meio de compreender a configuração desse sistema literário.

1.1. *Margarida a da sorrisa d'aurora*, o primeiro conto de fadas galego

Como visto, nas primeiras manifestações, a narrativa *Margarida a da sorrisa d'aurora* é aquela que, em sua composição, realiza um diálogo direto com a tradição feérica, e foi publicada em duas partes na revista *A Nossa Terra*: a primeira, na edição do Natal (ano XI, nº 243, 1927) e, a segunda, na primeira edição de janeiro (ano XII, nº. 244, 1928). Posteriormente, a narrativa apareceu em formato livro pela Edição Nós, com o texto na íntegra e data de 1927[4].

A história conta com duas problemáticas: a escolha de um marido e a sucessão do trono. A primeira parte inicia com a apresentação da protagonista Margarida e, para descrevê-la, o narrador se vale de comparações e metáforas

---

3 Para informações mais detalhadas sobre o período e demais homens que atuam no campo cultural galego, recomendamos a leitura da tese da catedrática B. A. Roig Rechou *A literatura galega infantil: perspectiva diacrônica, descripción e análise na actualidade,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994, (2 vols., 853 pp.).

4 Pardo de Neyra (2003) também reproduz o conto *Margarida a da sonrisa d'aurora.*

a fim de ressaltar a beleza física e interior da personagem, despertando no leitor simpatia e um vínculo afetivo para uma pré-disposição a sua causa.

De igual forma, o espaço é descrito convidando o leitor a imergir em um novo cenário, o País da Felicidade, em um lugar e tempo distante de sua realidade empírica. Após essa aproximação por meio das descrições, o narrador apresenta-se como "parceiro" do leitor adiantando-lhe informações e detalhes, estreitando o vínculo de confiança: "Mas se você não contar a ninguém, vou lhe contar um segredo: aquela velhinha era uma Boa Fada que andava pelo mundo" (Correa Calderón, 1927: 06, tradução nossa).

O recuo temporal à infância de Margarida revela que seu nome –Margarida a do sorriso da Aurora– está relacionado a sua qualidade de não chorar e de sorrir sempre. Fica evidente que o caráter de Margarida é fruto da educação dada pela Boa Fada que fez a jovem crescer na pobreza para que não tivesse orgulho da sua beleza. Além disso, o valor da riqueza material é relativizado e, até mesmo, desprezado, são outros os elementos estimados por Margarida indicando sua uma nobreza de espírito.

Com tantas qualidades que a faz beirar à perfeição, a escolha do seu pretendente não pode seguir os padrões estereotipados dos contos de fadas. Se, nestes, normalmente, são os príncipes que elegem suas amadas; no conto de Correa Calderón, é Margarida que o escolhe seu amado a partir da questão-chave: "Tens coração?" (Correa Calderón, 1927: 09, tradução nossa).

Ainda que sua beleza atue como um feitiço sobre diferentes homens, é apenas no Poeta que Margarida enxerga o verdadeiro amor: "Em poucos dias casaram-se para sempre". A fórmula-chave final típica dos contos de fadas "e viveram felizes para sempre" modifica-se, agora, a certeza é a do casamento para sempre, pondo em evidência a união, a junção de dois corações e, não mais, um estado de espírito, rompendo com a idealização romântica em torno do matrimônio.

A segunda parte da história inicia com a problemática da sucessão ao trono. Sem um sucessor e percebendo a ganância dos que o cercam para assumir o poder, o Rei decide escolher uma rainha, tendo por critério o sorriso mais belo: "O sorriso é a mesma alma que sai dos lábios. Quem tiver um formoso sorriso terá uma brilhante alma" (Correa Calderón, 1927: 20, tradução nossa).

O padrão de beleza deixa de ser louvado e o elemento a ser valorizado está relacionado à alma. Ou seja, aprecia-se a beleza interior em detrimento a

exterior. Em razão disso, o Rei seleciona Margarida a do sorriso da aurora (fenômeno natural ao amanhecer) ao invés das outras que possuíam sorriso de ouro, de esmeralda, de rubi (pedras preciosas), de orvalho (fenômeno natural à noite ou madrugada).

Margarida ascende socialmente por suas qualidades e não por agregar à família real pelo casamento; ainda que, posteriormente, se descubra que o poeta era o filho do rei que havia sumido. Percebemos, assim, que o conto de Correa Calderón rompe com alguns elementos comuns dos contos de fadas e os ressignifica, *transcontextualiza-os* exaltando valores e princípios para além daqueles estereotipados.

2. "Não muito longe daqui…" –os contos de fadas na literatura infantojuvenil galega contemporânea

Após a publicação de *Margarida a da sorrisa d'aurora* (1927) até a década de 70, não há registro de obras na literatura infantojuvenil galega que realizassem um diálogo explícito com a tradição dos contos de fadas (e aqui não consideramos as traduções) em sua composição narrativa, tal como proposto por Correa Calderón. Sabemos que essa ausência está intrinsecamente relacionada ao contexto sociopolítico e cultural do país. A Espanha vivia neste período sob a ditadura do General Franco (1939-1975) cujo clima era de repressão e de proibição de manifestações nas demais línguas país[5].

A retomada do projeto de diálogo com os contos de fadas vem das mãos de María Victoria Moreno Márquez com *Mar adiante. Historias de nenos pra nenos* (1973), o obra composta por 3 narrativas no interior do enredo principal. É na segunda história, que o diálogo com o conto "O Chapeuzinho Vermelho" faz-se presente. Mariquiña inverte as posições, os homens de bem que alertavam para a maldade do lobo é que revelam sua essência má; já o lobo que era denominado como mau, demonstra sua caridade. Dá-se, por meio dessa representação, a desconstrução do estereótipo o lobo –de animal ameaçador– passa a ser animal de estimação: o Garimoso, companheiro de Mariquiña. Desde então, o lobo passou a ser respeitado pelos demais homens que mudaram seu comportamento frente à espécie.

---

5 A Espanha reconhece, atualmente, como línguas oficiais, ademais do castelhano, o galego, o catalão e o *euskera.*

Nesta década de 70, apenas a obra de María Victoria Moreno dialoga com os contos de fadas. A recombinação dos elementos do conto "A Chapeuzinho Vermelho" cria uma nova perspectiva em relação aos valores e aos julgamentos polarizados de bem e mal. Esses polos não são mais representados como elementos díspares e, sim, como pares que coabitam e conformam todos os seres. Demonstra-se que, apesar da fama estereotipada, o lobo é bom e, os homens, apesar de se crerem bons, são maus também.

Já a década de 80, na Galiza, inicia-se com a aprovação do Estatuto de Autonomía de Galicia, em 1981, e, dois anos depois, a Lei de Normalización Lingüística que passou a regular o uso da língua galega nos diferentes níveis sociais e administrativos. Como indica Roig Rechou (2014), diversos agentes foram responsáveis pela fomentação e visibilidade da cultura e da literatura em língua galega, como AELG, 1980; AGE, 1983; ATG, (1985); PEN Clube de Galicia (1989) e Gálix (inicialmente Agálix, 1989).

Tal como mostra Roig Rechou (2014), há um aumento significativo na produção de narrativas infantojuvenis galega, das 29 narrativas publicadas entre as décadas de 60 a 80, passa-se a 114, na década de 80. Segundo a pesquisadora,

> Para interpretar esta evidente evolução quantitativa, cumpre considerar, como se assinalou, a dependência entre a Literatura Infantil e Xuvenil e o sistema educativo, pois tal dependência, além de favorecer o aumento da produção, explica, sobretudo na década dos oitenta, a carga de didatismo que se nota na produção (Roig Rechou, 2014: 148, tradução nossa).

Apesar desse contexto de aumento quantitativo na produção infantojuvenil em língua galega, neste período, não há obras que *re-apresentem* os tópicos dos contos de fadas em sua composição estética. Por outro lado, há uma forte presença da reescritura de contos de transmissão oral, que, em relação à década anterior, amplia-se significativamente em números.

A ausência de obras que dialoguem com os contos de fadas está, portanto, estreitamente vinculada com o processo de constituição e consolidação do sistema literário galego em que se busca a valorização da cultura e da língua galega. Nesse movimento, o olhar volta-se à própria tradição e não para aquelas pertencentes a outros sistemas. Roig Rechou, a esse respeito, declara:

> Daí a insistência em valorizar a língua própria e a história, a tradição e a cultura de Galiza, transmitidas por meio de velhas fórmulas ou da recorrência à mitologia e a outros elementos que ajudavam a assentar a

> identidade. Semelhança que o eixo temático de qualquer obra deveria ser o mundo rural e marinheiro, a essência da *galeguidade* ou a demonstração do ser galego [...] o que de algum modo condenava esta literatura à associação unívoca com determinados temas e ambientes (Fernández Paz, 1990a: 54), se bem que o aumento do número de traduções aponta para um processo de normalização e de entrada de novas temáticas (Roig Rechou, 2014: 148, tradução nossa).

O desejo de recuperar a identidade do povo galego faz, portanto, com que os escritores se voltem para a própria cultura para resgatar a sua imagem, seus costumes e suas tradições. Essa postura levou a uma tendência pela reescritura dos contos de tradição oral à *transcontextualização* dos contos de fadas da tradição europeia.

Na década de 90, todas as ações institucionais em prol da língua galega se fortalecem e vão criando um cenário de consolidação para a literatura infantojuvenil galega. As editoras galegas ampliam as coleções em seus catálogos, dando maior visibilidade e espaço para as publicações destinadas ao público infantil e juvenil. Os prêmios convocados na Galiza nesta década seguem motivando a produção e movimentando o universo literário. Os estudos específicos sobre a literatura infantojuvenil ganham cada vez mais espaço e, em 1995, cria-se o primeiro observatório bibliográfico escrito de e sobre literatura galega. O projeto desenvolve-se no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, sob a coordenação da Professora Blanca Ana Roig Rechou, em que também se dedica um eixo à literatura infantojuvenil.

É neste contexto sócio-político-cultural que se dá a duplicação do número de narrativas publicadas, passando de 114, na década de 80, a 366, tornando a década de 90 como a de "assentamento da literatura infantojuvenil galega" (Roig Rechou, 2014: 149). Tal como no período anterior, a recompilação, a reescritura e o emprego de tópicos dos contos populares galegos são amplamente utilizados nas novas produções, criando um grande acervo de obras que recuperam as narrativas de transmissão oral.

Neste período, duas obras dialogam com os contos de fadas. A primeira, publicada em 1992, por Renata Mathieu, *A derradeira Cincenta*, fazendo, desde o título, remissão ao conto "Cinderela". A protagonista narra sua condição na família em que os irmãos e o pai lhe imputam tarefas diárias deixando-a ocupada e exausta. Mas, no dia do seu aniversário, Iria se distrai e realizada cada uma

das tarefas de forma errada, fazendo com que os irmãos e o pai deixam de pedir algo a Iria e esta, à diferença de Cinderela que encontra seu final feliz no casamente, que garante seu felicidade com a conquista de sua liberdade!

A segunda obra, publicada em 1997, *O aniversario de Ana*, de Concha Blanco, conta com a participação de Cinderela e do Gato de Botas. Através de um envelope –que funciona como um portal– as personagens ganham vida, participam com os convidados da festa de Ana e convertem-se em narradoras de suas próprias histórias. Nessas novas versões de suas histórias, há uma aproximação à realidade cultural dos ouvintes galegos além de despertar aos convidados de Ana o desejo pela leitura e pelos livros.

O fato de encontrarmos apenas duas obras num período em que o sistema literário infantojuvenil galego já está consolidado e em que o volume de publicações é praticamente o dobro em relação ao período anterior revela o movimento literário realizado neste sistema: a busca da identidade do galego torna-se o eixo central e dele saem as outras vertentes. Por essa concepção de literatura defendida pelos agentes que conformam esse sistema que, na maioria das histórias, há uma menção ao valor da cultura, da língua, da tradição, dos costumes e da geografia galega. E, nesse sentido, há uma clara expansão no número de coleções e de obras que se dedicam à recuperação da tradição oral galega do que a *re-apresentação* dos contos de fadas.

Na primeira década de 2000, as medidas para afirmar a identidade e a língua galega no ensino e na sociedade permanecem em crescimento. No campo editorial, as editoras seguem ampliando suas coleções, assim como, o cuidado na qualidade dos livros oferecidos. O movimento criado pelas editoras e pela premiação no campo das artes galego conduziu à abertura nos jornais de espaços que comentassem as novas publicações, premiações e eventos relacionados à literatura infantojuvenil galega.

Assim como nos períodos anteriores, a quantidade de publicações voltadas à tradição popular galega permanece ocupando espaço considerável nas coleções editoriais. Já as narrativas que dialogam com os contos de fadas, apesar de crescerem em relação às décadas anteriores, ainda são menores. Em 2000, Xoán Babarro, publica *Lobo lobo*, narrativa em que se dá a inversão de papéis: o lobo, até então, apresentado como animal selvagem, feroz, caçador e astuto, converte-se em um "cão" covarde. Já as personagens femininas revestem-se de coragem e enfrentam o animal ameaçador, demonstrando, por tal atitude, independência em relação aos cuidados de um homem: não há lenhador, não

há caçador, e ambas personagens são responsáveis por salvarem as próprias vidas. Sem Chapeuzinho e Vovó, a existência do lobo também está comprometida, assim como a sua caracterização; no lugar de dar medo, gera risos.

Em 2001, Antón Cortizas publica *A merla de trapo*, "um conto de fadas sem fadas", em que a costeira Antonia, imersa no maravilhoso como em um sonho, consegue ajudar o melro. Constrói-se, assim, uma história que, mesmo sem príncipe, princesas, reis e fadas, cria um universo maravilhoso por meio de uma linguagem poética e do diálogo intertextual com os contos de fadas. Em 2004, é publicado *Vanesa non quere ser princesa*, de Xosé Perozo (1951-), que dialoga com "A Bela Adormecida" e conta a história de uma menina que não se contenta em ser uma princesa no padrão dos contos de fadas, mas sonha com a liberdade de ser o que deseja para além de ter esperar um príncipe encantado para ser e estar no mundo feliz.

Em 2006, Ánxeles Ferrer publica *Tres princesas namoradas*. Se nos contos de fadas tradicionais, normalmente, é o príncipe que escolhe a sua amada; na história de Ferrer, essa unilateralidade é abolida e a mútua escolha passa a ser o meio para se estar junto. Os feitos maravilhosos que asseguram o encontro do príncipe com a sua amada cedem lugar para ações mais concretas, cuja responsabilidade recai sobre as próprias personagens. A segurança da felicidade eterna não se apresenta mais como o final ideal de um casal. O cuidado, o carinho e a dedicação ao outro passa a ser o caminho para a felicidade.

Em 2008, Ana Pillado Veja publica *Carlota e o príncipe azul* na qual dois perfis de crianças são apresentados: Carlota, uma menina emocionalmente vinculada aos contos de fadas, transferindo para a sua realidade aquele universo; e Lila, uma garota independente e alheia ao mundo dos contos de fadas. O encontro entre as meninas no parquinho permite que se afirme uma nova postura feminina na infância, para que as garotas se vejam e se apresentem mais firmes, decididas e independentes da figura masculina para serem felizes. Em 2009, Ánxela Gracián lança *Carapuchiña en rose*, que dialoga não só com "Chapeuzinho Vermelho" mas também como a música *La vie en rose* (1940), problematizando a qualidade das relações amorosas, denunciando a toxicidade de muitas delas e encorajando a mulher à busca de amores saudáveis.

Nessa primeira década de 2000, certa abertura ao estrangeiro permite o voltar-se aos contos de fadas tradicionais com o surgimento de obras que se valem de seus personagens ou tópicos para construir novos discursos. Em

especial, o papel social da mulher é repensado: rejeita-se a visão machista em que a mulher é concebida como um ser fraco, submisso e dependente de um homem para ser feliz.

Com esse percurso pelo sistema literário infantojuvenil galego, analisando especificamente a *re-apresentação* dos contos de fadas, averigua-se o posicionamento adotado pelos escritores em relação aos demais no *arquivo literário*; pois, como formula Maingueneau:

> Mediante os percursos que ele [escritor] traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser (Maingueneau, 2012: 163).

A postura adotada pelos escritores galegos é em direção a um movimento interno da cultura e, por essa razão, a intertextualidade com obras estrangeiras não encontra espaço nas novas produções. Sob essa concepção de literatura, os contos de fadas não se tornam um imaginário recorrente e, naquelas em que o diálogo foi estabelecido, verificam-se dois movimentos: um de aproximar as histórias clássicas dos contos de fadas à realidade sociocultural galega; outro, de questionamento do estereótipo feminino, convidando a uma postura mais independente.

Ainda que o diálogo intertextual com a tradição dos contos de fadas no sistema literário infantojuvenil galego não seja quantitativamente expressivo, como ocorre em outros sistemas literários, nas obras em que se nota essa presença –construindo o *novo* a partir de formas *velhas*– fica evidente o jogo que esse gênero permite, tornando-se um veículo para romper com imposições, com modelos e estereótipos. Essa dinâmica torna-se possível dada a essência subversiva da forma literária dos contos de fadas, pois sua simplicidade formal –fruto de uma elaboração estética– permite a discussão de temas complexos.

Assim, na sua qualidade de *obra inacabada*, os contos de fadas criam uma descendência que, mantendo a essência da forma, alargam o seu alcance e as reflexões possíveis por meio da modalidade. Essa constante expansão confirma a tese de que "[...] um modo de falar reflete um modo de ver a realidade e de afrontar o mundo, renovar a linguagem significa renovar a nossa relação com o mundo" (Eco, 1971: 282-283).

Referências

As Roladas (*Folla dos rapaciños galegos*), Madrid, maio 1922.

Babarro, X. (2000): *Lobo lobo*, A Coruña: Everest Galicia.

Blanco, C. (1997): *O aniversario de Ana*, Madrid: Alfaguara/Vigo: Obradoiro.

Candido, A. (1959): "Introdução", *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, São Paulo: Martins, pp. 21-39.

Correa Calderón, E. (1927): *Margarida a da sorrisa d'aurora*, A Coruña: Nós.

Cortizas, A. (2001): *A merla de trapo*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Dicionário Real Academia Galega, em liña em http://www.realacademiagalega.org/ [Último acesso: 15/09/2020].

Eco, U. (1971): "Do modo de formar como compromisso com a realidade", *Obra aberta*, trad. de G. Cutolo, São Paulo: Perspectiva, pp. 227-277.

Fernández Paz, A. (1999): *A literatura infantil e xuvenil em galego*, Vigo: Xerais.

Ferrer, A. (2006): *Tres princesas namoradas*, Vigo: Galaxia.

Gracián, Á. (2009): *Carapuchiña "en rose"*, A Coruña: Everest Galicia.

Hutcheon, L. (1985): *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, Rio de Janeiro: Edições 70.

Maingueneau, D. (2012): *Discurso literário*, trad. de A. Sobral, São Paulo: Contexto.

Mathieu, R. (1992): *A derradeira Cincenta*, Vigo: Ir Indo.

Medviédev, P. N. (2012): *O método formal nos estudos literários*, trad. de E. Vólkova Américo e S. Camargo Grillo, São Paulo: Contexto.

Moreno, M. V. (1986): *Mar adiante*, A Coruña: Ediciós do Castro.

Pardo de Neyra, X. (2003): *Evaristo Correa Calderón*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Pardo de Neyra, X. (2006): *As orixes da literatura infantil galega (1918-1936): uma nova forma de entender a literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

Perozo, X. A (2004): *Vanesa non quere ser princesa*, Santiago de Compostela: Sotelo.

Pillado Vieja, A. (2008): *Carlota e o príncipe azul*, Vigo: A Nosa Terra.

Risco, V. (1921): *Nós*, nº 6 e 7, tomo I, 21 de agosto de 1921, pp. 05-07 e 11-12.

_____ (1928): *Nós*, nº 56, tomo III, 15 de agosto de 1928, pp. 142-155.

Roig Rechou, B. A. (1994): *A Literatura galega infantil: perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade* (Tese de Doutorado), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Santos, G. Gentili (2014): *Era uma vez num reino galaico-português...: os contos de fadas na literatura infantojuvenil brasileira e galega*, tese doutorado em Letras, Assis: UNESP.

Sant'Anna, A. Romano (1998): *Paródia, Paráfrase e Cia*, São Paulo: Editora Ática.

Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Xerais.

a maxia da Lix

Blanca Ana Roig Rechou –caminhos de uma construtora de pontes

José António Gomes
Ana Cristina Vasconcelos de Macedo
Instituto Politécnico do Porto/Escola Superior de Educação

Em Dezembro de 2013, Blanca Ana Roig Rechou traz a lume aquele que é um dos seus principais trabalhos ensaísticos, sob o título *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil*[1]. Com título bilingue (Português e Galego), mas com texto escrito no idioma galego, a obra, no entanto, é publicada por uma editora portuguesa, Tropelias & Companhia, na colecção Percursos da Literatura Infanto-juvenil (trata-se do número 11 desta colecção). Estamos, por conseguinte, perante um volume cujo aparato paratextual indicia, desde logo, o gosto pelo lançamento de *pontes* e pelo entretecer de *ligações*. Sublinhe-se esta circunstância, pois ela sugere o que nos parece ser um traço de carácter da autora. E referimo-nos não apenas ao temperamento pessoal (e como é forte a natureza generosa e altruísta de Blanca Roig, como é sólido o seu humanismo), mas também à sua personalidade enquanto professora e investigadora. Sem os atributos da primeira destas duas dimensões, a segunda não teria a forte identidade que tem na figura aqui homenageada. Em ambas, porém, ao longo dos anos, é possível testemunhar a acção da construtora de pontes, da promotora de diálogos, princípio que norteou toda uma notabilíssima intervenção pedagógica, científica, cívica e de gestão académica.

Senão vejamos: *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil* reúne importantes artigos publicados antes em revistas e livros, alguns deles apresentados inicialmente sob a forma de conferências e comunicações em colóquios, seminários e congressos, e entretanto submetidos a revisão e actualização. Ao longo da obra, Blanca Ana Roig Rechou precisa as linhas norteadoras de todo um pensamento científico no campo dos estudos literários, o qual foi naturalmente evoluindo e se foi matizando. Por um lado, apura os seus conceitos de *literatura infan-*

[1] Registe-se, desde já, que, para muitos leitores, o *magnum opus* de Blanca Ana Roig Rechou talvez seja a coordenação e co-autoria da *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (Roig Rechou, 2015), obra inovadora de 504 páginas, de leitura imprescindível a todo e qualquer mediador da leitura na Galiza e a todo e qualquer investigador que se interesse pelo livro infanto-juvenil do espaço ibérico e ibero-americano.

til e *literatura juvenil*, designadamente nas relações destas com a literatura institucionalizada e no quadro de um espaço linguístico-cultural e literário não hegemónico (o galego), e por outro redefine *educação literária* –conceito que aqui surge valorizado[2]– sem nunca prescindir dos contributos de autores *hispânicos* de referência que lhe foram servindo de esteio. São eles Carmen Bravo-Villasante, Juan Cervera, Pedro Cerrillo Torremocha, Jaime García Padrino, Antonio Mendoza Fillola, Gemma Lluch e muitos outros. Na sua investigação, porém, não deixa de convocar igualmente autores *portugueses* como Natércia Rocha, Maria Laura Bettencourt Pires, José António Gomes, Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos, sem esquecer *brasileiros* como Ana Maria Machado, confrontando e cruzando contributos e desenvolvendo-os. O que, como antes dissemos, é assaz revelador da sua personalidade.

Mais em concreto, referimo-nos neste artigo à preocupação, sempre evidenciada pela investigadora, em se situar num terreno de aberto diálogo entre a cultura galega e as culturas de língua portuguesa (tão próximas, ainda que distintas), um verdadeiro diálogo intercultural, podemos dizê-lo, que passa neste caso pelo desejo genuíno de conhecer a língua, a história e a cultura do outro, valorizando-as, e de as mobilizar para as confrontar com as suas próprias realidades linguística e histórico-cultural[3]. No contexto científico, isto é, em colóquios, em sínteses de seminários, em reuniões de equipas de investigação, Blanca Ana Roig equaciona, ademais, esses dois lados num

---

2 Destaque-se, pela sua relevância, o conceito de *educação literária* que, na esteira de Mendoza Fillola, nos é proposto por Roig Rechou (2013: 56), partindo da enunciação do seu principal objectivo: "un dos obxectivos da Educación Literaria é precisamente conseguir activar os intertextos e enciclopédias individuais para poder interpretar nos textos, ademais de como se xestam dende o punto de vista formal, dos condicionantes socio-político-culturais, das características identitárias, etc., as mencións intertextuais que en cada obra existen, e que, nas dirixidas aos mais novos, fan referencia, fundamentalmente, a experiencias provenientes das manifestacións de transmisión oral que foron creando o seu imaxinario; a obras que se escribiron pensando na nenez e na mocidade como receptores empíricos e mesmo ideais, repertorio central das Literaturas Infantís e Xuvenís; ás adaptacións e aqueloutras creacións literárias das que os máis novos se foron apropiando, ainda que non sempre se dirixisen a eles".

3 Até pelo facto de os primórdios da literatura para a infância e a juventude em Portugal –ao contrário do que sucede na Galiza, por razões compreensíveis e já estudadas– remontarem ao século XVIII, e de o seu primeiro período dourado coincidir com o tempo e a acção de escritores na sua maioria republicanos, que publicaram obras para crianças entre as décadas de dez e de quarenta do século XX (Afonso Lopes Vieira, Ana de Castro Osório, Virgínia de Castro e Almeida, Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão, António Sérgio, José Gomes Ferreira, Olavo d'Eça Leal e outros).

plano de igualdade, observando, em cada momento, forças e debilidades de cada um deles –mas sem nunca ocultar, teremos de o reconhecer, uma relação especialmente carinhosa com a língua, a literatura, a cultura portuguesas. E isto ocorre também, como bem sabemos, no campo dos debates sobre escrita e ilustração para crianças e jovens e sobre educação literária, no fundo o principal objecto do trabalho pedagógico e investigativo da autora de *A Poesia Infantil e Xuvenil en Galicia*. Alguém que no entanto –e importa lembrá-lo até para futuro governo de jovens investigadores nesta área– jamais abdicou de um vivo interesse pelos clássicos da literatura e pela literatura dita para adultos (anote-se, de passagem, a circunstância de efectivamente a podermos considerar também uma especialista nas obras da grande Rosalía de Castro ou de Antón Avilés de Taramancos, para apenas apontarmos um par de exemplos, bem visíveis quando atentamos na sua vasta bibliografia).

Mas regressemos à investigadora construtora de pontes e de diálogos –ou não fosse alguém plenamente consciente do valor social da leitura literária, como à saciedade demonstram dois dos artigos incluídos no volume já citado de 2013[4]–, a fim de elencarmos e comentarmos alguns dos momentos altos dessa construção, no que às literaturas portuguesa e brasileira, e à investigação sobre elas, diz respeito.

A realidade que temos estudado, os testemunhos credíveis vindos da boca de escritores, ilustradores, editores e promotores da leitura confirmam o que o artigo da nossa autora, "A investigación en Galicia" (Roig Rechou, 2013: 83-101), permite intuir: há um antes e um depois de Blanca Ana Roig Rechou no trabalho de investigação sobre o livro infanto-juvenil na Galiza. Esse depois tem como etapa inaugural a defesa da sua tese de doutoramento (Roig Rechou, 1996) na Universidade de Santiago de Compostela, no início da segunda metade dos anos 90 do século XX. Mas é ainda nesse artigo, incluído no volume *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil*, que podemos colher já algumas pistas acerca da influência da autora –e das partilhas de conhecimento e de uma atitude geral de rigor investigativo que sempre a motivaram– na investigação sobre o livro infanto-juvenil em Portugal. Referimo-nos a uma acção que extravasou a fronteira traçada pelo rio Minho e se projectou em diversas instituições do ensino superior portuguesas, como as universidades do Minho, do Porto,

4 "Necesidade e transcendência do libro infantil" e "A literatura infantil e xuvenil ao servizo da sociedade" (Roig Rechou, 2013: 137-144 e 145-156).

dos Açores, de Aveiro ou de Évora, onde Blanca Roig participou em júris de provas académicas, umas vezes como co-orientadora outras vezes como arguente de teses de doutoramento. Nessas mesmas instituições ou ainda no Instituto Politécnico do Porto (Escola Superior de Educação), teve igualmente ocasião de apresentar comunicações e proferir conferências –por vezes como *keynote speaker*– em numerosos encontros científicos das suas áreas de especialidade, não raro fazendo-se acompanhar de outras investigadoras (amiúde mais jovens) ou de escritores/as, ilustradores/as e editores/as galegos –que contribuiu, como ninguém, para dar a conhecer no espaço cultural português.

Antes ainda e sobretudo na sequência de uma viagem ao Brasil em 2011, a fim de participar primeiro num congresso sobre literatura infanto-juvenil no campus de Assis da Universidade Estadual Paulista, e depois numa sessão aberta a estudantes e investigadores na Universidade Estadual de Maringá, Blanca Ana Roig acolhe também propostas de co-orientação de teses de doutoramento de bolseiros brasileiros na Universidade de Santiago de Compostela, consolidando assim, através desses jovens investigadores e dos seus co-orientadores brasileiros, o núcleo ibero-americano da Rede Temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI), e promovendo ao mesmo tempo estudos de literatura comparada centrados na escrita de galegos e brasileiros (o exemplo mais relevante desses autores, no tocante ao Brasil, é Lygia Bojunga Nunes, Prémio Hans Christian Andersen em 1982, e as suas novelas juvenis, estudadas por uma das estudantes de doutoramento de Blanca Roig, mas outros casos poderiam ser apontados).

Importa sublinhar, a propósito, que tal acção no campo académico foi norteada pelas linhas de intervenção definidas em colectivo e previstas aquando da criação da mencionada Rede Temática LIJMI, que Blanca Ana Roig em boa hora fundara em 2004, juntamente com investigadores de diferentes universidades e instituições do ensino superior do estado espanhol e de Portugal, aos quais, mais tarde, se viriam a juntar pesquisadores de países da América Latina.

Focando o caso português e apontando apenas um pequeno punhado de exemplos, permitimo-nos destacar a co-orientação, por Blanca Ana Roig, da tese de Sara Reis da Silva, apresentada à Universidade do Minho, *Presença e Significado de Manuel António Pina na Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, em 2009, ainda hoje o mais aprofundado –e cremos que único– estudo de doutoramento no seu âmbito, centrado neste nome maior da escrita portuguesa para crianças e jovens, da poesia contemporânea e

da crónica. Recorde-se também a co-orientação da tese de doutoramento *O Livro para Crianças e Jovens em Portugal (1870-1940)*, apresentada por Raquel Patriarca à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, um estudo situável no âmbito da história do livro.

Blanca Ana Roig Rechou que, já em 2011, num quadro metodológico comparatista, orientara a tese *Estudo Comparado de Narrativa Infantil e Xuvenil de Ficción Científica nas Literaturas Galega e Portuguesa*, apresentada à Universidade de Santiago de Compostela por Maria Isabel Mociño González –na qual, a par da dos autores galegos, é analisada a relevância, na escrita do século XX, de autores portugueses de ficção científica, como Luísa Ducla Soares e Carlos Correia, entre outros–, participará ainda, enquanto arguente, nos júris de outras provas de doutoramento realizadas em Portugal em diferentes universidades. Dessas provas importa destacar as relativas à tese de Ana Cristina Vasconcelos de Macedo, *A Escrita de Ilse Losa para a Infância e a Juventude*, defendida na Universidade dos Açores, em 2015, por se tratar do primeiro estudo aprofundado da obra para crianças e jovens desta escritora de língua portuguesa, mas de origem alemã-judia, que, pela originalidade da sua produção narrativa e dramática e das suas reflexões sobre a leitura infantil, é uma das figuras centrais da história da literatura para os mais novos em Portugal e um nome maior do neo-realismo literário português.

Saliente-se, por conseguinte, o estímulo de Blanca Roig quer ao estudo aprofundado de autores canónicos de língua portuguesa quer às abordagens comparatistas envolvendo produção literária galega e do Brasil ou de Portugal, a par da afirmação da importância e significado, para o mediador da leitura, da historiografia literária, que a autora de *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil* em diversos momentos sublinhará. Observando as suas intervenções no terreno académico bem como os seus artigos, é de acrescentar que os interesses de Blanca Roig, neste vasto campo, abrangerão uma multiplicidade de tipologias literárias e paraliterárias: da reescrita do conto popular à narrativa para adolescentes, passando pelo conto ilustrado, pelo texto dramático, pela escrita de recepção transgeracional ou *crossover fiction* (na expressão cunhada por Sandra L. Becket, 2008), pelo álbum narrativo e pela lírica[5].

[5] Leia-se Roig Rechou (2000) obra em que, além de estudar as várias gerações de poetas para a infância e a juventude na Galiza, propõe um útil quadro de tipologias de obras poéticas para os mais novos, merecedor de atenção crítica.

E isto sem esquecer outros objectos de leitura relevantes como os livros para pré-leitores e leitores iniciais, de materialidade e paratextualidade não convencionais, que é comum designar, porventura de modo equívoco, como livros-objecto.

Um breve olhar pela impressionante bibliografia de Blanca Ana Roig Rechou revela que, ao longo da sua carreira, dedicou atenção muito particular à produção teórica, historiográfica e crítica lusa sobre literatura para a infância e a juventude, tendo publicado na Galiza recensões críticas de obras saídas em Portugal, do mesmo modo que produziu importantes estudos sobre escritores portugueses, como Alice Vieira, Ana Saldanha, João Manuel Ribeiro ou João Pedro Mésseder, tendo publicado, em co-autoria com Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos, entrevistas a Manuel António Pina e a José António Gomes. Para apenas destacarmos um exemplo desta área de intervenção, refira-se que o seu espírito de construtora de pontes está bem expresso no título do artigo (e no conteúdo do mesmo) "Contributos de Alice Vieira à literatura infanto-juvenil espanhola" (Roig Rechou, 2016).

Quase a terminar, registem-se os seus recorrentes convites a escritores, ilustradores e estudiosos portugueses[6] para a participação nos muitos seminários e cursos que, ao longo dos anos, dinamizou em Santiago de Compostela, bem como os espaços de encontro que sempre se preocupou em generosa e afectuosamente criar, com o intuito de promover o diálogo entre criadores e entre investigadores de diferentes matrizes linguísticas e culturais. Nesta mesma linha de acção, e assim como revelou, em Portugal, numerosos criadores galegos, de diferentes gerações, através das suas comunicações e escritos, deu também um contributo decisivo para a publicação, em Galego e Espanhol, de escritores de língua portuguesa, como Ilse Losa, João Manuel Ribeiro e João Pedro Mésseder[7].

6 Pelos seminários, encontros e cursos promovidos por Blanca Ana Roig Rechou e pela Rede Temática LIJMI, em cooperação com entidades como a Biblioteca Nova (actualmente Biblioteca Afundación Santiago de Compostela) e o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, têm passado, entre outros, escritores portugueses como Manuel António Pina, Alice Vieira, Álvaro Magalhães, António Mota, Vergílio Alberto Vieira, Rita Taborda Duarte, João Pedro Mésseder e ilustradores como Gémeo Luís ou André Letria.

7 Registe-se, de passagem, a circunstância de ser co-autora, juntamente com seu marido Anxo Tarrío Varela –outro amigo e profundo conhecedor da literatura portuguesa–, da tradução para Galego do livro de aforismos e greguerías *Abrasivas* (Porto, Deriva, 2005), de João Pedro Mésseder.

Por último, reserve-se uma palavra mínima para um trabalho imenso: o de direcção de publicações científicas, o de coordenação de organizações e associações e o de dinamização de encontros científicos, espaços onde a presença de Blanca Ana Roig Rechou evidenciou, mais uma vez, vocação agregadora, dialogal e intercultural absolutamente invulgar.

Considerando o primeiro aspecto, assinale-se a circunstância de ter sido activa e entusiástica subdirectora da segunda série da revista científica *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* (números 16 a 22), que se publicou em Portugal, com textos em português e em galego, entre outubro de 2008 e Novembro de 2011. Configurou-se desse modo um espaço onde Blanca Roig deu a conhecer artigos de sua autoria que mais tarde recolheria em livro, além de ter agregado a si todo um núcleo de jovens e qualificados colaboradores que concorreram, de forma inegável, para o prestígio alcançado pela revista e para a revelação de criadores, obras e estudos galegos de qualidade.

Quer enquanto presidenta de Gálix (Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil–Sección Galega de OEPLI) quer como presidenta de ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil) e co-fundadora e primeira presidenta da sua secção Elos (Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil), durante os períodos em que exerceu tais funções, quer ainda como investigadora principal e dinamizadora de diferentes e importantes projectos de investigação, no domínio da literatura para a infância e a juventude (por exemplo sobre as temáticas das guerras e das mulheres), sempre Blanca Roig se revelou incansável promotora da cooperação e do diálogo frutuoso entre investigadores galegos e portugueses, numa perspectiva invariavelmente inclusiva, realizadora e pedagógica –pois encontramo-nos, sem qualquer dúvida, perante uma inesquecível mestre. Assim o demonstra, por exemplo, nas intervenções de fundo com que tem marcado os Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil (em 2020, realizar-se-á a 26.ª edição), que todos os anos têm lugar na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto com a cooperação da Rede LIJMI e que, juntamente com as muitas publicações deles resultantes, constituem um marco incontornável na investigação. Para esses encontros (que nos seus primórdios foram luso-galaico-francófonos, tendo contado com os contributos inestimáveis de Patrick Zimmermann, de Carmen Sangiao, do escritor Miguel Vázquez Freire, de Isabel Soto e de Amparo Raviña) Blanca Roig, as suas equipas de investigadores e as

instituições galegas que as apoiaram têm convidado numerosos escritores, ilustradores e editores da área do livro para a infância e a juventude, como Agustín Fernández Paz, Xabier Docampo, Fina Casalderrey, Paco Martín, Marilar Aleixandre, Antonio García Teijeiro, Marcos Calveiro, Ramón Caride, Fran Alonso, Paula Carballeira, Rafael Lema, Elvira Ribeiro Tobío, Carlos Negro, Concha Blanco, María Canosa, Olalla González, Chema Heras, Xabier Cobas, Xosé Manuel González (Oli), Ramón Trigo, Marc Taeger, Pepe Carreiro, Raquel Senra, Laura Rodríguez Herrera, Manuel Bragado, Francisco Castro, Xosé Ballesteros e muitos outros.

Por tudo o que deixamos dito, concluímos este apontamento de homenagem a uma voz ímpar num registo que só pode ser assertivo: o espaço da lusofonia e as culturas que têm o português como língua literária têm em Blanca Ana Roig Rechou uma amiga fiel, uma galega que, com os anos, um pouco portuguesa se foi tornando também. Pelo menos assim a vemos nós, portugueses.

Bibliografia

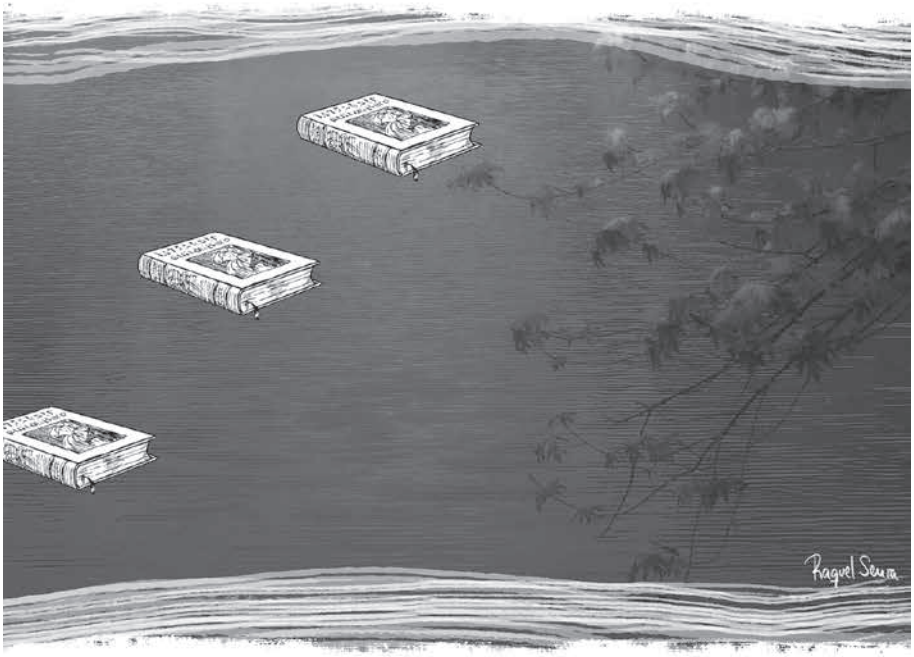
Beckett, S. L. (2008): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Londres: Routledge.

Roig Rechou, B. A. (1996): *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico [Tese en microficha da Universidade de Santiago de Compostela, n.º 578].

_____ (2000): *A Poesía Infantil e Xuvenil en Galicia*, Santiago de Compostela: Gálix.

_____ (2013): *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil/Educación Literaria e Literatura Infantil e Xuvenil*, Porto: Tropelias&Companhia.

_____ (2016): "Contributos de Alice Vieira à literatura infanto-juvenil espanhola" en S. Reis da Silva e J. Manuel Ribeiro (coords.), *Estes Livros que Nós Escolhemos–Contributos para a Leitura da Obra Infantil e Juvenil de Alice Vieira*, Porto: Tropelias & Companhia, pp. 77-123.



os camiños
que se abren

Dicionario bilingüe de linguas afíns: algunhas observacións

Isabel González
J. L. Couceiro
Universidade de Santiago de Compostela

Non hai moitos anos non se podería ofrecer a unha colega e amiga, como é a que hoxe homenaxeamos, un dicionario que puxera en contacto as linguas galega e italiana, por iso, hoxe, é un motivo de satisfacción podelo facer. Eses estudos lexicográficos son produto dun continuo, constante e ininterrompido traballo en prol da nosa lingua.

Nesta contribución ímonos referir ao dicionario bilingüe (italiano-galego, galego-italiano), que pon en relación dúas linguas románicas que se distinguen por unha marcada afinidade pero que, precisamente por iso, teñen unha dificultade maior.

Os redactores de dicionarios bilingües coñecen de primeira man os atrancos que afrontan os galegos para aprender a lingua de Dante e, ao revés, os obstáculos que han sortear os italianos para falar ou escribir na lingua de Rosalía.

Neste traballo queremos facer só algunhas reflexións para abordar algúns dos problemas máis importantes aos que, coñecendo os obstáculos que atoparán os usuarios do dicionario, cómpre coñecer desde o primeiro momento para así tentar de poñerlles remedio. As obrigadas restricións de espazo fan que non poidamos afondar nas diferentes cuestións senón dar unha visión de conxunto o máis precisa posible, iso si. Deixamos aparte a lexicografía *on line* que hoxe en día soluciona moitos problemas e non está sometida á tiranía do espazo.

Cando nos propoñemos a elaboración dun dicionario, a primeira tarefa é facer a selección de voces, porque o número de verbas que vai ter o dicionario, como é doado deducir, é importante por moitas razóns, entre outras, seleccionar as palabras que correspondan á lingua de uso, procurando sempre que a escolla sexa axeitada e ao mesmo tempo equilibrada para acadar unha homoxeneidade, evitando descompensacións. Unha preciosa orientación para nós e o *Nuovo Vocabolario di base della lingua italiana,* reelaborado por T. De Mauro, sen esquecer que o formato do dicionario pode xa vir delimitado pola súa inserción nunha colección previa da editorial.

Ao pensar nos campos semánticos, no mesmo que na selección de entradas, hai que tentar manter o equilibrio: non convén que aparezan, por exemplo, o dobre de palabras nun campo que noutro. Tamén aquí hai que ter en conta os campos máis usuais: bioloxía, botánica, gastronomía, medicina etc. Pódese prescindir, segundo a nosa opinión, das palabras técnicas ou específicas dun determinado campo, que serán obxecto de vocabularios de linguaxes específicas.

Na redacción dun dicionario bilingüe como é o italiano-galego, galego-italiano é moi importante e sobre todo moi útil, a inclusión dos exemplos en ambas as dúas linguas. Evidentemente, iso aumenta moito a dimensión do corpo da palabra pero xulgamos que é fundamental para facilitar a situación das dúas linguas postas en contacto. Por outra banda, a súa tradución pretende mostrar un modelo de adecuación entre as dúas linguas e pon de manifesto, ademais, a articulación sintáctica do italiano. Ao noso parecer, deben ser creados *ad hoc* e tamén apoiados na lingua viva, facilitando que o usuario poida aprender novo vocabulario e incluso asimilar sen darse conta nocións gramaticais dun modo implícito.

Se para a palabra "equipo" (de fútbol) poñemos o exemplo: *La squadra di calcio è formata da undici giocatori*, O equipo (de fútbol) está formado por once xogadores, apréndese que ademais de que *squadra di calcio* é o equipo (de fútbol), o uso das preposicións é diferente nas dúas linguas: mentres que en galego se usa "por" en italiano emprégase *da*. Loxicamente non é preciso que os exemplos sexan máis longos do necesario: Se para a palabra lumbago, it. *lombaggine* poñemos como exemplo: "O lumbago é unha dor forte e persistente no lombo, debido a un movemento brusco e as estatísticas demostran que é unha das enfermidades máis comúns na sociedade", sería excesivo. É un luxo que poden exhibir, e de feito o fan, os dicionarios en liña. Para nós, abondaría con dicir *La lombaggine è un dolore alla regione bassa della schiena*. Neste caso, aprenderíamos ao mesmo tempo que *lombaggine* é feminino en italiano e que o "lombo" é en italiano a *schiena* (por certo, tamén con xénero diferente).

Pola contra, tampouco deben ser excesivamente curtos. Se para a palabra "cabelo" se dá como exemplo: "Ten o cabelo branco" *Ha il capello bianco*, quedaría incompleto porque non aclara dabondo a aserción; é mellor ofrecer un contexto en contraste: "Aínda que é moi novo xa ten algún cabelo branco" *Anche se è molto giovane ha già qualche capello bianco.* A medida xusta é,

xa que logo, a que cumpra a misión encomendada, en definitiva, facilitar a aprendizaxe da lingua que descoñecemos.

Como é natural, non se deben usar exemplos que sexan incorrectos: Se para ilustrar a palabra galega "nácara' (en italiano *madreperla*) poñemos este exemplo: "Ten un xersei con botóns de nácara" *Ha un golfino con bottoni di madreperla,* non sería axeitado porque, polo xeral, os xerseis non teñen botóns. É preferible, neste caso, falar de "chaqueta" *giacca.* O mesmo ocorrería se para "lonxitude" poñemos como exemplo: A lonxitude dunha cancha de tenis é de cincuenta metros *La lunghezza di un campo da tennis è di cinquanta metri,* porque non é certo.

Sabemos que o italiano e o galego non soamente son linguas afíns en canto á súa orixe, senón que ademais posúen un contexto cultural moi semellante. Iso quere dicir que un caso particular é o tema das palabras culturais**,** dado que, na maioría dos casos, non existe referente na lingua de chegada.

Segundo sexa o grao de afinidade entre as linguas postas en contacto, atoparemos unha porcentaxe maior ou menor de termos e significados coincidentes á hora de proporcionar un equivalente na lingua de chegada. Pero cal é a estratexia axeitada cando non podemos presentar unha equivalencia? Ben é verdade que, grazas aos formatos electrónicos, as restricións de espazo e formato van desaparecendo (de xeito que podemos recorrer a imaxes, vídeos etc., que axuden a comprender o termo na lingua estranxeira). Este problema preséntase regularmente cando se aborda o tratamento das palabras culturais.

Cal é o equivalente italiano de "miñaxoia"? E como se traducen ao galego voces como *pandoro,* ou *tiramisù*? Certamente temos a opción de introducir o equivalente cunha fórmula xenérica ('especie de'..., *sorta di*...), porque desa maneira xa indicamos que é 'semellante a...', que 'ten aparencia de...' e que non posúe exactamente o mesmo valor. Pódese tamén, cando sexa posible, engadir o adverbio aproximadamente': De maneira que, se queremos, por exemplo, dar o equivalente italiano da nosa "bica", cómpre proporcionar unha explicación: *torta di farina, uova, zucchero, panna e burro, tipica di alcune zone della Galizia.* E o mesmo se queremos traducir ao galego o termo italiano *sanguinaccio*: "doce feito con sangue, chocolate e pasas, típico dalgunhas rexións italianas". E quizais non estaría demais apurar a situación xeográfica.

De todos modos, por moi clarificador que fose, non sería operativo, nin axeitado proporcionar unha descrición pormenorizada; por exemplo, para *pastenula* "peixe mariño da familia dos gádidos, do que existen varias especies, parecido á pescada, coas aletas do ventre en forma de filamento, que habita en fondos areosos e é apreciado pola súa carne delicada" ou para *pesce cappone:* "peixe dunha cabeza grande, cun fociño sobresaínte, a espiña sobre o opérculo non é moi grande. O perfil da fronte é recto, as aletas pectorais son amplas e de cor negro azulado, con debuxos de viva cor azul eléctrico e unha mancha negra na base [...] acada os 70 cm de longo". Trátase, en todo caso, de proporcionar a información necesaria para comprender o significado da palabra que descoñeciamos e non acudir a unha descrición enciclopédica, pormenorizada, para especialistas que acostuman a resumir no nome científico.

E así sucesivamente, se nos preguntamos : cal é o equivalente italiano para unha palabra tan usual no galego como "orballo"? Nin *pioggerella, pioviggine, acquerugiola* o definen con precisión (esas tres verbas corresponderían máis ben á "chuvisca", que non é o mesmo que "orballo"). Pensemos que no galego –quizais porque na nosa terra chove moi a miúdo– temos para a choiva abundancia de termos diferenciados, entre outros: babuxa, babuña, barbaña, barbuña, barbuza, barrallo, barrufa, barruñeira, barruzo, breca, froallo, lapiñeira, mexadeira, mocalleira, morriña, morriñada, parrumada, patiñeira, poalla, poalleira, zarzallo. Como se conxuga toda esta terminoloxía en ambas as dúas linguas? Como diciamos hai un pouco, será o grao de proximidade entre as dúas culturas, o que pode facilitar o labor do lexicógrafo, dándolle, en certo senso, as solucións máis aproximadas en cada caso, pero é verdade que, na maioría das veces, este tipo de palabras atopa difícil solución: se o orballo é moi espeso: poalla, poalleira; se a choiva está mesturada con néboa: barruzo, breca, mera; se é intermitente: chuvisca, chuviscada, chuviñada; con neve e vento: corisco, coriscada, calistro.

Das moitas posibilidades que existen cando non hai unha equivalencia total: 'alento' é sinónimo de 'bafo', o italiano *fiato* é sinónimo de *alito,* ou se a verba galega ten máis de dúas ducias de sinónimos: galego brote (*germoglio*), abrocho, botón, broulla, gamota, gomo, grelo, gromo, rebento, xema, xermolo..., e xa que logo, imposible de encaixar no italiano, podemos decidirnos polos máis espallados en Galicia: gromo, abrocho e botón, non sen antes explicar que *germoglio* equivale tamén ao significado de grelo (*cima di rapa*), verdura tan abundante na nosa terra.

Pódese adoptar un préstamo lingüístico como equivalencia (botafumeiro traduciríase por *botafumeiro*); presentar un equivalente explicativo; crear un neoloxismo ou se podería realizar una tradución xenérica da voz a través dun hiperónimo, seguida dunha definición, dunha descrición, aínda que o máis habitual nos dicionarios é omitir esta explicación imprescindible. Se se emprega un hiperónimo, e non se concreta, é correcto, pero inexacto.

Cremos que a opción máis axeitada é facilitarlle ao usuario unha explicación o máis concreta e sinxela posible. No campo da gastronomía, palabras tan comúns na nosa lingua como o "botelo", a "zorza", os "cimos", ou o "biscoito", teñen que estar recollidas necesariamente, definíndoas, como xa dixemos, dunha maneira clara e, a poder ser, moi concisa. Se ao consultar un dicionario atopamos que o biscoito é o *pan di Spagna* ou que *babá* é un "doce típico de Nápoles" non acadariamos o obxectivo principal: satisfacer as necesidades dos usuarios, proporcionándolles o equivalente axeitado. En Italia, un galego cando vai xantar quererá saber que é unha *caponata* "guiso clásico da cociña siciliana elaborado con berenxenas, alcaparras, tomates, olivas etc., cociñados en aceite de oliva" ou os *fettuccini* "tiras de pasta cocidas como os *spaghetti"* e a *panna cotta* "doce elaborado con crema de leite e azucre" e, dese xeito, terá completada a comida do mediodía, o mesmo que se invitamos a un italiano a nosa casa e dicímoslle previamente o menú: "botelo" coa alternativa de "androlla", e de sobremesa "filloas". Quedará satisfeito se, previamente, consulta o noso dicionario sabendo que vai comer como prato único, dada a súa consistencia, un "*insaccato affumicato fatto con la carne e ossa del maiale*" e para rematar unha "*specie di crêpe a base di farina e uova*" típica da nosa terra, especialmente no Entroido.

É evidente que son moitos os aspectos importantes á hora de elaborar un dicionario bilingüe de linguas afíns que agora teñen que quedar no tinteiro e que xa temos estudado noutros artigos. Tratándose do italiano e do galego postos en contacto, quizais un dos máis importantes e incluso divertidos puidera ser o dos falsos amigos léxicos, que na maioría dos dicionarios non se teñen en conta.

Non quixeramos rematar sen ofrecer unha mostra de como temos resolto no dicionario italiano-galego os problemas apenas apuntados (ITAGAL, http://www.cirp.es/pub/docs/varios/dicItaGal.pdf, pp. 222-223):

fare I v. tr. [aux. avere] 1 Facer. *Ho fatto un maglione di lana.* Fixen un xersei de la. *Quanto fa sette per cinque?* ¿Canto é sete por cinco? *Che cosa hai fatto ieri?* ¿Que fixeches onte? *Vi facevo a Milano.* Facíavos en Milán. *La cena mi ha fatto male.* A cea fíxome mal. *Aveva fatto tanti soldi.* Fixera moitos cartos. *Mi fanno la vita impossibile.* Fanme a vida imposible. *La nostra casa fa angolo.* A nosa casa fai esquina. 2 Facer, construír. *La cicogna aveva fatto il nido sul campanile.* A cegoña fixera o niño sobre o campanario. 3 Facer, compoñer. *Ti ha fatto un sonetto.* Fíxoche un soneto. 4 Facer, preparar (cociñar). *Domani faremo arrosto di vitello.* Mañá faremos asado de tenreira. 5 Ter (reunir, agrupar). *Questa città fa centomila abitanti.* Esta cidade ten cen mil habitantes. 6 Facer de (actuar). *Farò il Re Magio a Natale.* Farei de Rei Mago polo Nadal. 7 Ser (profesión). *Mio padre fa il marinaio.* O meu pai é mariñeiro. 8 (col.) Dicir. *Si avvicinò e mi fece: hai ragione.* Achegouse e díxome: tes razón. 9 Nomear, designar. *Il Papa fece cardinale un vescovo gallego.* O Papa nomeou cardeal un bispo galego. II v. intr. [aux. avere] 1 Ir (ser axeitado). *Il ritmo della città non fa per me.* O ritmo da cidade non me vai. 2 Sentar (ben ou mal). *Un po' di vacanza ti farà proprio bene.* Unhas poucas vacacións sentaranche realmente ben. III v. intr. impers. [aux. avere] 1 Facer (haber). *Fanno cinque mesi che è partito.* Fai cinco meses que marchou. 2 Facer, ir. *Fa caldo.* Fai calor. IV v. intr. pron. e refl. [aux. essere] 1 Facerse. *In poco tempo si è fatto un uomo.* En pouco tempo fíxose un home. *Si è fatta cattolica.* Fíxose católica. 2 (xerg.) Drogarse. *Quel tipo si fa.* Ese tipo drógase. # *avere da fare*: ter que facer; *cosa fatta capo ha*: o feito, feito está; *chi la fa l'aspetti:* o que a fai págaa; *darsi da fare:* preocuparse, molestarse; *far fuori* / *fare la pelle a qualcuno:* matar a alguén ; *farcela:* ser capaz, resolver; *fare a meno di:* prescindir de; *fare a metà:* compartir; *fare a pugni* / *a calci* / *a coltellate* (tamén fig.): emprendela a puñadas / a patadas / a coiteladas, ter unha boa agarrada; *fare bella* / *brutta figura:* quedar ben / mal visto; *fare benzina:* botarlle gasolina ó coche; *fare colpo:* impresionar; *fare coraggio:* dar ánimos; *fare e disfare* (fig.): gobernar; *fare fuoco:* disparar; *fare i capelli:* corta-lo pelo; *fare il bravo:* portarse ben; *fare il furbo:* facerse o listo; *fare il muso:* estar enfurruñado; *fare il verso* (tamén fig.): imitar, toma-lo pelo; *fare la barba:* afeitarse;

fare la bella vita: darse boa vida; *fare la fame:* pasar fame; *fare la parte di:* interpreta-lo papel de; *fare le ore piccole:* durmir pouco; *fare le smorfie:* estar encabuxado; *fare lezione:* dar clase; *fare notizia:* dar que falar; *fare paura:* dar medo; *fare piano:* falar baixo; *fare presto:* apurar; *fare schifo:* dar noxo; *fare silenzio:* calar; *fare tardi:* atrasarse; *fare tesoro di:* levar no corazón; *fare un colpo:* roubar; *fare un prezzo:* axustar un prezo; *fare un sogno:* soñar; *fare una figuraccia:* quedar mal ante os demais; *farla finita* (tamén fig.): acabar, suicidarse; *farla franca:* saír ben parado; *farla in barba a tutti:* facer mofa de todos; *farne di tutti i colori:* facer mil tolerías; *farsela con qualcuno* (pop.): deitarse con alguén; *farsi in quattro:* molestarse moito por alguén; *farsi strada:* abrirse camiño; *farsi vivo:* poñerse en contacto; *non fa niente:* non importa; *non fare motto / parola:* non dar un chío; *tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare:* do dito ó feito hai un bo treito. OBS.: seguido de inf. asume valor causativo: *fammi pensare*: déixame pensar; *far credere, vedere* ecc.: facer, crer, ver, etc.; *far piangere, ridere,* ecc.: facer chorar, rir, etc.; a forma inv. *fa* úsase nos compl. de tempo pasado: *sette anni fa*: fai sete anos; v. irreg. V. táboa 24.

E a verba correspondente no dicionario galego-italiano (GALITA):

facer I v. tr. 1 [*aux.* avere] *Fare.* Non lle fagas preguntas. *Non fargli domande.* Fixémolo volver. *L'abbiamo fatto tornare.* Cinco e cinco fan dez. *Cinque e cinque fanno dieci.* Mañá fago corenta anos. *Domani faccio quarant'anni.* Estades aquí! Facíavos na biblioteca. *Siete qua! Vi facevo in biblioteca.* A volta da muller fíxoo moi feliz. *Il ritorno della moglie l'ha fatto molto felice.* Nesta viaxe fixen algún negocio. *In questo viaggio ho fatto qualche affare.* O abrigo facíao máis alto. *Il cappotto lo faceva più alto.* Fai bo tempo. *Fa bel tempo.* Hoxe fai dez anos que casamos. *Oggi fa dieci anni che ci siamo sposati.* obs.:v. irreg. V. táboa 24. 2 [*aux.* avere] *Fare.* Fixen un bocadillo. *Ho fatto un panino.* obs.:v. irreg. V. táboa 24. sin.: *preparare.* 3 [*aux.* avere] *Fare.* Queren facer unha casa. *Vogliono fare una casa.* obs.:v. irreg. V. táboa 24. sin.: *costruire.* 4 [*aux.* avere] *Fare.* Fixen algúns quilómetros a pé. *Ho fatto alcuni chilometri a piedi.* obs.:v. irreg. V. táboa 24. sin.: *percorrere.* II v. pron. 1 [*aux.* essere] *Farsi.* Esta película fáiseme pesada. *Questo film mi si fa pesante.* obs.:v. irreg. V. táboa 24. 2 [*aux.* essere] *Diventare.* v. intr.

Fíxose tacaño. *È diventato tirchio.* #chocolate de facer: *cioccolato fondente*; dar que facer: *dare da fare*; deixar de facer algo: *smetterla*; estar a piques de facer algo: *stare per fare qualcosa*; facela boa (irón.): *farla bella / farla grossa*; facer (algo) polo camiño máis longo: *menare (qualcosa) in lungo / per le lunghe*; facer a compra: *fare la spesa*; facer a limpeza da casa: *fare le pulizie*; facer a raia do pelo: *farsi la riga*; facer algo de boa gana: (*fig.*) *andare a nozze*; facer algo de broma: *fare qualcosa per ridere*; facer algo para nada: *fare un buco nell'acqua*; facer as contas da vella / facer castelos no aire: *fare castelli in aria / costruire sulla sabbia*; facer as contas sen o taberneiro: *fare i conti senza l'oste*; facer as cousas a conciencia: *fare le cose a dovere*; facer as cousas ao grande: *fare le cose in grande*; facer as cousas sen perder tempo: *andare per le corte*; facer as paces: *fare (la) pace*; facer as soltas antes de ter as cabras: *vendere la pelle dell'orso prima che sia morto*; facer barrabasadas: *farne di cotte e di crude / farne di tutti i colori*; facer barullo: *fare un mercato*; facer bo de alguén: *portare qualcuno sulla buona strada*; facer caer a alguén: *mandare qualcuno a gambe all'aria*; facer calar a alguén: *far stare zitto / cucire la bocca*; facer camiño: *fare strada*; facer carreira*:* (fig.) *far molto cammino*; facer caso: *dare retta*; facer cola: *fare la fila*; facer coma quen non oe/ facerse o xordo: *fare l'inglese / fare il sordo/ fare orecchie da mercante*; facer coma quen non ve: *chiudere un occhio*; facer das súas: *farne una delle proprie*; facer de...: *fare il / la...* facer de carabina: *reggere il moccolo a qualcuno*; facer de corpo: *andare di corpo / fare i propri bisogni*; facer de intermediario: *fare / agire da tramite*; facer de todo para conseguir algo: (fig.) *fare i salti mortali*; facer e desfacer: (fig.) *fare e disfare / fare il bello e il brutto tempo*; facer ganas: *far gola*; facer mofa de todos: *farla in barba a tutti*; facer moito ruído: *far fracasso / fare il diavolo a quattro*; facer o favor: *fare la gentilezza*; facer obras de caridade: *fare della beneficenza*; facer o conto: *adulare*; facer os honores: *fare gli onori di casa*; facer o ridículo: *far ridere i polli*; facer ostentación: *mettere in mostra*; facer partícipe: *mettere a parte*; facer pé (na auga): *toccare fondo*; facer pedazos: *fare a brani*; facer perder a paciencia: (fam.) *far girare le scatole*; facer por + inf.: *cercare di + inf.*; facer que (finxir): *far finta di;* facer que non se fale (de algo): *mettere a tacere*; facer saltar/ voar a tampa dos miolos: *farsi saltare / bruciarsi le cervella*; facer sentir

incómodo: *mettere qualcuno a disagio / mettere in imbarazzo*; facer sitio: *fare posto*; facer todo o posible: *muovere cielo e terra / fare del proprio meglio*; facer tolemias: *fare pazzie*; facer unha desfeita: (fig.) *fare una frittata*; facer unha excepción: *fare uno strappo alla regola*; facer unha tolada: *fare uno sproposito*; facerlle as beiras a alguén: *fare il filo a qualcuno*; facerlle unha xogada a alguén: *fare le scarpe a qualcuno*; facerse á mar: *prendere il mare*; facerse auga na boca: *far venire l'acquolina in bocca*; facerse cargo: *1. incaricarsi* (encargarse)*, 2. rendersi conto* (darse de conta)*;* facerse de noite: *farsi buio*; facerse de rogar: *farsi pregare*; facerse famoso: *venire / salire alla ribalta*; facerse mal sangue: *farsi sangue cattivo*; facerse notar: *farsi vedere / mettersi in evidenza*; facerse o gracioso: *fare lo spiritoso*; facerse o listo: *fare il furbo*; non dar pancada: *non fare un tubo / stare con le braccia in croce / stare con le mani in mano*; non facer máis ca: *non fare altro che*; non facer mal a ninguén: (fig.) *non torcere un capello*; obrigar a alguén a facer algo: *mettere qualcuno con le spalle al muro / tirare qualcuno a fare qualcosa per i capelli*; ter máis que facer: *avere altro da fare.*

Esperamos que cando os dous volumes do dicionario se poñan en rede, tanto a forma como o contido sexan máis manexables e poidan achegar una maior cantidade de información e, consecuentemente, de precisión.

Bibliografía

Calvi, M. V. (1995): *Didattica di lingue affini: spagnolo e italiano*, Milano: Guerini.

_____ (2012): "Palabras y cultura en la lengua del turismo", *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural* 4, vol. 10, pp. 1-3.

González, I. (1982): "Italianismos en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*", *Homenaje a Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, pp. 93-104.

_____ (1997a): "Diccionario italiano-galego", *Cadernos de Lingua* 3, Santiago de Compostela: Obradoiro Gráfico, S.L., pp. 121-129.

_____ (1997b): "O Diccionario castelán-galego da Real Academia Galega", *Cadernos de Lingua* 3, Santiago de Compostela: Obradoiro Gráfico, S.L., pp. 131-139.

_____ (2001): "Información semántica complementaria en los diccionarios bilingües" en S. Porras Castro (ed.), *Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas Españoles, Lengua y Lenguaje Poético*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 45-60.

_____ (2008a): "Algúns aspectos dos diccionarios bilingües con especial referencia ao galego-italiano" en M. Brea López, F. Fernández Rei e X. L. Regueira (coords.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía". Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, pp. 105-112.

_____ (2008b): "Terminología gastronómica italiana en Álvaro Cunqueiro". *Homenaje al Profesor Joaquín Hernández Serna, Estudios Románicos* 16-17, pp. 493-502.

_____ (2015): "Léxico especializado en la lexicografía gallega-italiana (algunas reflexiones)" en D. Sánchez Palomino y M. J. Domínguez (eds.), *Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva,* vol. II, Berlín: De Gruyter, pp. 210-221.

_____ (2016): "A complexidade das equivalencias nos dicionarios bilingües ITAGAL e GALITA" en M. González (ed.), *Lingua, pobo e terra. Estudos en homenaxe a Xesús Ferro Ruibal,* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 233-244.

San Vicente, F. (ed.) (2006): *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti, approcci attuali*, Monza: Polimetrica.

Sanmarco Bande, Mª T. (2008): "A denominación de animais e plantas nos dicionarios bilingües. O ámbito ítaloespañol" en M. Brea, F. Fernández Rei e X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía: homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 170-179.

_____ (2015): "Tratamiento de los culturemas en la lexicografía italoespañola actual" en Mª. J. Domínguez *et alii* (eds.), *Lexicografía de las lenguas románicas. Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva*, vol. 5, Berlín: De Gruyter, pp. 423-440.

_____ (2017): "Le parole culturali della gastronomia nella lessicografia italospagnola odierna" en I. Bajini, M. V. Calvi, G. Garzone e S. Giuseppe (eds.), *Parole per mangiare. Discorsi e culture del cibo*, Milano: LED, pp. 289-306.

_____ (2018): "Cómo afrontar la codificación de las palabras culturales en la lexicografía bilingüe. Lengua de especialidad del turismo cultural y diccionario" en M. V. Calvi, B. Hernán-Gómez Prieto e G. Mapelli (eds.), *La comunicazione specialistica. Aspetti linguistici, culturali e sociali*, Milano: Franco Angeli, pp. 209-318.

A liberdade de imaxinar ou os límites da cidade de provincias na novela *As cousas de Ramón Lamote* de Paco Martín

Ánxela Gracián
Investigadora literaria

Contexto histórico

Coa novela *Das cousas de Ramón Lamote* é a primeira vez que o Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil cruza o Pedrafita do Cebreiro e entra en Galicia, da man do seu autor, o lugués, Paco Martín, que no ano 1986 o gañou con esta obra tan interesante, tanto polo tratamento do espazo urbano provinciano (argumentado sempre como feito social e, por tanto, político, isto é, os valores, as estratexias e os comportamentos da clase política gobernante e da burguesía dominante que os perpetúan) como polo especial tratamento da fabulación e da fantasía, aspectos ambos aos que nos achegaremos neste artigo.

Como vimos de dicir corría o ano 1986 e a obra premiada foi unha vaga de esperanza para o autor e fito renovador na nosa literatura. O propio autor dio nunha das entrevistas:

> Resultoume moi gratificante gañar o premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil porque foi a primeira vez que se lle concedía un premio nacional a un libro escrito en galego (Martín, 2014).

A súa obra nútrese de temas como o ataque contra a burguesía, botando man da fantasía e do humor sagaz, sutil e non tan sutil, que campa en todos os seus textos. Así o entendeu tamén a crítica para quen o escritor Paco Martín ocupou unha merecida importancia:

> A ficcionalización de elementos que acenan cara á identidade galega, unida á crítica da nova sociedade xurdida da democracia, foi a cerna de propostas de creadores da literatura institucionalizada como Paco Martín (Recatelo, 1940), un dos autores vinculados aos colectivos de renovación pedagóxica que agora se achegou á narrativa xuvenil con gran talento para captar e transmitir a esencia do que significa ser galego, dunha forma de entender a vida desde a perspectiva individual, fronte á que se sitúa a colectividade, convertida na maior parte das súas obras en personaxe (Roig, 2015: 158).

Esta crítica que tamén se ocupará de situar a novela como o paradigma da escrita persoal do autor cuxo protagonista, "un personaxe xa inesquecible no imaxinario galego" (Roig, 1992: 185-194) que se completamente co ton estrafalario, curioso, simpático e nada convencional deste personaxe adulto, (...) a través do que se dan explicacións do mundo desde unha perspectiva netamente galega (Gomes e Roig, 2007: 78).

O autor pertence á chamada Xeración do 68, isto é, escritores nados trala Guerra Civil que viven toda a súa aprendizaxe infantil e xuvenil e a súa maduración persoal baixo a tutela do nacional catolicismo franquista de tanta estreiteza ideolóxica e foron á universidade na década dos 60 recompoñendo un sistema de valores propio do que se nutriu como escritor e como ensinante, a outra das súas profesións, participando sempre en colectivos de marcado carácter de renovación pedagóxica.

Análise do espazo provinciano de *intramuros*

A noción de espazo estivo asociada tradicionalmente ao establecemento de relacións harmónicas e congruentes entre os distintos compoñentes do texto literario, en concreto, foron os estudos de narrativa os que máis se achegaron a este concepto.

Así, o espazo foi estudado desde distintos puntos de vista, desde a perspectiva dos estudos formalistas que identifican este só como un topos, lugar ou escenario simplemente físico e decorativo ata outras nas que consideran a primeira entidade como un reflexo das estruturas socio-históricas do contexto no que xorde a obra. Pero foron as reflexións da semiótica rusa, de decidida orientación culturalista, as que superaron esas concepcións tradicionalistas ao postular a noción de cronotopo do eslavo Mijail M. Bajtin (1989: 235-398), o tempo-espazo amalgamados, isto é, as conexións esenciais das relacións temporais e espaciais asimiladas artisticamente na literatura. Con iso adecuase e refuncionalízase ao campo de estudo específico a unidade indisoluble que establecera a principios do século XX a teoría da relatividade einsteniana[1].

[1] Para unha crítica do concepto bajtiniano de "cronotopo" *vid.* I. M. Zavala (1986), obra que revisa e recontextualiza as teorías literarias do estudoso eslavo, que entendeu o cronotopo como unha categoría da forma e o contido na literatura, a unión dos elementos espaciais e temporais nun todo intelixible e concreto. O tempo condénsase aquí, comprímese, convértese en visible desde o punto de vista artístico; e o espazo, pola súa vez, intensifícase, penetra no movemento do tempo, do argumento, da historia. Os elementos do tempo revélanse

Desde unha posición interdisciplinaria que conxugue perspectivas como as da antropoloxía cultural, a psicoloxía, a teoría da literatura e a semiótica, pode revelarse interesante o estudo sistemático dos elementos espaciais tematizados nas diferentes culturas e/ou literaturas co fin de chegar a unha máis cumprida definición destas no marco dunha semiótica da cultura. Foi entón Foucault (1984,1986), vinculado co estruturalismo e redefinido como un dos principais pensadores da posmodernidades, o que lle outorga unha dimensión ao espazo sobre o tempo e que sinala que a obsesión do século XX foi a historia, a época actual é a época do espazo. Para este filósofo e outros teóricos, o espazo convértese nunha ferramenta de análise social, pois vivimos no interior dun conxunto de relacións espaciais, (espazo privado e público, o da familia e o do social, espazos escuros ou transparentes, de abaixo ou de arriba etc. Heterotopías "que delinean lugares que son irreductibles uns a outros e absolutamente imposibles de sobrepoñer" (Foucault, 1986: 22-27).

Este concepto será de vital importancia para os xeógrafos e economistas das décadas seguintes, non só para definir a rede global que caracteriza o territorio tardocapitalista, senón tamén a propia cidade contemporánea, que forma parte do debate e que conduciu a sociólogos, filósofos, economistas urbanos e demais a interesarse polo espazo urbano. A partir de aquí, e concretamente logo do Maio do 68, todas as reflexións que se fan respecto do espazo salientan a importancia deste en calquera proceso social, político e económico. Será Edward Soja (Benach e Albet, 2010) quen reivindique o seu protagonismo fronte ao tempo na comprensión da cidade. Se todo ocorre no espazo, se este posúe un papel instrumental como coñecemento dun modo de vida, se o espazo pode ser entendido como produto, proxección e símbolo, pode entón entenderse como un concepto fundacional.

Daquela, se a novela é discurso e símbolo, discurso e imaxe, non abordaremos o espazo en si mesmo como dimensión material senón como o relato desa materialidade e a súa experiencia, analizando os datos que se nos achegan sobre o espazo en cuestión, a súa forma e a súa historia. Desde esta dimensión, a noción de espazo físico está determinada polo que o rodea e envolve –medio, atmosfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión, distancia– nocións que compoñen un verdadeiro sistema de lugares do ima-

---

no espazo, e o espazo é entendido e medido a través do tempo. A intersección das series e unións destes elementos constitúe a característica do cronotopo artístico.

xinario contemporáneo e un campo semántico de suxestivas significacións. Así o reflexiona o antropólogo Edward E. Hal (Warner-Søderholm, 2013) que di que "todo o que o home fai está vinculado á experiencia do espazo", idea un tanto complexa da que, en todo caso, subxace a reflexión de que o espazo nunca é neutro. Hai inscricións sociais que asignan, identifican e clasifican todo asentamento. Relacións de poder e presións sociais que se exercen sobre todo espazo creado. O territorio mídese, divídese e delimítase para controlalo mellor a partir de nocións como horizonte, límite, fronteira, e o espazo vital ábrese a novas relacións de dominio, zonas fronteirizas, recintos sagrados, territorios míticos, fronteiras políticas, fronteiras vivas e redutos prohibidos que xorden dos procesos de fragmentación do espazo. Desa concepción será da que partiremos para a análise da novela *Das cousas de Ramón Lamote*, o espazo que comprende os mundos de dentro e de fóra nun intercambio que lle dá sentido a esa percepción, achegándonos a ese lugar de *intramuros*, que busca, por medio dun humor aguzado que roza a sátira con vistas ao desenmascaramento, a desmitificación de certas actitudes da sociedade burguesa e da clase política que goberna na cidade de provincias. Este humor, crítico, lúdico ou paródico, vai encamiñado sempre a definir e ridiculizar esa moral pequeno burguesa dos seus habitantes, superficial e baleira, que queda caricaturizada en cada un dos capítulos da obra –o do Reparante, o do Entomodelfo, os do tubo e os dos marmolubios– nos que se amosa o que esa sociedade ten de finximento, de burla social, de pose artificial, así como a desvalorización do traballo cultural, véxanse os libros, as conferencias, a arte e o coñecemento en xeral.

Efectivamente, o espazo da obra é a cidade de provincias, vista non só como marco referencial do cal apenas coñecemos uns poucos elementos senón cun carácter simbólico e definitorio capaz de enmarcar e caracterizar o acontecido nela. É este un microcosmos alienante, baluarte de costumes inalterables, firme defensor das tradicións e costumes máis enraizados e representativo dunha mentalidade burguesía hexemónica que se nega a evolucionar e se resiste a calquera cambio. Espazo que está sempre en íntima relación cos personaxes que o habitan e que determina uns hábitos de vida, unha ideoloxía, unha política e unha atmosfera moral na que campan a hipocrisía e o sentido utilitario e pragmático da moral. Elementos todos que actúan como unha lousa sobre calquera acto espontáneo e inxenuo do individuo, ao que se lle esixen, de modo maniqueo, unhas pautas de comportamento ás cales todos os seus habitantes se amoldan, así como uns costumes que

todos coñecen e aceptan e que veñen determinados polo terrible sometemento ás aparencias e ao que dirán. Por riba de todo sitúase a autoridade política –de comportamento clientelar– baixo cuxa á todos se senten seguros e protexidos. Así o recoñeceu a crítica: "(elementos) netamente realistas que propician a reflexión crítica e mordaz sobre a sociedade, en ocasións de forma simbólica e subliminar, ridiculizando os pretendidamente cultos e os poderes caciquís a través duns personaxes con características identitarias do ser galego" (Roig, 2015: 159).

O conflito xorde cando un personaxe inadaptado –neste caso, o seu protagonista, o profesor e debuxante Ramón Lamote Miñato– cuestiona, ao lles negar o valor e o mérito que se lles presupoñen, eses valores ás clases dominantes e esa protección e seguranza á clase política poñéndoas ás dúas en tea de xuízo.

Para ese cuestionamento, o autor irá dando conta dunha serie de feitos que se suceden nas estreitas marxes que ofrece o espazo provinciano de *intramuros* do cal se nos van desvelando os distintos microespazos sociais a el asociados.

Aínda que nunca se nomea na obra nin tampouco esta se sitúa nunha cronoloxía concreta, a xeografía e as características do espazo permítennos imaxinar que se trata probablemente do Lugo natal do autor, na década dos oitenta en que escribiu a novela, ben que o autor a situou nunha entrevista en calquera lugar do mundo: "O lugar (falando da novela e do seu protagonista) onde se move e as circunstancias nas que o fai poden darse en calquera parte –e ese algo descoñecido– que fai que sexa recoñecida por igual en calquera vila de Galicia ou Andalucía, ou Costa Rica, México, Buenos Aires ou Nova York" (Martín, 2014).

Nela desfilan as diferentes clases sociais existentes na cidade, simbolizadas nunha ampla gama de individuos, os rendistas, algún comerciante, os profesores de instituto, as señoras ociosas, os equipos de fútbol Penarrubia C.F. e Penaverde F.C., eternos rivais, a xente das tabernas e a das rúas populares etc. Aínda que son só uns poucos, sempre reiterados e repetidos, os individuos e os lugares que lle imprimen ese carácter peculiar de escasa actividade laboral, creando un ambiente xeral de rexouba e superficialidade, imos compoñendo os distintos ambientes e escenarios da cidade, as súas rúas imaxinarias, unha soa con nome concreto, a dos Montes, que imaxinamos anticuada, obsoleta, vella, pois algúns dos edificios aínda non

contan con ascensor e, por tanto, tamén pouco importante, pois nun dos seus edificios vive un alumno de Chairego do profesor Lamote, lingua pola que só se interesan as clases populares, as súas prazas, as súas edificacións e os seus conflitos. Un dos máis importantes é o que xorde cando a esta rúa dos Montes vai cobrar as rendas de alugamento esa burguesía inútil, rexoubeira e enriquecida pola posesión de inmobles. Tamén están as outras rúas, as anónimas e populares nas que xogan os nenos, se despraza a xente para o traballo e hai mesmo pequenos negocios locais como unha barbería. Nunha delas aparecerá un misterioso tubo entorpecendo o paso.

Menciónanse tamén as tabernas, a Rexedoría, a casa señorial, de "estirpe anterga", onde vive a familia do Rexedor, a estación de ferrocarril e algunhas fontes, máis só unha, a dos Labregos, ten un nome propio que non é gratuíto, pois será nela, lugar recollido fóra do rebumbio xeral, onde terán lugar os encontros máxicos (é aquí onde o Reparante se aparece ao protagonista). Tamén se mencionan as Gándaras da Ferrería, escenario da gran corrida de nubes, espazo *extramuros*, lindeiro co campo dende o cal este xa se pode albiscar. O lugar está narrado, non como un marco de referencia senón cunha entidade que ten vida propia, pois será un espazo moral e humano no que hai un lugar para a liberdade e os soños, funcionando dalgún modo como o antagonista desoutro espazo provinciano *intramuros* tan opresor que é a cidade. Deseguida coñecemos o protagonista da novela, o inadaptado profesor de Chairego e debuxante de soños por encarga, Ramón Lamote Miñato (nome sonoro e rimbombante que evoca un verso octosilábico de ritmos acentuais gregos), do cal sabemos que non é moi alto, que ten sesenta e un anos feitos e que é amigo das tabernas populares, das partidas de dominó e dos paseos sen présa.

Sabemos tamén a que se dedica: é profesor de Chairego e debuxante de soños por encarga. Da súa primeira profesión deducimos, polo pouco valor que as clases altas lle dan a esta lingua cando el os informa da súa actividade, que o Chairego, ao que nomea cunha trusgadela toponímica, é por suposto un trasunto do galego, lingua minoritaria e minorizada, propia da clase popular e, por tanto, sen valor para a clase dominante. Da segunda profesión de Lamote sabemos que a realiza case sempre á noite nas horas roubadas ao sono e que esta o converte nun creador, nun artista e, por tanto, nun personaxe distinto, alleo ao fluír igualitario e mediocre desa cidade de pequenas aspiracións burguesas. Tamén son diferentes os seus costumes de paseo e tabernas populares, o seu verbo franco e directo, o seu facer de

ilusión co que desenmascara a falsidade dunha sociedade banal e clasista, ateigada de miseria moral e remisa a todo cambio, a toda apertura, para quen o ascenso social e a posesión económica de bens son a súa máxima aspiración. Desa falta de amplitude de miras, Lamote culpa os políticos que gobernan practicando o caciquismo, a farándula, a falta de motivación, tanto laboral como intelectual e o desprezo da cultura.

Para loitar contra todos estes elementos e manter viva a esperanza e co fin de tirar do tedio e do aburrimento deses días iguais nos que nada muda os habitantes desta cidade provinciana, Lamote vai ofrecéndolles capítulo a capítulo as súas fabulacións –o Reparante, o entomodelfo, a corrida de nubes cuxo premio son vinte preciosos marbolubios, que se transforman en vinte e seis bicicletas para os nenos que non aprobaron todo–, así como a súa mirada persoal ao que acontece ante el, o insólito, coma ese tubo que aparece e desaparece misteriosamente, e o extravagante, como ese tolo que sobe e baixa do tren cada día soñándose emigrante.

Cosmopolitismo e provincianismo preséntanse, nunha España dos anos oitenta posfranquista que herdou as vellas estruturas e cuxo modo de vivir aínda lembra os moi recentes corenta anos de Ditadura, como dous conceptos antitéticos. Ben que a cidade provinciana segue sen ser a capital, os seus habitantes viaxan e por tanto poderíamos pensar que será a viaxe a que lles ofreza un modo de deixar atrás as vellas mentalidades e tirar fóra os prexuízos, pero na práctica isto non sucede así, pois cambiar de horizontes é só a ocasión para campar do poder adquisitivo necesario que se precisa para desprazarse e pernoitar nos sitios visitados, sen que o mundo logre impregnar de modernidade eses cidadáns carentes de curiosidade que non ven máis aló dos seus narices. Así pois, a viaxe como aprendizaxe dun modo de vida novo non é tal e os provincianos regresan como marcharon, incapaces de asimilar outra cultura e outros modos de vivir. Nada tirará, pois, do inmobilismo a esta comunidade pechada, ancorada no pasado á que só lle importa vivir dentro do *status*, a cal vista a través dos ollos catalizadores do seu único personaxe disidente –xunto cos nenos–, resulta ridícula.

Argumento da novela

A historia transcorre en oito capítulos nos que asistimos a distintos percorridos pola cidade a través dos cales se lle van revelando ao lector os fíos que moven esa pequena sociedade provincial, sobre todo, os intereses

dominantes e o pouco espazo que hai para os soños, agás os do seu protagonista, que regala a fabulación e con ela a esperanza.

O libro comeza coa presentación por parte dunha voz narrativa, que ben podería coincidir coa mirada e a voz do autor, que anticipa os feitos que se van contar dicíndonos que son "retallos da vida de don Ramón Lamote Miñato e máis da súa cidade". Esa mesma voz presentadora advírtenos tamén de que "todas as poboacións cativas –e quizais tamén as outras– teñen sempre alguén que vén ser a representación viva das rúas, xardíns e edificios, alguén que encarna a alma de pedra e cemento que as conforma".

Así pois, temos feita xa a presentación do seu protagonista como ese ser, con sesenta e un anos feitos, vividos día a día na mesma urbe, que encarna a alma da cidade, responsabilidade que asume con ledicia. A partir de aquí asistimos aos distintos encontros do señor Lamote cos poderes dominantes da vila.

O primeiro capítulo titúlase "De cando Ramón Lamote –ó que de pequeno chamaban Moncho– soubo da chegada do Reparante á cidade" (repárese no modo antigo dos títulos da obra cuxo significado debemos buscalo no sentido de toda fabulación) e iníciase coa visita do señor Lamote a unha casa señorial da cidade, histórica, "anterga":

> grande e anterga, de pedra ben labrada e fermosas solainas por fóra e altos teitos nas folgadas pezas do interior". Hai nas paredes de dentro vellas pinturas penduradas que representan homes barbados e señoras de vestidos grosos e requintados (p. 2).

Sabemos que é unha casa de xente principal e que fora alí para lle dar clases de Chairego a un dos rapaces da casa. Aparece entón a primeira crítica a esa sociedade indocumentada, inútil, ociosa e preocupada só por aparentar, pois comunícanlle que:

> Terá que agardar na biblioteca. A señora ten unha xuntanza de damas importantes. Están a estudia-lo xeito de prestar axuda a tódolos vellos que coxean algo do pé esquerdo...
> -¿E como saben elas que precisan axuda?
> -Xa se amañarán para convencelos... (p. 12).

Acontece despois a única descrición dunha biblioteca da cidade, a do señor Rexedor. Os libros, un dos piares básicos para acceder á cultura, deben ser

abertos, esfollados, cofados e, por suposto, compartidos. En contraste con isto, a biblioteca do Rexedor é pura orde e represión, e non hai ningún exemplar fóra do sitio, xa que logo, non é un lugar para ler senón para campar. Así o constata Lamote no tempo inmenso en que o fan agardar nela. Entón este toma a licenza de abrir o moble, coller un libro e poñerse a ler. Sorprendido pola dona da casa, que o trata con esa superioridade e falta de respecto que se tratan ás xentes de pouca importancia social, esta esíxelle que devolva o libro ao seu andel, pois "eiquí querémolo todo ben ordenado" e confésalle a súa opinión sobre os libros: "Xa saberá vostede que os libros son algo moi importante..." e tamén que o seu home –o señor Rexedor, a máxima autoridade– "cando era novo, leu un deles enteiro".

A insípida e ríspeta muller do Rexedor –á que, coma o mesmo Rexedor, os comisionados, o xornal local e o resto dos burgueses, non se lles concede o narrador nome na obra– considera o profesor de Chairego incapacitado para a súa tarefa por mor da altura. Así pois, cualifícao de baixo de máis e acúsao de non dar a talla da casa; logo, bótao sen máis miramentos, coa correspondente crítica brutal e degradante que revela respecto dos valores dunha persoa que actúa movida, primeiro, por falta criterio, ao xulgar só polas aparencias e, segundo, pola falsidade e a frivolidade que a súa cosmovisión comporta. Tamén cómpre mencionar, como noutros momentos da novela, a repartición dos roles de xénero, outorgándose o papel de "señora de" e nai de familia que se ocupa exclusivamente de manter a súa presenza en sociedade e da toma de decisións respecto da educación dos fillos.

> -¿Vostede vén polo das clases de Chairego do meu rapaz?
> -Si, señora.
> -Pois non nos interesa. É algo baixote de máis. ¿Canto mide? (p. 14).

Unha vez na rúa, o profesor bota contas do que leu naquel libro antigo e chega á conclusión de que un acontecemento importante vai suceder na cidade. É entón cando decide poñelo en coñecemento do señor Rexedor. A partir de aquí as diatribas contra este personaxe, a clase social dirixente e a burocracia administrativa son demoledoras. Cárganse as tintas críticas nas demoras para ser atendido e no tratamento que se recibe segundo se sexa unha persoa importante ou non. Tamén se pon de relevo o afán de lucro, o atraso e a ineficacia desta clase social.

> Lamote correu cara a aló, petou cos cotenos e entrou. Víase nun pequeno cuarto no que había dúas portas. Nunha líase: "DE CONTADO" e na outra:

> "DE VAGAR". Entrou pola primeira e foi bater contra unha mesa metálica de color cincenta atrás da que estaba sentada unha rapaza loira.
> ¿Quere ver de contado ó señor Rexedor? -preguntou a moza.
> -Si... É moi importante, algo vai suceder nesta cidade. Non sei se será grave.
> -Moi ben. Teña estes impresos, son noventa e seis pesetas (p. 15).

Como a cita se demora, Lamote ten que inventar unha estratexia. Daquela, imbuído de falsa autoridade e un certo despotismo, entra no despacho do secretario particular e faise pasar por un home importante. É recibido entón polo señor Rexedor con todo o respecto, educación, pompa, decoro e boas formas que a importancia do seu rango esixe. Entón Lamote cóntalle ao político gobernante que a partir da lectura dun libro da súa biblioteca atopou un vello manuscrito no que se fala de que un animal chamado Reparante, de fasquía semellante a dun dragón, acordará, logo de seiscentos noventa e seis anos durmindo, o próximo mes e que o fará nunha das rúas da cidade. O Rexedor, ao darse conta de que ten ante si un home do común, volve tratalo co mesmo ton autoritario e irrespectuoso da súa dona, pois a clase política só lle amosa preitesía a aqueles que consideran superiores. Logo, apunta toda a información nun papel timbrado e con bolígrafo de ouro (repárese na crítica ao malgasto e á fachenda) e ameázao con prendelo facéndolle prometer que non lle contará a ninguén a noticia. Ao día seguinte, cando o profesor abre o xornal local –este sempre ao total servizo e para maior gloria da clase política que goberna–, atopa a noticia do importante descubrimento do señor Rexedor, don Alberte Airas Abelaira, quen afirma que o coñeceu estando el na súa biblioteca, en realidade espazo absolutamente decorativo para el, mais que na boca do xornalista, sempre loamiñeiro, amosa como "a demostración clara do interese cultural e da coñecida intelixencia do noso Rexedor", para, máis adiante, facernos sabedores da verdadeira concepción dos libros para Alberte Arias. Comentario que ten unha clara función paródica, pois, segundo di, "aínda que mos pagaban ben, non os vendín xa que "os libros son os mellores amigos do home, segundo din, e os cans tamén...". No xornal cóntase así mesmo o encontro do gobernante con ese dragón chamado Reparante e os preparativos bélicos para tamaña xesta.

Finalmente, Lamote decátase de que se equivocou nos cálculos, aínda que lle é imposible poñerse en contacto coa Rexedoría, pois andan moi ocupados en organizar festas medievais e outras frivolidades baleiras dirixidas á exaltación política de don Alberte.

Todos fan apostas en que lugar da cidade se aparecerá o dragón, aínda que finalmente o fai na Fonte dos Labregos, nome que, como dixemos, non é banal na novela. A cidade vístese para a ocasión: "As persoas importantes amañaban traxes, uniformes e incluso armaduras" e o Reparante aparece á hora prevista, pero só Lamote está alí para recibilo. Cando o convida á celebración municipal, o animal prefire a compaña do profesor, xa que, segundo di, " sempre que me corresponde acordar hai alguén que pretende quedar de valente diante dos demais á miña conta". Estamos aquí ante o mito do monstro, que ten medo dos homes, e viceversa, os homes que teñen medo do monstro, que tanto xogo literario deu, como, por exemplo, no relato titulado "A casa de Asterion" (Borges, 1949; D'Argenio, 2015). Pódese ver tamén na figura do Reparante unha metáfora do Graal, pois só aos seres de corazón limpo e alma nobre este se lles aparece.

Na novela de Paco Martín, o todopoderoso pero pacífico Reparante non quere facer valer a súa forza e xa na intimidade da casa de Lamote confésalle "cousas incribles, fermosísimas e abraiantes, segredos tan fondos e estarrecedores que non poderiamos falar deles eiquí aínda que os soubésemos", mentres o Rexedor, aliado co xornal local, se amosa ante a súa vila disfrazado de cabaleiro medieval ao modo feudal, disposto a defendela de dragóns e outras bestas demoníacas, custe o que custe.

O capítulo tamén nos permite mergullarnos na atmosfera da cidade, ao tempo que se recrean escenas típicas desta, como o paseo pola avenida central con traxe de domingo, sempre desde unha perspectiva costumista, non exenta de matices económicos e políticos, como o control propagandístico do xornal local, o imposible cosmopolitismo ou esa necesaria modernidade convertida en quimera, por mor da persistencia dun provincianismo que exacerba a mediocridade da sociedade en xeral e cuxa responsabilidade é da política local clientelar.

O segundo capítulo, titulado "De cando o señor Lamote deu cunha señora sentada na escaleira", achéganos ao comportamento social das aparencias dunha sociedade provinciana, totalmente paifoca, que campa frivolamente, sen se preocupar de gañar o sustento, pois vive de rendas. Nel o autor converte en obxecto de burla o estereotipo do burgués e da burguesa rendistas, especialmente esta última, á que presenta como frívola, superficial, trivial, rexoubeira e preocupada tan só polas aparencias e o *status*, mesmo mal educada, así como preguiceira e servil, que ten como consignas a falsidade e a

hipocrisía disfrazadas de clase social. Tamén nos dá conta da súa inacción e da súa ineptitude, comportamentos ambos que contribúen a perpetuar certos estereotipos. Outro dos defectos con que a caracteriza é a súa falta de consideración e de empatía, o que acentúan aínda máis, achegándoa case ao estatuto de caricatura, a crítica severa a ese código burgués patriarcal. A súa falta de interese pola cultura é tamén moi patente, pois este prototipo social non se interesa por nada, agás polo que supoña rexouba. Por suposto, tampouco sente respecto pola lingua identitaria que representa o Chairego nin pola cultura nomeada por esta, nin tampouco pola imaxinación entendida como o cúmulo de experiencias lectoras que un ten. É pois esta burguesía acomodada e ociosa a quen Lamote atopa na rúa dos Montes cando vai dar clases de Chairego a un rapaz que vive no terceiro andar. O trato que esta clase social lle ofrece a aquel que non ten poder político nin fama nin cartos é a exclusión. Así pois dinos o narrador, "unha señora grosa e chea de enfeites estaba alí sentada e ollaba para el con expresión asombrada", esta ocupaba a escaleira toda. Entón o educado Lamote, que pretende subir, non pode facelo. Trata por todos os medios correctos de facerllo comprender. Establécese entre eles unha conversa absurda, chea dun humor sarcástico, nun diálogo sen sentido entre quen quere facerse entender e quen non ten ningún interese en darse por entendido. A ociosidade, a rexouba, a falta de coñecementos ou a escaseza de amor por eles ponse deseguida de manifesto: "Mentres tanto a muller pescudara no seu enorme bolso, sacara del unha revista desas do corazón e puxérase a ler nela" (p. 44).

Na espera de que comprenda a situación, Lamote suxírelle que se aparte, mais a muller fálalle da importancia de ser importante e darse importancia, mentres continúa a ler a revista da prensa rosa, tan banal, acto que só delata a súa ociosidade e alto compoñente clasista de quen só recoñece o *status* do diñeiro.

A novela continúa e o lector asiste aos costumes dunha vida de provincias en cidades pequenas sempre abordables a pé:

> El saía do café ás cinco menos vinte, despois de bota-la partida de dominó". O señor Lamote tiña clases de Chairego no 3º andar da rúa dos Montes de cinco a seis da tarde, e camiñaba engorde pola beirarrúa porque sabía que con dez ou quince minutos lle abondaba para chegar ó seu destino (p. 39).

que acostuman afogar lentamente as persas rebeldes que as habitan, que teñen que acabar resignándose a sufrilas ou fuxindo delas. Mais non é o

caso de Lamote, que cunha superioridade sempre por riba do mediocre e coa complicidade dos nenos, trae sorrisos de felicidade á vila mediante actividades que apelan á imaxinación e á creatividade.

Así acontece no seguinte capítulo, titulado "De cando o señor Lamote precisou de inventa-lo Entomodelfo", ateigado de humor sarcástico e fabulación. Está Lamote debuxando soños cando soa o teléfono:

> -O señor Lamote?
> Era unha voz forte e segura.
> -Si, señor.
> -Moi ben, escoite: eu son don Andrés Fernández, supoño que xa saberá de min.
> -Si, señor (p. 40).

E non era certo. O noso amigo nada sabía de don Andrés Fernández, e se temos que contar verdade, tampouco non tiña moito interese en saber algo. O que si sabía era o mal que lle pode sentar a algunhas persoas que haxa outro que nunca oído deles e por esta razón contestou como o fixo.

> -Lóxico –seguiu o outro–. Pois, como xa saberá tamén a miña señora, dona Leonor, é a presidenta da Asociación de Mulleres da súa Casa que fan un Gasto considerable en Pescada Fresca, coñecida tamén como a A.M.C.F.G.C.P.F. (p. 50).

Continúa aquí de novo a crítica social a esa sociedade ociosa, ocupada en nadarías, que non valora o traballo intelectual e que aproveita todas as ocasións que xorden para aparentar, chufarse dos bens materiais e presumir de clase. O tal home importante que "pasadomañá teñen prevista unha conferencia no seu local social, que por certo é meu de propiedade". Tamén aproveita para lembrarlle o pouco recoñecemento que ten dos artistas da cidade, cando, ao convidalo, lle di:

> e xa non queda na cidade ninguén que non falara aló porque teñen conferencia tódalas semanas, e ás veces, dúas polo que terá que ir vostede (p. 50).

Esixíndolle falar de algo culto. Canto Lamote pregunta que remuneración valoran pagar, respóndenlle que non se paga por falar, o que implica unha explícita e necesaria crítica ao valor da cultura gratuíta e á falta de recoñecemento do traballo intelectual. O profesor non está de acordo con falar de balde e poñen fin á conversa, mais, ao pouco tempo, recibe a chamada da súa

muller que se presenta como "a muller de" (vemos de novo os mesmos roles de xénero que se albiscaban respecto da muller do Rexedor e da muller rendista, papel pasivo e representatividade pública exclusivamente masculina, pois a feminina é sempre presentada como apéndice do home). Logo, malia deixar clara a pouca importancia que ten a actividade intelectual para esta sociedade, agás como decorado no que deixarse ver e ocupar o seu lecer baleiro, chegan a un acordo. Todo na conferencia, a falta de respecto na invitación, a negativa a remunerala, a propia petición, está contado en clave crítica, deixando ben claro que o valor que vén representar a cultura para esta sociedade é só pouso, pátina, solemnidade, aparencia e rixidez mecánica dun grupo social enviciado pola preguiza persistente que se nega a aprender algo.

Aparece entón outro dos temas de Lamote na obra, a crítica velada que esta sociedade ben fai á aldea e o desprezo que estes personaxes provincianos senten por ela e por todo o que esta representa:

> -E de que hei falar?
> Dalgún animal caseño, iso é o que máis nos gusta a todos. Non pode ser nin o can, nin o gato nin peixes nin paxaros nin cabalos de montar... eses xa se viron noutras conferencias e non veña con cousas de animais bastos e de aldea, coma vacas, cochos, bestas, ovellas e demais, teña en conta a clase de xente que formará o seu auditorio de máis categoría da Asociación (p. 53).

Entón Lamote, dinos o narrador, como xa non quedaba ningún animal doméstico do que falar, fala da "Xeneralización, cría, costumes e posibilidades de utilización no fogar do Entomodelfo". A señora do Comisionado de Enchentes e Festas –repárese non nome deste e de todos os outros comisionados da novela, todos con nomes paródicos– sente curiosidade por comprendelo, pero ninguén lle aclara nada, pois, incapaces de entrar no xogo da ficción, só están preocupados por se o animal presentado polo conferenciante é de boa sociedade ou non. Mentres este dá un lixeiro repaso á vida do mamífero ovíparo chamado Entomodelfo, o lector revisa todas as posibilidades de identificalo con algún animal real e coñecido por el, pero a disertación continúa pola vía da fabulación, ao máis puro xeito cunqueirián[2], o que non mingua a súa carga de crítica social, catalizada no comportamento do peloteo:

---

2 Para afondar máis, ver Tarrío (1989).

> a boca do Entomodelfo provista duns perfectos dentes brancos serve soamente para comer e para rir e carece de lingua,... e esta incapacidade para lamber explica nitidamente a nula posibilidade de medro social que encontramos neste animal (p. 60).

Tampouco falta o humor, ateigado de fantasía, pois o Entomodelfo na época de celo asubía retallos dos *Carmina Burana*[3] de Carl Orff e canta *In taberna quando sumus*, ao máis puro estilo goliardesco, continuando con esa defensa libertaria que se fai do mundo das tabernas, espazos de xogo, alegría, viño e encontro das clases sociais baixas, en contraste con ese mundo estreito dominante.

Logo da disertación, a xente, asumindo a verdade do xogo da fabulación, fai algunhas preguntas que translocen os valores sociais de quen as formula.

> -¿Ese é un animal propio da xente de boa sociedade?
> Ao que o conferenciante responde:
> -Para el e para min si. O que non podo saber é se vostede e mailo Entomodelfo teñen igual concepto da boa sociedade... (p. 61).

Ao final, serán os nenos, como acontecerá máis adiante coa aventura dos marmolubios, os únicos capaces de imaxinar. Así, ao modo da escena da boa e do sombreiro do libro de *O Principiño* de Saint-Éxupéry, unha nena entra claramente no xogo de ficción establecido polo conferenciante e ao final do relatorio ensínalle o seu Entomodelfo. "Chámanlle Moxanelo", dille. O paratexto[4] da ilustración amosa unha nena cun paxaro nos brazos a medio camiño entre unha avefría, unha pita do monte e unha galiña, e, curiosamente, o narrador acláranos que o Entomodelfo que a nena lle ensina era:

> o máis fermoso que Lamote vira nunca. Un magnífico exemplar que contestou ó saúdo do home trusgando con picardía o ollo esquerdo... (p. 62).

---

3 Cantata escénica do século XX composta por Carl Orff entre 1935 e 1936 utilizando como texto de partida unha selección de poemas goliardos encontrados nos *Carmina Burana*, tamén coñecido como *Codex Buranos*, colección de cantos goliardos dos séculos XII e XIII caracterizados polo seu estilo disoluto, crítico e irreverente propio deses clérigos e estudantes que eran os goliardos e que fan neles gala do gozo por vivir, gozar e amar a natureza ao tempo que critican todos os estamentos sociais que tiñan poder.

4 Para unha análise do concepto de "paratexto", revisamos Tarrío Varela (2002).

O capítulo destaca tamén polo contraste, a nivel mental, estético e simbólico, do universo adulto fronte ao universo infantil coa correspondente contraposición entre os valores de poder e corrupción do segundo fronte á inocencia do primeiro, ao tempo que busca xogar co lector a través desa imaxinación que derriba toda arbitrariedade dos significantes, a cal desafían os nenos que representan unha mirada nova e unha continua capacidade para a sorpresa e xogo, así como o paraíso do non regrado, fronte aos adultos, co seu aburrimento, co seu tedio e coas súas leis implacables coas que se encargan de adulterar o seu mundo despoxándoo da súa espontaneidade e liberdade e facéndoos a estes partícipes da sociedade que eles regularon e perpetúan. Esta mesma actitude tamén se verá no neno que pregunta que son os marmolubios unhas cantas páxinas despois.

Nos dous capítulos seguintes refírese, nese lento transcorrer da vida sen dramas nin estridencias con experiencias anónimas e silenciosas, propio das cidades de provincias, a aparición dun tubo enorme que invade unha beirarrúa provocando serias dificultades de paso e obstaculizando mesmo o seu funcionamento habitual. As xentes quéixanse e só os nenos lle atopan utilidade, xogando nel, aínda que despois tamén lle van atopando uso algún adultos.

O tubo vén significar unha realidade que é posible comprender dentro da estrutura da lóxica irracional e testemuña tamén a presenza do insólito e do imprevisible dando paso ao absurdo, sempre de natureza azarosa.

O primeiro destes dous capítulos titúlase: "De cando Ramón Lamote deu cun enorme tubo diante da súa casa". Nel abórdase o feito de que o insólito e o descoñecido invada o cotián na cidade da rutina, ao tempo que xorde tamén de novo a crítica social, disfrazada de rivalidade entre as clases burguesas e as populares, cando chega a pórse de moda pasar polo interior do tubo. É entón cando a Rexedoría actúa prometendo unha solución. "Algo que sempre prometen as autoridades para se sacar derriba os problemas". Pouco a pouco, a comunidade vai integrando o tal obxecto e facéndoo seu, modificándoo ata convertelo nun punto máis da cidade ao que cómpre tirarlle beneficio. Entón, como sempre, a Rexedoría ten a súa propia opinión e manifesta a posibilidade –apunta un dos comisionados, afeccionado ás belas artes– de "inauguralo como unha escultura con pompa e solemnidades":

> -Non pode ser –contestou o Rexedor–. A práctica de que a xente da cidade pase polo tubo é beneficiosa para nós, iso é sabido... e podería parecer unha

> falta de respecto andar camiñando polo interior dunha escultura. Ademais, unha escultura sen cabalos e sen rapazas con flores non diría moito do noso gusto artístico (p. 83).

Deixa así patente o Rexedor o seu pouco coñecemento sobre arte e o mal gusto dunha sociedade burguesa que nada se interesa pola cultura, ao tempo que continúa esa crítica feroz a unha política baleira que só repara nas formas.

Mais un día, logo de que os políticos decidiran tomar cartas no asunto e todos o integraran na cidade como un elemento máis, o tubo desaparece tan misteriosamente como aparecera, quedando del só a memoria, unha memoria que, como moitas veces, prexudica os cativos (de novo esa trusgadela á infancia e esa complicade cos rapaces), pois no remate do capítulo podemos ver o paratexto do oco en branco no que se nos deixa espazo para a solución matemática dun problema de porcentaxes, volumes e ganancias dese tubo cheo de Ribeiro, como se dunha barrica de viño se tratar.

O seguinte capítulo, titulado "De cando o señor Lamote baixaba á estación de ferrocarril para ve-lo tren", supón, entre outros moitos significados, unha homenaxe metaliteraria a un dos contos máis fermosos da literatura galega, "O vello que quería ve-lo tren" do rianxeiro Rafael Dieste. O fragmento di así:

> Comezou o familiar rebumbio. Baixaron algunhas persoas, subiron outros poucas, os homes encargados dese labor cargaron sacas e maletas nuns carriños pequenos e fóronos guiando polo andén, tesos e orgullosos da súa diferencia motorizada (...) Alí estaba o comboi, longo e incitador, alasando por veces e amosando caras indiferentes por tras dos emporcados vidros das xanelas (p. 91).

Do tren baixa un emigrante coa saudade posta nos ollos, que asume a fabulación e a fantasía como verdade, así como ese gusto por vivir unha vida que non é a nosa, fenómenos ambos tan propios deses seres privados de xuízo que habitan nas cidade das rutinas, que necesitan caer na excentricidade e na extravagancia para fuxir do tedio. Así, o protagonista dese capítulo xoga a ser outro levando outra vida lonxe da verdade da súa propia e faino a través da imaxinación.

O capítulo seguinte, titulado "De cando Ramón Lamote deu en argallar unha corrida de nubes", fálanos do misterioso anuncio que aparece na pá-

xina do xornal da cidade do que nunca se nos di o nome respecto dunha gran corrida de nubes que queda convocada para o día vinte e oito de xullo nas Gándaras da Ferrería. Nas propias bases do concurso que coñecemos polo xornal hai tamén unha apelación ao pacifismo do mundo, pois non se valorará ningunha nube que simule un artefacto de guerra. En canto ao xurado, dísenos que estará composto polas primeiras e segundas autoridades, aínda que tamén se admitirán dous representantes das terceiras, en caso de presión política cualificada da bisbarra (repárase no sentido crítico e no peso político sempre tan estratificado). Os premios son seis magníficos marmolubios de diferentes tallas.

Mais, quen fixo esa pexegada propia de nenos? Quen convocou o concurso? Como o lector pode supoñer, o autor do anuncio tan singular foi o propio Lamote, ese disidente da rutina e da convención que estimula e reta os habitantes nun xogo que apela á imaxinación e que tamén pon de novo nun aperto a Rexedoría, a cal, como membro do xurado, debe preocuparse de facerse cos mencionados premios, é dicir, os marmolubios, cuxo asubío queda no ar cando alguén invoca o seu nome. O problema está entón servido. O autoritarismo despótico de don Alberte Arias faise notar, así tamén as rexoubas, a pelota e o sebo, actitudes todas elas correntes e habituais nos homes da súa comisión, que, por suposto, fiel reflexo da realidade do momento, non contan con ningunha muller entre eles. Mais ese home sen criterio propio que é o Rexedor déixase aconsellar pola sogra, que, unha vez máis, ataca o seu xenro descualificándoo profesionalmente e felicitando o autor da idea do concurso de nubes. É esta personaxe, que representa talvez unha vella aristocracia sensible e culta en vías de desaparición, cuxo criterio a burguesía desinformada da cidade valora e respecta, pois considéraa unha persoa culta, intelixente e con opinión propia, a única representante positiva da clase alta:

> Fuches ti o que mandou convoca-la corrida de nubes que trae anunciada a prensa de hoxe?
> Eu non, dona Elvira, como pode pensar...?
> -Xa o sabía eu. Era fixo. ¿Como habías ser ti se non tiveches unha boa idea na vida? (p. 96).

Entón todo é falsidade e inseguridade en Alberte Arias, así que o home que nun momento anterior botaba fume contra o anuncio pon agora o ton de voz das grandes solemnidades e berra:

> -Señores, atendan o eu lles digo!
> Todos foran virando cara a el con humildade.
> Ninguén tivo a idea do anuncio que hoxe vén no xornal, ¿non si? (...)
> -É lóxico. Non sei cal é a razón –aínda que a supoño, pero sempre resulta que as grandes ideas teñen que nacer de min (p. 100).

Queda pois de manifesto de novo o carácter do Rexedor, mentireiro, falsario, vaidoso e, sobre todo, usurpador e tamén a invectiva feroz contra os comisionados, personaxes-monicreque que, enredados nos propios cordeis, irán tropezando e cambaleándose de continuo ata caer na caricatura burlesca que desenmascara as estratexias do caciquismo, que esixe para estar no poder un carácter submiso, loamiñeiro e sen criterio propio, así como o peloteo e o dicir amén a todo.

Agora o Rexedor está convencido de que é o primeiro ser do mundo en convocar cunha corrida de nubes, –véxase o humor paródico desta concepción de si mesmo, pois non ten reparos en se apropiar das ideas do outro e mesmo séntese orgulloso de tela convocado.

Daquela, como se fai unha corrida de algo tan efémero e volátil coma os soños? Segundo Cirlot (1982), "as nubes simbolizan a fantasía, pero tamén algo misterioso e espiritual, así como abundancia e felicidade". Esta conexión co espiritual funde as súas raíces no animismo primitivo, pois delas e da chuvia que traen depende a supervivencia dos homes. Tamén xorde un novo problema que deseguida a oposición política pon de manifesto: "que veñen sendo os marmolubios, canto custan e se hai que importalos ou se son de produción caseira?"

Efectivamente velaí a cuestión! Que veñen sendo os marmolubios?

Nin o político máis veterano, nin o Rexedor, nin ninguén dos alí presentes coñece a resposta, mais, como no conto de Hans Christian Andersen, ninguén se atreve a dicir que o emperador vai nu. Ponse entón de manifesto de novo a escaseza de luces dos comisionados, escollidos, non polos seus méritos nin pola formación senón polas súas capacidades de submisión e peloteo. Nalgúns casos mesmo se albisca máis que unha falta de formación unha ausencia total de luces:

> O secretario erguíase a modo dicindo:
> -Quedan as preguntas riba da mesa.

> E falou con tal seguridade legal que o comisionado de Autos e Rebumbios foi botar unha ollada ó taboleiro por ve se as podía ver antes de que apagasen a luz e marchasen todos (p. 105).

Xa na súa casa, o Rexedor busca o significado da palabra nos dicionarios máis ilustrados, completos e especializados que posúe, tamén consulta as autoridades intelectuais da cidade, isto é, os profesores de instituto, por categorías, o primeiro, Ruperto, profesor de matemáticas, pois

> pouca xente pode haber máis sabida cós profesores de Matemáticas", amigo de ceas, copas, afeccións futbolísticas e cinexéticas e pouco aprecio polas xentes que aínda non chegaran a chalé na mariña (p. 106).

Crítica de novo a esta sociedade que campa coa súa actitude cínica, pois funciona só de cara á galería e sempre se presenta tan afectada e preocupada pola aparencias, presumindo dos seus recursos económicos. Sucédense as conversas, as rexoubas do microcosmos cidadán no que todos se coñecen e que falan das sortes e desgrazas dos demais, de quen é quen, da fama e, sobre todo, do prestixio social, mais ninguén recoñece non saber o significado da palabra marmolubio, agás un neno, como xa dixemos, e tamén un rico empresario do rural que, para gañar influencia política, se relaciona con estes homes e mulleres respectables, síntese da sociedade burguesa.

Convén ter en conta aquí a evidente intencionalidade ideolóxica e política do libro. Só hai sinceridade nos nenos e nese personaxe emblemático e defenestrado do palurdo simbolizada no empresario gandeiro adiñeirado do rural que provoca as risas e responde coa submisión, o apouvigamento e, por suposto, co pagamento das facturas devindicadas, pois só ese feito lle permite estar entre o máis graúdo da sociedade ben. Así pois, hai unha dignificación no comportamento do campesiñado, mesmo do adiñeirado como neste caso, fronte á falsidade dos habitantes da cidade que rin de todo menos de si mesmos.

Mais todo transcorre e vén vindo ao seu ata que o día sinalado se achega tanto que o Rexedor se ve na obriga de apalabrar con Lamote os marmolubios. O concurso de nubes ten lugar nese lindeiro da cidade que son as Gándaras da Ferrería, como xa dixemos, espazo caracterizado pola frescura, vitalidade, alegría e natureza que revela xa a súa proximidade do rural que se anuncia e curiosamente quen participa no concurso de nubes non son os individuos da cidade do *status* dominante senón suxeitos foráneos, alleos a ela, aos que esta castiga coa súa indiferenza.

Como así o ideou o protagonista, os premios irán para os nenos que non aprobaron todo e a novela remata co triunfo dos soños.

Xa que logo, non hai melancolía nin resignación e moito menos desesperanza ou fracaso en Lamote, quen, a pesar da hostilidade do lugar da cidade de provincias, non se resigna a uns horizontes vitais tan estreitos como os que esta lle impón, fabulando, pescudando e facendo imaxinar aos seus habitantes e logrando tamén saír vencedor e vitorioso ao facerse con vinte e seis fermosos exemplares de marmolubios que alegran e melloran a vida dos nenos.

Efectivamente, Lamote non é un antiheroe débil e indeciso que sucumbe á abrumadora presión desa sociedade hostil nin tampouco asume unha actitude conformista na que a súa individualidade queda esvaecida, e moito menos sofre e derrota do individuo fronte á colectividade, senón que se pretende favorecer a toma de conciencia da realidade e a vitoria a través do soño e da imaxinación que invoca unha esperanza vinculada con ese futuro que se está xestando da man das xeracións que veñen.

Humor e parodia ao servizo da crítica

A dificultade para definir o humor ponse de manifesto ao intentar distinguilo de conceptos afíns como a ironía, a comicidade, a parodia, ou mesmo a sátira, posto que comparten certos trazos semánticos e teñen en común un efecto comunicativo e crítico.

En *Das cousas de Ramón Lamote* atopamos un humor que vén unha mirada de superioridade cara ao obxecto ou persoa parodiada polo contraste entre a grandeza de alma e a ética humana de quen mira e de quen é mirado. O primeiro é capaz de orientar a vida cara ao optimismo e encarar o futuro facendo dos segundos o seu obxecto de mofa. Ás veces, este humor está tinguido dunha suave melancolía alimentada de lembranzas que conduce á fantasía ou á fabulación. O resultado é unha organización afectiva do universo creado moi persoal no que se defende a liberdade do ser humano, cun obxectivo que é a integración do coñecemento intuitivo e fantástico do mundo.

Respecto de se hai sátira ou tan só ironía, resulta difícil teorizar arredor do estatuto exacto de ambas[5]. A primeira, segundo o estudoso francés, sitúase

5 Para afortalar a nosa teoría seguimos dun modo resumido as teses de P. Schoentjes (2001).

na crítica explícita, tanto lúdica como paródica, e leva o lector a pensar doutra maneira. Na novela, como xa dixemos, o autor carga as tintas na figura do Rexedor e no seu modo de exercer esa política caciquil e pon de relevo tamén unha serie de características propias da súa persoa como son a inercia intelectual, a monotonía verbal en favor do faranduleo, a falta de formación, a corrupción e a perpetuación no goberno. Tamén son obxecto da súa diatriba implacable a sociedade hexemónica cun humor crítico que serve para sacudir e golpear as consciencias rompendo os esquemas tradicionais de como ver a realidade e como aceptar o que existe e mostrando as fallas no poder e na sociedade. Xa que o novelista, desconforme coas ideas xeneralizadas, se nutre de xuízo crítico, o que lle permite crear un efecto na conciencia do lector sobre aqueles erros do cotián que doutro modo non é quen de ver. No entanto, parécenos que o autor non o fai botando man da sátira senón tan só do humor, da ironía e da parodia. Talvez porque a presenza da mirada do *eu* resulta un factor determinante que fai que o texto humorístico remita constantemente ás súas orixes. Así, a imaxinación confirma esa individualidade e fai que se desdobre no diálogo e desemboque na parodia, mais non na sátira, aínda que por veces asistamos ao retrato satírico, a través da ironía e do humor, de certas personaxes –a do Rexedor e a da rentista, principalmente, como xa vimos– como alianzas estratéxicas que permiten facer máis eficaz e pertinente a crítica explícita, pero cunha intención moralizante menos pronunciada.

A fabulación como sentido da existencia

Das cousas de Ramón Lamote preséntanos unha serie de situacións que oscilan entre o real e o fantástico nas cales a ficción é a única consigna. Vexamos o caso da descrición do Entomodelfo:

> mamífero ovíparo propio de Groelandia e que, despois de se botar fóra do ovo, pasa en estado de ninfa as súas primeiras tres semanas ben gardadiño no casulo onde se lle desenrolan lixeiramente as asas que, ó primeiro, serán de pelica transparente ata chegar os sete meses e nove días, que é cando se lle comezan a medrar as plumas (p. 60).

Así o recoñeceu a crítica:

> Outro aspecto destacable de Das cousas de Ramón Lamote é a combinación e mestura dos elementos fantásticos, metáfora da incapacidade do ser humano para topar resolución ao misterioso (Roig, 2015: 159).

Este individuo soñador que ten unha relación conflitiva coa súa comunidade política e social, tan pouco dúctil que sempre rexeita e expulsa o distinto pechándose en si mesma, ve a necesidade de botar man do soño cando este conflito se agrava. É a súa unha fabulación ao xeito cunqueirián no que dá renda solta á liberdade de imaxinar.

> O Entomodelfo rouba nos seus primeiros días de vida, o leite da donicela branca (p. 57). "A cousa é que a castaña pode ser considerada como a base alimentaria do animal, polo que resulta doado velo apañando nelas polo outono nalgúns soutos do Courel (...) sorpréndelo no agachado das brañas muxindo algunha ovella para tamén facerse co leite que valerá para cocelas castañas (p. 57).

Tamén soñará o marmolubio, ser no que necesitamos crer para alimentarnos da súa capacidade de cambiar o mundo, pois este, coma o biosbardo e outros seres míticos de natureza fantástica, anda polo aire e asubía cando se pronuncia o seu nome, facendo *chiu*, *chiu* nunha aposta pola maxia. Estamos ante outro modo de mirar a desintegración da lóxica lineal do relato ou o que é o mesmo, o realismo máxico?" (Ianni, 1986).

Que son os marbolubios en realidade? Só significantes carentes de significado na dupla condición saussiriana do signo lingüístico á que os seus continuadores engadiron o outro elemento que compón entón unha tríade, o da cousa representada. Así pois, hai palabras que son concibidas só como realidades con resonancia e identidade sonora propias, pois remiten ao xogo mesmo de inventar as cousas, é dicir, exercer a tarefa adánica que equivale a recrear o mundo e inventar a contorna. Son as palabras da literatura no seu sentido máis puro, con elas o escritor, sempre mago, invoca a fabulación ao apelar ao pacto sagrado de toda palabra e á súa capacidade para nomear, alén dos significados, como se as palabras tivesen só diversas densidades, a cor, a música, o son, ao xuntarse unhas sílabas con outras, cobrando novas formas arbitrarias que remiten tan só ao gozo de nomear. Así o recoñece o autor nunha entrevista:

> Eu pertenzo a unha xeración na que a importancia da palabra, falada e escrita, era enorme, na que se contaban historias, os cativos contabamos aos demais a película que o domingo puideramos ver no cine. Escoitar, falar e ler eran fiestras ao mundo, as canles polas que era posible deixar que decorresen os nosos soños (Martín, 2014).

Nesa liña deben entenderse os marmolubios, creación do autor que só se compón de significante, ou talvez non, talvez sexa a demostración palpable de que os soños existen e veñen sentados en rodas de bicicleta para aqueles nenos que non as poden ter.

Conclusión

O escritor converteu a cidade provinciana no eixe da súa fabulación –ese pracer e esa fascinación de contar–, epicentro crítico no cal tanto a anécdota realista como a fantástica, aliadas co humor, a parodia e a ironía, establecen unha dialéctica que se converte en símbolo cuxo significado vai máis aló da realidade do mero sucederse de acontecementos, xa que é capaz de xerar, dende o mundo limitado da provincia, experiencias, emocións e canles de reflexión que teñen un alcance moito máis amplo, pois son metáforas sobre a condición humana.

Así pois, a novela presenta un narrador con implicación ética, ao ter incorporada unha visión crítica da relación cos estratos do poder, que se presenta ao lector como o des-velador das estruturas dunha sociedade alienante, de alicerces mentais ríxidos que só denotan interese polo superficial, un mundo de aparencias cuxo valor dominante é o diñeiro. Unha desmitificación da ideoloxía burguesa (machista) que presenta un comportamento social interpretado como ridículo, riseiro, isto é, unha farsa rexida polo finximento, que conduce á exploración dunha realidade máis ampla e complexa na que se necesita a participación da imaxinación e dos soños, e mesmo tamén da loucura e do insólito, todos eles de alcance universal, coa que demostra que un bo creador o é porque lexitima dende dentro a súa escrita, asumindo a tradición, enriquecéndoa e modificándoa como fan os libros que xa merecen un lugar no Olimpo dos clásicos, libros polos que non pasa o tempo, pois son lidos e relidos non só polos seus detalles fragmentarios, máis ou menos anecdóticos, senón polo resultado aínda válido e vixente dunha vontade creativa e crítica que merece sempre ser revisitada.

Definitivamente Paco Martín atopou nese *intramuros* da cidade provinciana posfranquista un camiño para dar sentido metafórico e simbólico a un espazo de alcance universal no que hai lugar para a rebeldía, para a imaxinación e para a felicidade, –as do Reparante, as do Entomodelfo, as que se crean arredor do tubo, as dos Marmolubios que chían neses espazos lindeiros da cidade onde vive as clases populares e se albisca o campo– nunha necesidade de denunciar a mediocre realidade moral na que habitan certos estamentos

provincianos e sublimar os soños, é dicir, os libros, elementos redentores ateigados de fantasía.

Bibliografía

Bajtin, M. (1989): "Formes du temps e du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique)", *Esthétique et theorie du roman,* París, Gallimard, 1989, pp. 235-398.

Benach, N. e A. Albet (2010): *Edward W. Soja: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona: Icaria, col. Espacios Críticos.

Borges, J. L. (1949): "La casa de Asterión", *El Aleph*, Bos Aires.

Cirlot, J. E. (1982): *Dicionario de símbolos*, Barcelona: Ediciones Labor.

D'Argenio, E. (2015): "Para Borges no hay una cortina de hierro entre la teología y la literatura fantástica", *La Nación*, venres 6 de novembro de 2015.

Foucault, M. (1984): *Des Espace Autres*, "Arquitecture/Mouvement".

_____ (1986): "Of other spaces", *Diacrictis* 15, pp. 22-27.

Ianni, O. (1986): "El Realismo mágico", *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 40, p. 5.

Gomes J. A. e B. A. Roig (eds.) (2007): *Grandes autores para pequenos leitores. Literatura para a infancia e a juventude: Elementos para a construçao dun cânone*, Porto: Deriva Editores.

Roig Rechou, B. A. (coord.) (1992): "Literatura infantil y juvenil y canonización" en Mª del C. Utanda, P. C. Cerrillo e J. García Padrino (eds.), *Literatura Infantil y Educación Literaria*, Cuenca: Ediciones de la Univesidad de Castilla-La Mancha.

_____ (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Schoentjes, P. (2001): *Poétique de l´ironie*, París: Seuil.

Tarrío Varela, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (2002): "Para un análisis comparativo de paratextos", *Ínsula* 664, pp. 27-28.

Zavala, I. M. (1986): *Escuchar a Bajtin*, Barcelona: Montesinos.

Webgrafía

Martín, P. (2014): "As nosas letras. Entrevista de Literatura Galega do Século XX do alumnado do IES Manuel García Barros, publicada o 7 de marzo de 2014", recuperado en https://www.slideshare.net/Asnosasletras/paco-

martn?qid=b4b3013f-99ea-4f24-a4f0 173323062e92&v=&b=&from_search=4.

Warner-Søderholm, G. (2013): "Beyond a Literature Review of Hall's Context Dimension: Scale Development, Validation & Empirical Findings within a Norwegian Study", *International Journal of Business and Management*, recuperado en https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/198217/25102-90330-1-PB.pdf.

Blancanieves y los siete enanos de Walt Disney, desmitologización y remitización de imágenes arquetípicas

Laura Guerrero Guadarrama
Universidad Iberoamericana

Iniciaré por hablar de la écfrasis, a la que se define como la representación verbal de una obra visual, iconográfica u objeto plástico[1] y de la crítica ecfrástica (Wagner, 1996; Artigas, 2013) como un esfuerzo por dar cuenta de la lectura del arte visual o iconotextual a través de la expresión oral o escrita. La écfrasis es un proceso que implica una relación intertextual o transtextual (Genette, 1989) pretendida o real, en una correspondencia intersemiótica (Pimentel, 2003); dos lenguajes distintos que establecen una relación interartística, en un contagio que actualiza el prototexto o texto previo para ofrecer en el texto derivado algunos aspectos que surgieron a partir de la lectura o refiguración de la obra.

Esta apropiación implica ciertamente analizar, comprender e interpretar el prototexto o pre-texto para configurar un nuevo texto, con el que se le podrá relacionar, para crear un marco comparativo a través de indicadores intertextuales, que permitan apreciar su interacción y descubrir lo característico de la nueva interpretación.

En este ensayo pretendo realizar crítica ecfrástica, y seguir los lineamientos ecfrásticos de una manera invertida: el recorrido será a la inversa, esto es, seguiré el paso del relato tradicional a la creación de la narración gráfica, que es el cine, signos iconotextuales en movimiento, con especial énfasis en las imágenes arquetípicas que emergen. Nos centraremos en el trabajo artístico de un estudio emblemático de la animación infanto juvenil: *Walt Disney Studios* (1926).

A este proceso que implica la transmutación del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico se le conoce como "adaptación". En los análisis y trabajos tradicionales de la *adaptación* ha existido un claro interés por determinar "...el grado de fidelidad de la película al texto literario [...] en señalar aquello que el texto literario parece perder en el proceso [...] el cine

[1] Entre otras posibilidades, pues ya se trabaja con otras artes como la música: de la música a la palabra.

se entiende sólo como una mera ilustración (siempre inexacta) del texto literario" (Zavala, 2014: 13-14).

El estudio de la *adaptación* en la actualidad se enfrenta a nuevas cuestiones que requieren aproximaciones de índole transdisciplinar (Stam, 2014 y Zavala, 2014); se trata de un fenómeno que enfrenta retos importantes como la fidelidad o infidelidad a los prototextos con recursos como la copia, el plagio, así como las frecuentes versiones del mismo pre-texto o, como vamos a ver, la fijación de nuevos arquetipos visuales y su influencia cultural.

Mi interés u objetivo es estudiar ciertas imágenes poderosas que están fuertemente ligadas al mito y a los cuentos maravillosos de tradición popular; relatos que se desmitologizan, se remitologizan y remitizan (Ricoeur, 2003) en la adaptación y que crean o refuerzan arquetípos, un repertorio que comunica o transmite una visión del mundo que influye en la percepción del público. El arte refleja al mundo, pero también afecta al mismo.

Para Ricoeur (2003), el mito es una especie de símbolo o se subordina al símbolo, una forma de relato en un tiempo fundamental, se inscribe o inserta en una trama social: "la función social específica del mito no agota, en mi opinión, la riqueza de sentido del fondo simbólico, que otra constelación mítica podrá volver a emplear en otro contexto social" (Ricoeur, 2003: 31); se trata de dos tiempos en conexión: "tiempo de transmisión, tiempo de interpretación"(Ricoeur, 2003: 31), donde el segundo mantiene viva la tradición. Mas habría un tiempo profundo, el del sentido que "haría posible la lucha de ambas temporalidades, una que transmite, otra que renueva" (Ricoeur, 2003: 31). Este tiempo del sentido está ligado a la constitución simbólica del símbolo, el cual tiene doble sentido: uno literal que remite a uno figurado, que apela a una interpretación. "Una tradición se agota al mitologizar el símbolo; se renueva por medio de la interpretación que remonta la pendiente del tiempo agotado hacia el tiempo oculto, es decir, recurriendo al símbolo y a su reserva de sentido desde la mitología" (Ricoeur, 2003: 33). Así, una nueva versión o adaptación debería mantener los elementos simbólicos que están en el trasfondo de la historia.

Voy a trabajar la primera película de largometraje que se realizó en la compañía de Walt Disney. En el filme al que nos referimos, Disney cumplió el papel de productor ejecutivo (Leebron y Gartley, 1979), e incluso favoreció la construcción y el uso de la cámara multiplano para provocar un efecto tridimensional y obtener un mayor realismo gracias a la ilusión de profundidad. Me refiero

a *Blancanieves y los siete enanos* (1937), primer largometraje de animación de los Estados Unidos, dirigido por David Hand, relato adaptado de los *Cuentos de la infancia y del hogar* primer tomo (1812), fijado de la tradición por los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm (véase la imagen 1).

Escena final de *Blancanieves*; Jim Fanning, *The Disney Book…* (DK, 2015), p. 40.

A manera de preámbulo

Los Estados Unidos, entre 1933 y 1945, estaban en plena época *rooseveltiana*[2] –comenta Seth Lerer– una etapa o fase que muy bien podemos equiparar con la Inglaterra eduardiana de principios del siglo XX. "La Inglaterra eduardiana[3] –y su equivalente, la América rooseveltiana– vive en nuestra memoria como una edad de oro del gusto infantil" (Lerer, 2009: 390).

---

2 Franklin Delano Roosevelt fue presidente de Norteamérica durante cuatro periodos consecutivos.

3 Alude al reinado de Eduardo VII, de 1901 a 1910.

La época eduardiana había consolidado una noción de infancia romántica inserta en un mundo aparentemente ordenado, pacífico, idealizado, en esos "...años que precedieron a la primera guerra mundial" (Lerer, 2009: 391). Mundo de delicias hogareñas lo mismo que de aventuras. El Imperio era visto como "...baluarte de la paz, dirigido hacia el mantenimiento de la ley y la culta y justa administración de las colonias y protectorados" (Vázquez, 1997: 10).

Muchos de los libros de la LIJ que se leían y difundían en Norteamérica en la época *rooseveltiana* eran los escritos por autores de la época victoriana[4] y eduardiana, o por aquellos artistas que vivieron su infancia en ese periodo y lo evocan con nostalgia en sus textos, como: Rudyard Kipling, James M. Barrie, Kenneth Grahame, Beatrix Potter, Frances Hodgson Burnett, etc. Fue, en general, una literatura que estructuró el concepto de la infancia idílica, el paraíso perdido.

> Las tecnologías del libro y la producción periodística se combinaron con una sensibilidad inspirada en los prerrafaelistas, el movimiento *Arts and Crafts*, y el modernismo. Es como si los grandes movimientos estéticos de finales del Siglo XIX encontraran su vida en el más allá de los libros para niños (Lerer, 2009: 394).

Algunos de esos elementos visuales narrativos son desplazamientos del arquetipo, esto es "la imagen típica o recurrente" (Frye, 1977: 135), un símbolo esencial que conecta una obra con otra y "...de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria" (Frye, 1977: 135). El arquetipo es el signo comunicable. Símbolo que se expande en las diferentes obras artísticas. Otros significados del *arquetipo* que me interesan son algunos de los que nos proporciona el diccionario, que lo señala como un "...modelo original o primario en un arte. [...] Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo"[5].

Detrás de la idea arquetípica de Frye está Carl G. Jung (1875-1961) (Valles, 2002), quien sostiene la idea ya reconocida y difundida del inconsciente colectivo, un estrato más allá del individual o personal, más profundo, innato

---

4 Periodo que comprende el reinado de la reina Victoria de 1837 a 1901: "*an emphasis on strictly controlled social behavior and Christian piety, and a romantic focus on home and family are factors usually associated with the Victorian Age in Europe*" (Norton, 1991: 76).

5 Definición del *Diccionario de la lengua española* consultado en línea: http://dle.rae.es/?id=3diOqEt.

(no adquirido); representaciones colectivas, formas universales. Arquetipos que se proyectan en el mito y la *leyenda*, son universales y aparecen en los mitos, pero también en cada persona, en sus vidas personales.

Frye (1977) propone una estructura de las imágenes de "...los dos mundos no desplazados, el apocalíptico y el demoníaco" (Frye, 1977: 187) a partir de la tradición bíblica. Inicia con el mundo apocalíptico equivalente al cielo de la religión: "...categorías de la realidad según las formas del deseo humano, tal como están indicadas por las formas que asumen bajo la acción de la civilización humana" (Frye, 1977: 187). A partir del trabajo y del deseo humano: "Mundo vegetal: jardín, finca, huerto, parque. Animal: seres domésticos, redil. Mundo mineral: transformación de la piedra, casa, edificio, ciudad: 'formas de un universo humano'" (Frye, 1977: 193).

"Opuesta al simbolismo apocalíptico está la presentación del mundo que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del cautiverio, del dolor y de la confusión" (Frye, 1977: 195), "...vinculado con el infierno existencial" (Frye, 1977: 195): Mundo vegetal demoniaco ligado a los poderes exaltados o furiosos de la naturaleza, bosque siniestro, páramo solitario, jardín encantado, "tierra baldía" (Frye, 1977: 198), lo siniestro, con una víctima sacrificada "...para fortalecer a los demás" (Frye, 1977: 196), con un jefe-tirano "...inescrutable, despiadado, melancólico y de una voluntad insaciable" (Frye, 1977: 196). Mundo animal: "...se retrata en términos de monstruos o animales de presa" (Frye, 1977: 198), lobo, buitre, serpiente, dragón. Gobernantes como fieras, como el dragón maligno y fabuloso (Frye, 1977: 198) "representa[n] así la naturaleza paradójica del mal como hecho moral y negación eterna" (Frye, 1977: 198).

> El mundo inorgánico puede conservar su forma no elaborada de desiertos, rocas y yermos. Las ciudades de la destrucción y de la noche pavorosa tienen aquí cabida [...] imágenes del trabajo pervertido: instrumentos de tortura, armas de guerra, armaduras e imágenes de un mecanismo muerto (Frye, 1977: 199).

Prisión o mazmorra. Dirección perdida, laberinto, "...un monstruo en sus entrañas" (Frye, 1997: 199). El fuego es el mundo de los demonios.

Las imágenes que Frye llama apocalípticas las liga al *modo mítico* y las demoniacas al *modo irónico* en su fase tardía cuando retorna al mito.

Podemos comprender lo que menciona Frye sobre los modos si retomamos el primer ensayo de *Anatomía*: "Crítica histórica: teoría de los modos", donde realiza una interesante clasificación, para las obras de ficción, centrada en "...el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo" (1977: 53). Si el héroe es superior en clase a los hombres y al ambiente, es un ser divino y el relato será un mito. En el "modo irónico", el héroe es inferior, incluso a los seres humanos comunes y corrientes, sometido en "...una escena de servidumbre, frustración o absurdo" (Frye, 1977: 55). Este modo se va desplazando lentamente de regreso al mito "...y vuelven a aparecer en ella velados perfiles de ritos sacrificatorios y de dioses que mueren. Nuestros cinco modos giran evidentemente en círculo" (Frye, 1977: 65).

Los rasgos eduardianos y románticos que señala Lerer (2009) se extienden de la literatura infantil al cine y a un modo de percibir la infancia que trasciende épocas, por lo que podemos verlos convertidos en una convención de fácil uso, arquetípica.

De intertextualidades, textos e imágenes arquetípicas. La adaptación de Disney a Blancanieves

Disney, desde el principio, se sintió atraído por el mundo de la LIJ y los cuentos de hadas; se suelen recordar sus primeros trabajos a partir de *Alicia* (1865), combinando la animación con actores en *Alice's Wonderland* (1923) y otros ejemplos como *Los tres cochinitos* (1933).

En 1934, Disney inicia con la producción de un largometraje de animación a partir del cuento de hadas de los hermanos Grimm: *Blancanieves* (1812), al que bautizaría como *Blancanieves y los siete enanos.*

> The Disney requirement of very little violence and always a happy successful ending forced many changes in his adaptations of children's stories. Fables are often very violent: *Snow White's* original version, for example, had the wicked Queen eating the liver and lungs she thought had been taken from Snow White's body. Disney´s version had the presence of evil and the fear of the unknown without the sadism of the original. Disney also added strong characterizations to the dwarfs, a group of faceless men in the Grimm story. The same kinds of changes had to be made in *Pinocchio*, *Sleeping Beauty*, and most of his animated features. [...] Disney said: "I´m not in the business to make unhappy pictures. I love comedy too much..." (Leebron y Gartley, 1979: 10).

¿Qué era realmente lo que quería cambiar Disney del cuento en su versión para la época *rooseveltiana*? Si como señala Leebron, mantiene el tono siniestro, el mal y el temor mediante otros recursos que no son la antropofagía, ¿qué procura realmente eliminar del relato?

"Blancanieves" es un texto muy antiguo, un cuento maravilloso de la tradición oral o cuento de hadas. Un conjunto de relatos que se transmitían oralmente, de generación en generación. La historia que comunica "...proviene de la simplificación o resumen de una narración mítica; y, como tal, aunque haya perdido su razón primera, sigue conservando características sagradas y sigue englobando a personajes sobrenaturales" (Gil, 1982: 6). Rodríguez Almodóvar (2004) indica lo que serían algunos de los rasgos que caracterizan al género: *la recurrencia*, la repetición de algunos motivos, temas, personajes, etc.; *imperecederos*, con lo que se refiere a su permanencia a través del tiempo y su gran vitalidad; *atemporales*, "...son relatos sumamente abstractos, donde lo que importa es la pura acción" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 27) por lo que pueden cambiar los ambientes y contextos sin cambiar lo importante; *cierta universalidad*, se refiere a que los mismos cuentos aparecen en múltiples lugares. Han migrado con sus pueblos; *sentido absoluto*, comenta el investigador, que estos relatos representan "...todo aquello que interesa al hombre de forma radical" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 28), como la integración del ser humano en la sociedad: ritos de iniciación, el miedo a la muerte, "...comprensión simbólica del mundo" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 28), "...prohibición del incesto, el rapto y la violación, descubrimiento del amor y necesidad de familia exógama" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 28).

A propósito de todos esos rasgos, en la historia de Blancanieves, obra *imperecedera* e *inmortal*, se tejen diferentes versiones, pero hay *recurrencia* y con ello elementos que no cambian. Gil (1982) hace una lista de esos rasgos constantes: la orfandad materna de la niña protagonista; una mujer mayor: madrastra u ogresa que desea matarla; un padre ausente e invisible; la joven es enviada al bosque para morir; hay un refugio en el bosque, en una casa apartada lejos de la gente, vive en ella una comunidad masculina "...es muy frecuente que uno de ellos haga el papel de jefe o maestro de los otros" (Gil, 1982: 37). El trabajo está bien repartido, así como las pertenencias, la llegada de la muchacha obliga a cada uno a compartir con ella. Llega la heroína para ocultarse y vivir con ellos, trabaja como ama de casa. "Y hace el amor, puesto que en muchas de las versiones se casa con uno de los hombres o con todos; o, lo que es lo mismo y en forma paralela, pasa

a ser la hermana de la comunidad" (Gil, 1982: 37). La heroína vive en la comunidad y solo puede salir muerta. "Cualquier tipo de vida posterior, tras una resurrección, se efectuará fuera de la casa y [...] en brazos de un extraño y en otra existencia" (Gil, 1982: 37). Nos habla de una comunidad aislada con un grupo especial de hombres que "tienen la capacidad, a veces, de convertirse en animales o seres medio sobrenaturales" (Gil, 1982: 37).

En cuanto a su *sentido absoluto*, Gil (1982) señala que probablemente se refiere a un grupo de iniciados en las artes mágicas con un maestro o al rito del paso de la adolescencia a la hombría: recibían a una mujer bella como custodia del hogar. "Este es el papel de nuestra heroína" (Gil, 1982: 37). Y éste es el papel que Disney desea neutralizar y derivar hacia un nuevo significado para reforzar el arquetipo del, llamado por Virginia Woolf, "ángel del hogar": joven bella, buena, noble, sacrificada, candorosa, limpia y pura; y acentúa la belleza que es el *leitmotiv*, idea que se repite constantemente: blanca la piel, sonrojadas mejillas y boca roja con cabello de ébano. Disney infantiliza la comunidad masculina a la que sirve Blancanieves: los enanos mineros son como niños, con ellos la princesa no corre peligro, son sus protectores y solo quieren una mamá que los cuide, alimente y quiera de manera casta, dándoles un beso en la cabeza. El Príncipe aparece muy poco en la historia, pero es el héroe, porque es quien rescatará de la inmovilidad y la muerte a la mujer, con su sola presencia y el beso de amor, ella cobrará vida. Él tiene el poder para hacerla feliz con su amor y la llevará a su castillo para ser felices para siempre. En este contexto, a Blancanieves bien se le puede identificar como heroína irónica del mimético bajo, en la que nadie se busca reconocer, ya que en este "modo irónico", el héroe es inferior: está sometido en "...una escena de servidumbre, frustración o absurdo" (Frye, 1977: 55).

El filme reiteró los arquetipos del orden patriarcal para la mujer y el hombre. De alguna manera esa visión provocó una corriente crítica del feminismo en los años sesenta, abanderada por Friedan (1963) que desenmascara la "realización mística" de las labores del hogar: "...la primera prueba de que las mujeres americanas estaban cada vez más descontentas en la rica sociedad de la postguerra" (Moi, 1988: 35).

Pero hay todavía más. Comenta Frazer (2014) que la muerte y resurrección se dan de manera constante en la naturaleza: cada año ésta muere en el invierno y renace en la primavera, ciclo que se repite en la vida humana. Los

magos intervienen en esto, ellos mismos a veces son reyes: tienen un poder especial, cuando enferman o mueren afectan negativamente "...poniendo en riesgo al todo" (Frazer, 2014: XX), pero esta fuerza se puede transmitir a otro, a "...un nuevo recipiente humano, quien de ese modo asegurará su pervivencia" (Frazer, 2014: XX); pero no siempre los reyes estaban dispuestos, a veces competían para mostrar su fortaleza, o forzaban a otro a morir en su lugar, a veces a su propio hijo, una "víctima expiatoria" (Frazer, 2014: XX). "Al fondo de todo, apenas discernible, yace el deseo de dominar las fuerzas de la naturaleza, controlándolas, garantizando que la energía vital fluya de un gobernante a otro, de una generación a otra" (Frazer, 2014: XX).

Blancanieves es un relato cíclico, el comienzo nos habla del invierno, la madre está por dar a luz: "...pensó: 'Si tuviese una niña tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera de este marco' [...] Y nada más nacer la niña, murió la reina" (Grimm, 2014: 7). Y al año, el padre se volvió a casar, con una Reina muy bella, orgullosa y altanera, que es bruja, dueña de poderes mágicos, de una poderosa energía. La joven al llegar a la pubertad muestra a la reina que el tiempo ha pasado y está próximo su fin; no lo desea, convierte a su hijastra en una víctima expiatoria; pero la joven vuelve a la vida, su muerte era simulada, un sueño profundo, y la reina debe ceder su sitio a la nueva, cumplir el ciclo y morir mientras la otra renueva su mundo. En este caso, la heroína de la historia no sería del mimético bajo, sometida a la subordinación, el maltrato y la persecución; estaríamos frente a una heroína del segundo modo de la ficción que presenta a la heroína superior en grado a los demás y al medio ambiente, heroína del romance (Frye, 1977: 54). "Aquí pasamos del mito propiamente dicho a la leyenda, al cuento popular" (Frye, 1977: 54), en el que aparecen "...animales que hablan, ogros y brujas terroríficas" (Fry, 1977: 54).

Disney inhabilitó a nuestra heroína y próxima reina[6], el ciclo que la película presenta no se ha desarrollado conforme al soporte simbólico del mito: transmuta la fuerza y energía de la antigua reina-bruja en la inacción, apatía y conformismo de Blancanieves; en lugar de forjar un personaje fuerte, inteligente, una heroína capaz de defenderse y vencer a su enemiga, refuerza el estereotipo y enarbola el arquetipo del mundo patriarcal.

6 Campbell (1972) comenta que "El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos" (1972: 35).

Consolida así la idea de un mundo romántico en su vertiente sentimental, que apela asimismo a lo que ya hemos mencionado como la "inocencia de la infancia", como un estado natural: niños y niñas "...puros y pasivos por esencia" (Giroux, 2000: 14), y no como un constructo histórico, social y político: "La cultura es el terreno primordial en el que los adultos ejercen el poder sobre los niños" (Giroux, 2000: 16).

El 21 de diciembre de 1937 se estrena *Blancanieves y los siete enanos.* En los créditos Disney agradece a todo su equipo por el logro del filme. Comienza con un libro simbólico que se separa como "...portador del mundo del cuento de hadas, y cada vez que se abre es como si se abriera una puerta a la oscuridad" (Lerer, 2009: 347). Alude con esa imagen a los bellos y ricos libros ilustrados, así como a la tradición escrita que ha guardado el relato. La historia comienza en la voz de un narrador quien nos lee el texto bellamente escrito con el inicio de la historia. Esta introducción se verá repetida con frecuencia en las adaptaciones de Disney, es el libro, no el narrador oral, el que transmite o comunica el relato y ofrece así un origen educado, civilizatorio y pretendidamente culto.

Vemos un Gran Plano General con el castillo, nos introduce en la recámara de la reina quien conjura al espejo para que diga quién es la más hermosa de su reino. Las siguientes secuencias siguen el orden establecido del relato, excepto que la protagonista conoce al príncipe antes de comenzar su periplo. Y Disney agrega música. Comenta Leebron (1979) que él permitía que con la música se trabajara de manera muy sofisticada, proporcionando o reforzando el ritmo emocional en las tomas, incluyendo aquellas escenas tenebrosas y misteriosas, pero también con la música y las canciones se reforzó la comicidad, la banalidad y el romance. En Estados Unidos, en esa época, era muy famoso el teatro de variedades con números musicales, bailables y comicidad, lo que influyó en la animación Disney.

Las ilustraciones de los personajes, incluyendo los animales, son caricaturescas, representaciones icónicas, lo que se conoce como el efecto "máscara". McCloud (2007) indica que es "...una forma de amplificación por medio de la simplificación" (McCloud, 2007: 30), en la que se resaltan ciertos detalles, dejando su significado esencial ampliado para lograr "...concentrar nuestra atención en una idea" (McCloud, 2007: 31). También "...cuanto más se caricaturiza una cara mayor número de gente representa" (McCloud, 2007: 31) y es común utilizar rasgos infantiles para los protagonistas. Además,

subraya McCloud (2007), pertenece al mundo del concepto, de la idea, y al mundo interior. Así, es más fácil que un receptor se identifique con una caricatura, por lo que "...los dibujos animados han contado con ventaja a la hora de irrumpir en el mundo popular de la cultura" (McCloud, 2007: 42). Disney ha utilizado en su animación el efecto máscara con gran éxito, ha sido un recurso importante para consolidar arquetipos que representan una manera tradicional y conservadora de ver el mundo.

El ambiente en la caricatura puede ser más realista o impresionista. En la película, la secuencia cuando la joven huye al bosque se torna amenazadora y peligrosa, una interpretación subjetiva del entorno, es lo que ella con temor percibe. Se suceden imágenes demoníacas como las que señalaba Frye (1977), "...del mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del dolor y de la confusión" (1977: 195), "...vinculado con el infierno existencial" (1977: 195): el mundo vegetal es demoniaco ligado a los poderes exaltados o furiosos de la naturaleza, bosque siniestro. La música refuerza esta sensación, así como los ojos siniestros que la observan y la transformación de árboles y ramas en seres monstruosos que la persiguen y lastiman. Esta parte termina cuando los ojos se vuelven amigables, vemos que pertenecen a animales del bosque, son igual de grandes y simpáticos que los de la princesa, y comienza el apartado musical. El mundo vegetal se ha transformado, los animales son seres domésticos, lo demoniaco ha quedado atrás. Disney ensayó los efectos con la cámara multiplanos en un corto del mismo año llamado "El viejo molino"; su idea era mostrar un mismo lugar en dos modos, uno diurno y otro nocturno, uno agradable y benéfico y el otro terrible.

La llegada de Blancanieves a la "casita de muñecas" de los enanos, muy obscura y solitaria, no es siniestra. Corresponde al mundo civilizatorio, apocalíptico diría Frye (1977), la transformación de la piedra la ha convertido en casa y hogar: "...formas de un universo humano" (1977: 193).

Inicia después la secuencia de los siete enanos trabajando en la mina, una tarea que va acompañada de música y canciones alusivas. A partir del trabajo y del deseo humano, el mundo mineral es humanizado, logra la transformación de la piedra en piedra preciosa. Mientras marchan al hogar, Blancanieves ha terminado de arreglar y limpiar la casa y se duerme en las camitas de los enanos. Se integran *gags* cómicos de los animales del bosque.

Los siete enanos son Doc, el maestro o líder, *Grumpy* (Gruñón), *Sneezy* (Estornudo), *Bashful* (Tímido), *Dopey* (Tontín), *Sleepy* (Dormilón) y *Happy*

(Feliz). Nombres que indican tipos o prototipos fáciles de recordar. Actúan infantilmente, aunque la mayoría parecen ancianos, temerosos y dudosos. Aceptan a Blancanieves, alaban su belleza y la bondad misma que ven reflejada en su rostro; excepto el misógino de Gruñón que detesta a las mujeres. La aceptan como su ama de casa y prometen protegerla de la reina malvada.

Uno de los momentos intensos del filme es cuando la reina se da cuenta que su hijastra está viva. Los adaptadores de Disney deciden simplificar los tres momentos que cuentan los Grimm del atentado de la reina contra Blancanieves: un lazo, un peine envenenado y la manzana se convierten en uno solo: "la muerte dormida", la manzana envenenada, objeto del deseo, y Disney agrega el antídoto: "el primer beso de amor". Asimismo, las tres caracterizaciones de la reina para engañar a la princesa se convierten en una absoluta y total que la transforma en bruja arquetípica, fea por fuera y por dentro, consolidando la idea de que la fealdad interior se manifiesta en la fealdad exterior; reafirman esa idea del valor de la belleza absoluta que impregna la película.

Hay un juego metaficcional cuando la princesa cuenta "un cuento de hadas" a los enanos: el suyo, cuento romántico del hallazgo del Príncipe que llegará para llevarla a su castillo; así cuenta su deseo como un "sueño realizado" y canta. Príncipe arquetípico: hermoso y gentil, apuesto, fuerte y valiente, alto y gallardo, y "solo la ama a ella"; la llevará a su castillo y serán felices para siempre.

Cuando la bruja viaja hacia la casa de los enanos para envenenar a la joven, el bosque que atraviesa es como un reflejo de su alma: demoniaco, feo, seco, y dos buitres la acompañan. Después viene la advertencia, Blancanieves está sola y deja entrar a la vieja. En ese sentido se convierte en un cuento admonitorio. La manzana es el deseo, con ella se cumplirán los sueños de la joven, la bruja se lo promete. Blancanieves muerde la manzana y cae al suelo en el hechizo del sueño-muerte. La reina-bruja tirana, despiadada, se jacta irónicamente de ser la más linda, pero la persiguen sus enemigos y en el bosque siniestro que es demoniaco, ligado a los poderes furiosos de la naturaleza, surge una gran tormenta, la oscuridad se cierne, y un rayo alcanza a la bruja precipitando su caída; los buitres se ciernen sobre ella.

Parte del desenlace lo lee el narrador extradiegético, y da entrada al Príncipe que canta su tema a la joven dormida, alabando su belleza y candor. La princesa es tan bella que no ha sido enterrada sino yace en un ataúd de

cristal que lleva su nombre. El príncipe la besa y con ello la despierta. Se cumple el deseo de Blancanieves, irónicamente como lo prometió la bruja. Blancanieves tenía que morir para renacer a una nueva vida: "Y vivieron felices para siempre". Fórmula de salida del cuento que no tenía la versión de los hermanos Grimm del siglo XIX, mismo que termina con la boda y el castigo terrible y sangriento de la reina.

Como bien señala Rodríguez Almodóvar (2004), las adaptaciones de Disney comienzan con una versión aburguesada, la de los hermanos Grimm, toman un arquetipo como es Blancanieves o la Cenicienta y lo transforman o adaptan dejando de lado el conocimiento que ofrecía el cuento tradicional muchas veces "...frente a los tópicos misóginos y machistas" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 214). Disney sumerge al espectador en el mundo patriarcal, idealizándolo, como indica Lluch (2003): "...cambió nuestra forma de ver los cuentos de hadas y que su técnica revolucionaria capitalizó la inocencia y la utopía americana para reforzar el *statu quo* político" (Lluch, 2003: 125).

Y porque estas historias son verdad, sabiduría y nos hablan de nosotros, de nuestro pasado, de nuestra psique, relaciones, temores, sueños, amores, deseos, anhelos y de nuestro mundo (Benjamin, 1991), es importante que el proceso de desmitologización respete ese fondo simbólico que debe ser interpretado y retenido en la nueva versión o remitización. El héroe, la heroína o los héroes ocupan el núcleo de la acción, vivimos sus problemas, enfrentamos a sus enemigos, nos extasiamos o sufrimos el ambiente y los sucesos. La trama nos ofrece una vivencia vicaria por medio de la cual nos ponemos en los zapatos del otro y cada peripecia, cada prueba superada, es un ejemplo de la lucha y del valor humanos que demuestran los personajes. Ofrece el lado épico de la verdad, de la batalla y el esfuerzo, del valor y el coraje. Y esto se liga, necesariamente, con el interés práctico de los narradores de historias, ellos y ellas ofrecen consejo, porque saben que el escucha o lector es un protagonista de la propia aventura y debe conocer los pormenores que otros y otras han vivido.

Los cuentos adoptan diversos matices y ropajes cuando migran de una cultura a otra, de un tiempo a otro. Así tenemos diferentes versiones que circulan y se contagian de las creencias de cada uno de los pueblos, sin perder su composición y significado. Por supuesto, cumplen con las funciones de la morfología del cuento, descubiertas por Propp: "...composición interna de esos mismos cuentos, constituidos a la manera de un lenguaje universal"

(Rodríguez Almodóvar, 2004: 218-219); y existen un número determinado de aspectos que se repiten en diferentes versiones, lo que Rodríguez Almodóvar llama *arquetipo*: "...extraer lo común a todas las versiones conocidas de un cuento, y darle a ese resultado una cierta forma textual" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 56). Es, por lo tanto, un "*...texto representativo de muchos textos*" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 55).

Obtener ese arquetipo textual es un esfuerzo de remitización que le devuelve al cuento su fuerza simbólica, mantiene su consejo y sabiduría. Una adaptación como la de Disney recurre al cuento de hadas para erradicar su poder subversivo y fortalecer la impronta patriarcal de la cultura.

Bibliografía

Artigas Albarelli, I. (2013): *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*, México: UNAM.

Benjamin, W. (1991): "El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Léskov", *Iluminaciones*, Barcelona: Taurus, pp. 225-251.

Campbell, J. (1972): *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México: FCE.

Caro Baroja, J. (1991): *De los Arquetipos y leyendas*, Madrid: Ediciones Istmo.

Fanning, J. (2015): *The Disney Book. A celebration of the World of Disney*, USA: DK.

Frazer, J. G. (2014): *La Rama dorada. Magia y religión*, México: FCE.

Friedan, B. (1963): *La mística de la feminidad*, Estados Unidos: W. W. Norton.

Frye, N. (1977): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.

Genette, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Gil, R. (1982): *Los cuentos de hadas: Historia mágica del hombre*, Barcelona: Salvat Editores.

Giroux, H. A. (2000): *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid: Ediciones Morata.

González, S. e I. Artigas (eds.) (2011): *Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*, México: UNAM/Bonilla Artigas.

Grimm, J. y Wilhelm (2014): *Blancanieves*, Madrid: Nordicaebooks.

Hand, D. (supervising director) (1937): *Snow White and the Seven Dwarfs. Blancanieves y los siete enanos*, Disney Studios. Animated Film.

Lerer, S. (2009): *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*, Barcelona: Ares/Mares.

Leebron E. y L. Gartley (1979): *Walt Disney a guide to references and resources*, USA: G.K. Hall&Co.

Lluch, G. (2003): *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles,* Bogotá: Grupo editorial Norma.

McCloud, S. (2007): *Entender el cómic. El arte invisible,* Bilbao: Astiberri.

Moi, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.

Norton, D. E. (1991): *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, Nueva York: Macmillan.

Pimentel, L. A. (2003): "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías IV. Revista de Literatura Comparada*, México: Ciudad Universitaria, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, pp. 205-215.

Ricoeur, P. (2003): *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Rodríguez Almodóvar, A. (2004): "De lo oral a lo escrito y a lo audiovisual", *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 209-230.

Ruzicka, V., C. Vázquez y M. García de la Puerta (coords.) (1997): *La literatura infantil y juvenil anglogermana de nuestro siglo*, Barcelona: PPU.

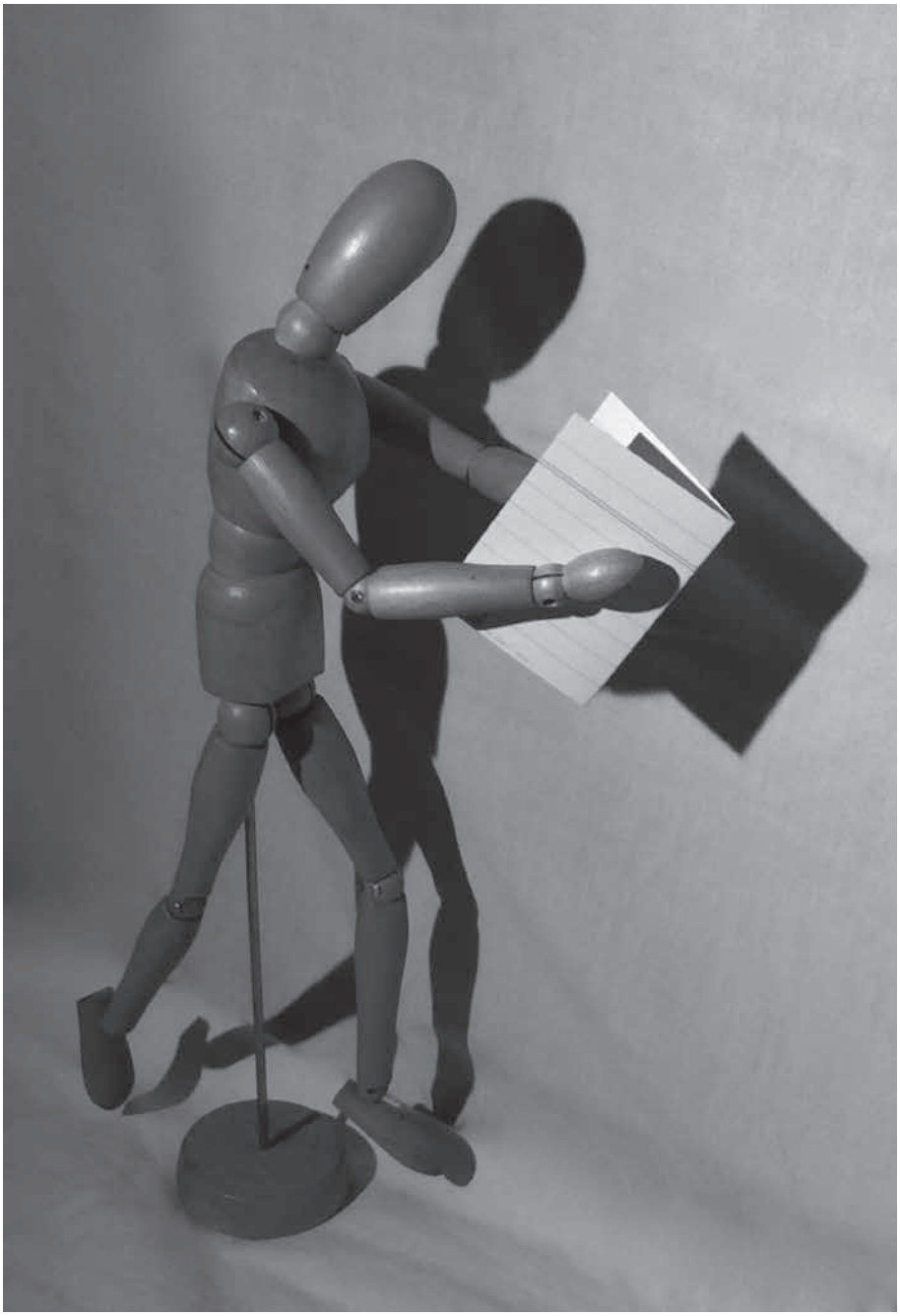
Stam, R. (2014): *Teoría y práctica de la adaptación*, México: UNAM.

Valles Calatrava, J. R. (dir.) (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia.

Vázquez, C. (1997): "La idiosincrasia y la cultura imperialista británica en la novela de aventuras" en V. Ruzicka, C. Vázquez y M. García de la Puerta (coords.), *La literatura infantil y juvenil anglogermana de nuestro siglo*, Barcelona: PPU, pp. 6-125.

Wagner, P. (ed.) (1996): "Introduction", *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Nueva York: Walter de Gruyter, pp. 1-40.

Zavala, L. (2014): "Presentación a la edición en español" en R. Stam (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación*, México: UNAM, pp. 11-15.



Unha proposta didáctica para *Teatro de Máscaras*

Modesto Hermida
Profesor de Lingua Galega e Literatura no Ensino Medio

Toca, nesta ocasión, colaborar con entusiasmo na homenaxe que se lle brinda á profesora Blanca Ana Roig Rechou nesta altura da súa xubilación profesional.

A profesora Roig Rechou ten investido parte importante do seu esforzo intelectual, da súa vida, na formación de profesorado de primeiro ensino, cunha moi especial aportación na esculca e propiciación de textos adecuados ás preferencias lectoras do alumnado infantil e xuvenil. Moi importantes teñen sido os avances, neste aspecto, os logros alcanzados nas últimas décadas a esta parte: amplo colectivo de profesionais (docentes e responsables de autorías) que vén coadxuvando na consecución de abondosa bibliografía provocadora do interese pola lectura; moi bo exemplo podemos atopar, sen esquecernos doutras moi importantes aportacións, nos mozos e mozas que pasaron polas aulas nas que exerceu a profesora Roig Rechou.

Así as cousas, semelloume abondo xustificada a miña proposta, que deseguido tratarei de desenvolver, malia que esta me leve, por momentos, a me sentir suxeito doutra época, con obxectivos posiblemente un algo diversos dos propósitos que campan con intensidade na actualidade que transitamos.

Otero Pedrayo e o *Teatro de Máscaras*: unha sumaria contextualización

Teatro de Máscaras, ese conxunto de pezas breves, naceu da pluma do señor de Trasalba no ano 1934. Houbo que agardar ó ano 1975, xa ben lonxe da nacenza da obra, para que aparecese a primeira edición, en Ourense, co gallo dunha das moitas homenaxes coas que se ten honrado ó Patriarca. Xa no ano 1989 é cando a Editorial Galaxia acorda sacar unha edición que puidese chegar a cantas persoas teñan interese nestes textos teatrais, dotada dunha excelente introdución e notas a cargo de Ana Isabel Boullón Agrelo e Fernando R. Tato Plaza. Claro que previamente, na escuridade da carencia de edicións, xa foran algunhas as representacións feitas, dalgunha das pezas, por parte das precarias compañías que ían xurdindo no país e que aspiraban a un teatro galego con perspectivas de universalidade.

Certamente, ese teatro con intensa presenza de máscaras como recurso vén universalmente de moi antigo: festas, cerimonias, rituais e outras celebra-

cións sempre foron ámbitos adecuados para tales usos. Todas estas prácticas veñen a se reactualizar na modernidade, con moi determinantes achegas do mestre de actores do século XX, Jacques Lecoq, aquel que ensinou dende 1956 ata o seu pasamento en 1999, que dedicou a súa vida ó teatro, que a súa escola tiña como máxima "unha pedagoxía para a creación", que indagou intensamente e con presencia na xeografía dos acontecementos sobre a Comedia da Arte, ese xénero teatral italiano do s. XVI. Precisamente foi Jacques Lecoq quen considerou que a máscara resulta imprescindible dende o punto de vista do Teatro de Xesto, toda unha teoría pedagóxica e toda unha praxe sobre a máscara.

Xa na nosa proximidade cultural e existencial, en edición dixital da revista *Signa* –Asociación Española de Semiótica– no artigo "Valle Inclán y el teatro gallego" (Paz, 2000) queda dito que Valle creou escola e que foi mestre para os fundadores do teatro galego contemporáneo: Antón Vilar Ponte, Cabanillas, Castelao, Otero... Entre eles tratáronse, xeraron criterio, e a xeración posterior segue engaiolada naquela maneira tan axeitada para o noso teatro.

Na España dos anos trinta do século XX contouse con esa liña de teatro moderno, que viña a ser un teatro tan útil como artístico. No ano 1932 xa se move polas salas do país a compañía La Barraca, que fora creada un ano antes, no 1931, iniciativa que complementaba moi ben o Teatro del Pueblo de Casona, e que se situaba no marco das Misiones Pedagógicas de Manuel Bartolomé Cosío e García Lorca. Precisamente é Lorca o que acode a Galicia con La Barraca en maio, agosto e novembro de 1932.

Por estas datas, en Galicia xa bulía a esperanza dun teatro galego moderno e universal do que Castelao era amante e encirrador a prol do mesmo dende a súa presenza en Nós e noutros conciliábulos do galeguismo. Consideremos como Castelao na súa viaxe por Europa do ano 1921 quedou prendado, en París, do teatro e do ballet ruso de Nikita Balieff e como lle naceu a aspiración de conseguir algo semellante para Galicia, entusiasmo que non tardou en lle transmitir e con éxito a Otero Pedrayo. Tato Fontaíña (2001) tennos informado de que en Pontevedra se ocupou en promover o chamado teatro de arte (nomenclatura semellante á daqueloutro que Jacques Lecoq foi perseguir na Italia histórica) no seo e dende o seo das Mocedades Galeguistas. Castelao, dende a admiración por Balieff, concibía o feito teatral como a estilización de todo, polo que, nun acusado chimpo unificador, cando

a palabra reclamaba a xestualización artística e a danza, as artes plásticas e a música. Dende tal concepción, velaí a utilidade, a funcionalidade da máscara como signo globalizador das mil estéticas.

Desta maneira, na enxurrada cultural e cívica da Segunda República en España, os galegos non quedan exentos e Castelao, nese anceio de reforzar o senso más fondo de Galicia, no marco da civilización europea, anda atrás de Otero Pedrayo coa insistencia de que se puxese a xerar esas dezaseis pequenas pezas que compoñen o volume titulado *Teatro de Máscaras,* moi na liña dos obxectivos que tiñan concibidos; un logro ben significativo para estes dous importantísimos homes de Nós malia que, como é ben doado de comprender, aínda quedaría moito que avanzar e moito que loitar pola cultura e por unha Galicia de noso.

Xa para poñerlle cabo a esta condensada introdución, resta constatar que naqueles tempos non tan afastados, como é ben sabido, as mesmas dificultades que había para as montaxes do teatro de Valle Inclán tamén eran dificultades para as montaxes destoutro teatro de Nós. De tal maneira, a solución foi, en non poucas ocasións, recorrer ó teatro lido, un recurso que propiciou moi dignas representacións con case todos os recursos que puidesen presentarse no escenario: a plástica, a música, a entoación, as máscaras. Este recurso, o do teatro lido, coa mellor dotación de medios que sexa posible, é a que propomos para a culminación do noso proxecto didáctico.

A proposta didáctica

O alumnado ó que nos imos referir será o alumnado de ensino secundario e o de bacharelato, claro que en cada caso respectando o nivel de formación e madureza intelectual, para non correr o risco de allear a uns, pola inadecuación de nivel de contidos e das maneiras docentes, e desanimar no outro caso, por puerilizar eses contidos e esas maneiras para quen xa está na porta das universidades.

En primeiro lugar procedería elixir, en cada caso ou ocasión, a peza coa que se vai traballar co grupo concreto de escolares. Na medida do posible, sería conveniente que esa elección partise do alumnado, o que presenta unha única dificultade: a necesidade de que a obra teña sido lida previamente, aínda que puidese terse feito sen excesiva atención, por cantas e cantos vaian participar na elección. De non ser posible esta elección colectiva cun coñecemento mínimo da causa, será o profesor ou profesora de turno quen

deba decidir, claro que apoiándose en consideracións adecuadas de tipo literario e pedagóxico-didácticas.

Neste punto procede unha lectura da peza elixida, agora xa con moi especial atención e, moi posiblemente, con algunhas explicacións pertinentes por parte do profesorado. Dende esta aproximación ó coñecemento do texto, comézase o traballo por equipos cando xa estamos mergullados nunha narrativa moi particular, que é a que corresponde ás anotacións que describen de maneira moi sintética personaxes, espazos ou ambientacións. Así entramos nun universo plástico, paisaxístico por veces, nunha simboloxía que se agranda e se perfecciona coa proposta das máscaras que despersonalizan, que nos propoñen uns universos socioloxicamente verosímiles pero inseridos nunha maxia do pasado que se presenta como irreal, deformada, malia que presente nunha certa memoria colectiva (sociedade tan morta coma evocada). E todo este universo está inserido nunha andamiaxe culturalista, de tipo moi académico, que se presta moi ben para un doado encontro coa cultura occidental, europea, pola presenza dos máis significativos persoeiros da literatura, da filosofía, da socioloxía, velaí como se pretende a reconstrución dunha Galicia auténtica, particularmente de noso, instalada nun contexto universal e universalista do que se pretende participar.

Xaora procede constituír os grupos de traballo, sen desprezar o voluntarismo nin as preferencias subxectivas pero co criterio de atender ás especiais capacidades e inclinacións funcionais do alumnado. Desta maneira optimizaranse tanto os resultados alcanzados como se optimizará o pertinente autodidactismo que se persegue: un grupo deberá redactar un relato coherente e moi comprensible, que non deberá apartarse moito do que sería unha reestructuración plenamente narrativa, dende o contido das anotacións teatrais, relato que se fraccionará adecuadamente para que poida acompañar cada pasaxe da interpretación dramática e facilite a comprensión e seguimento por parte do público. Outro grupo abondoso de participantes ocuparase dos aspectos plásticos: decorados carteis, cartelóns de fondo, ornamentos diversos, vestimenta e elaboración de máscaras. Outro grupo, neste caso pode ser ben reducido, será o responsable das seleccións musicais para cada pasaxe así como das combinacións da luminotecnia, aspectos que terán que ser harmonicamente acordes e complementarios na indispensable condición de elementos coadxuvantes, estéticos e tamén comunicativos. O equipo actoral deberá ensaiar intensamente a lectura porque esa lectura non poderá deixar de ser unha lectura dramatizada, unha interpretación de

cada personaxe. Un moi reducidiño grupo de alumnado algo entendido ou aínda que tan so sexa interesado na cuestión –poñamos por caso entre tres e cinco membros– deberá encargarse de dirixir, revisar, aconsellar, encaixar cada unha das partes traballadas polos compañeiros e compañeiras e presentar a montaxe en todo o seu esplendor. Á marxe das catividades máis artísticas e máis estéticas, aínda se podería contar con algún alumnado alleo a estas prácticas aparentemente máis lúdicas por estaren máis interesados en cuestións de tipo erudito, un grupo que podería encargarse de elaborar un informe sobre a presenza de persoeiros da cultura universal, nomeadamente europea, que aparecen mentados nalgunha das pasaxes da peza teatral; este informe deberá contar cos detalles existenciais e creativos dos literatos, dos filósofos, dos políticos ou de calquera outro dos personaxes significativos que transiten polas páxinas da obra dende responsabilidade de Ramón Otero Pedrayo; como feito docente complementario, será este alumnado o responsable dunha exposición maxistral do traballo realizado perante os compañeiros e compañeiras do curso.

Que obxectivos se pretenden con esta intensa actividade que pode semellar excesiva e que consumiría entre unha e dúas semanas de docencia, contando con que á materia de lingua e literatura lle corresponden tres sesións dunha hora por cada semana? Pois o que se pretende é habituar ó alumnado nunha lectura pertinente, significativa, unha lectura que informe, instrúa e deleite, moi lonxe de lecturas que para pouco máis serven que para entreter ou malgastar o tempo. En concreto, son obxectivos desta proposta: conseguir hábitos de lectura significativa. Aprendizaxe de redacción creativa. Aprendizaxe de oratoria e correcta conversación ordinaria. Sensibilización para as artes e capacitación para o goce das mesmas. Educación emocional e situacional dende a inmersión na proximidade nosa sustentada con dignidade no prestixiado contexto universal. Adestramento social no traballo colectivo e solidario. Adquisición de erudición significativa (sáibase que, se ben a erudición non é suficiente para a comprensión, sen erudición non hai comprensión) coa descuberta duns saberes humanísticos de maneira lúdica e, sobre todo, en colaboración grupal participativa. Un aspecto de particular interese, como colofón, ben pode ser a información, coa correspondente interiorización, sobre unha concepción do teatro galego coa que soñaron para nós algúns dos nosos máis ilustres devanceiros, liderados por Castelao, e que aínda está lonxe de consolidarse na actualidade.

Bibliografía

Filgueira Valverde, X. (1977): *Diario 1921 Francia. Belxica. Alemaña*, Vigo: Galaxia.

Paz, J. Mª (2000): "Valle-Inclán y el teatro gallego", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 9, pp. 163-180.

Quintana, X. R. e M. Valcárcel (1984): *Ramón Otero Pedrayo vida, obra e pensamento*, Vigo: Ir Indo.

Rodriguez González, O. (2009): "Frustracións políticas: Teatro Modernista Brasileiro e Teatro da arte Galego" en O. Rodríguez González (ed.), *Novas achegas ao mundo da cultura galega. Enfoques literarios e socio-historicos*, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña.

Tato Fontaíña, L. (2001): "O teatro desde 1936" en D. Villanueva (coord.), *Galicia Literaria: A literatura desde 1936 ata Hoxe: Poesía e teatro*, A Coruña: Hércules de Ediciones.

Itinerario de iniciación a la lectura del *Quijote*

Ramón F. Llorens García
Universidad de Alicante

La primera pregunta que debería responder un docente sobre *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* antes de prescribir su lectura es por qué leerlo. En los niveles educativos no universitarios, leer *El Quijote*, entender que es el resultado de un juego de ficciones, de una consciencia creadora, que representa el inicio de la novela moderna, es una tarea compleja que requiere encaminar al lector, arroparlo con otras lecturas, a modo de un itinerario que vaya dejando las marcas cervantinas para abordar con éxito su posterior lectura, cultivar su intertexto lector para poder apreciar *El Quijote* como obra universal. Como señala Sotomayor (2009: 31): "He aquí la gran paradoja y el gran reto: la obra que mejor nos representa es una obra compleja y de no fácil lectura que, sin embargo, debe seguir viva en el conocimiento de las gentes por sencillas razones de identidad cultural". En esta línea de itinerario lector nos ocuparemos de dos obras que, siendo obras acabadas, forman parte de un itinerario más amplio, cuyo objetivo es llegar a la lectura del *Quijote* o de alguna selección de sus textos; obras que pueden despertar el interés del lector en formación por la novela de Cervantes: un álbum ilustrado, *Atilio*, de Fran Pintadera y David Guirao; un libro ilustrado, *Dulcinea y el caballero dormido*, de Gustavo Martín Garzo y Pablo Auladell.

Alberto Lista (1859 [1849]: IV) en el prólogo de la primera edición de *Colección de trozos escogidos...* indicaba la necesidad de aproximar a la niñez una obra universal como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: "Solo hay un libro, que por su variedad pudiera fijar la inquietud de la niñez, y es *El Quijote*. Pero este preciosísimo libro no está escrito con todo el miramiento y circunspección que requiere aquella tierna y respetable edad" y, como señala Sotomayor (2009: 32): "Será en 1856 cuando se haga realidad la primera obra adaptada para la lectura infantil", *El Quijote de los niños y para el pueblo, abreviado por un entusiasta de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra*, de Federico de Castro. Desde entonces se han sucedido las adaptaciones, selecciones, antologías, versiones a otros géneros y lenguajes, nuevas creaciones (Sotomayor, 2009: 14) que de manera tan minuciosa describieron y estudiaron Fernández Rodríguez, Martín Rogero, Alicia Muñoz y Urdiales Valiente en el volumen coordinado por Sotomayor

Sáez (2009). En el caso de *Atilio*, hemos analizado exclusivamente aquello que tiene que ver con *El Quijote* y que puede ser útil como antesala de su lectura, y hemos obviado el análisis pormenorizado del resto de las posibilidades que ofrece el álbum con relación a la intertextualidad, al papel de la mujer, etc.

Al ser la obra de *Dulcinea y el caballero dormido* tan sugerente en cuestiones cervantinas —y no solo cervantinas—, hemos limitado nuestro análisis a aquello que tiene que ver con el objetivo del trabajo y no plantear su lectura para un lector conocedor de la novela de Cervantes.

No se plantea un análisis comparativo entre estas y *El Quijote*, sino qué elementos hay en ellas que pueden favorecer el acercamiento a la obra cervantina y que pueden ser reconocidos en una posterior lectura del *Quijote*, en qué modo puede enriquecerse el intertexto del lector antes de afrontar con éxito el acceso al *Quijote*. En cuanto al lector al que van dirigidos, aunque son libros que tienen distintos niveles de lectura, en el itinerario propuesto el álbum ilustrado *Atilio* estaría orientado a la educación primaria; el libro ilustrado, *Dulcinea y el caballero dormido*, es más adecuado para lectores de educación secundaria y bachillerato.

Atilio

Atilio es un álbum ilustrado en el que hay que destacar la importancia que adquiere la composición de la página, la tipografía: los juegos con el cuerpo de la letra, el uso de la negrita, la disposición del texto... al margen de la relación texto e ilustración.

El personaje de Atilio se enmarca en la tradición *roedora* de la literatura infantil cuyo territorio es la biblioteca —al modo de Guillermo, o de Justino—, "En la madriguera de una biblioteca, junto a doscientos ratones más", donde vive Atilio y lugar en que se sitúa la acción. Señalaremos, por tanto, elementos que sean reconocibles en *El Quijote*.

En la ilustración de la cubierta hallamos un indicio de lo que encontraremos en el interior: un ratón, Atilio, que asoma la cabeza por el agujero que hay en la cubierta de un libro, exactamente por encima del cuello de banda caída del traje de mosquetero, simulando ser uno de ellos, acompañado por otros dos. Los pies de Atilio se encuentran también fuera del libro, anunciando ya el juego entre la realidad y la realidad libresca, entre el personaje real y el personaje creado por la ficción, que se mantendrá a lo largo del álbum.

A continuación, en las guardas, la cabeza de una ratona sobresale de un queso gruyère, mientras un ratón, en una posición más elevada, emerge de entre las páginas de un libro blandiendo la misma espada que el caballero medieval de la ilustración del mismo libro. De nuevo, se refleja la aparente confusión entre una y otra realidad que vive el ratón. En la portada, el ratón aparece sentado o derrotado sobre un libro, sujetando la espada con un traje de caballero que muestra su transformación. La primera doble página muestra la enorme cabeza del ratón "tan grande que entraban cientos de sueños"—la tipografía de "cabeza" resalta en negrita y en un cuerpo mayor de letra— en la que se aprecian dos planos: el plano de la realidad representado por un color azulado y el de los sueños por otro, rojizo. Es la ilustración la que ofrece la información complementaria y anuncia la importancia de los sueños en que vive Atilio en los que se encuentran representadas las lecturas que lo hacen vivir en otra realidad —y que de manera diáfana presenta la ilustración: personajes de *Donde viven los monstruos*, de Sendak, de *Alicia*, de Carroll, don Quijote...—. Esta página señala el mundo en el que habita Atilio, el mundo de los sueños creados por los libros.

A partir de esta doble página, Atilio decidirá convertirse en caballero e ir en busca de su amada. Atilio dejaba "atónitos a los ratones que se agolpaban a su alrededor" y se sumerge en el mundo libresco que le lleva cada vez más a construir una realidad basada en su nueva identidad de caballero en busca de su amada Melisa, víctima de un supuesto secuestro. La historia trata de la búsqueda de la amada entre las continuas referencias intertextuales que muestran las ilustraciones: *Los mitos de Cthulhu*, de H. P. Lovecraft; *El cuervo*, de Edgar Allan Poe; *Drácula*, de Bram Stoker; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de R.L. Stevenson; Gustavo Adolfo Bécquer y su leyenda de *El monte de las ánimas*, entre versos que señalan al lector el cambio de registro lingüístico cuando Atilio se transforma en caballero, versos que acompañan de manera intercalada las ilustraciones con ese punto de humor que también apreciamos en el *Quijote*:

> —Aguarda tranquila, oh, bella Melisa!
> Yo te salvaré, me daré mucha prisa.

Pero tanto el texto del álbum como la ilustración en la que un casi inapreciable detalle deja ver el juego entre la realidad y la realidad libresca: las gafas del bibliotecario devuelven el reflejo del ratón que, en la realidad es Atilio, mientras un ratón caballero se enfrenta al bibliotecario.

—Al fin te encontré, salvaje y cruel humano.
¿dónde está mi dulce amor?
Contesta pronto o mi acero toledano,
Hará de ti un colador.

La obra continúa con la historia de Melisa y Atilio, en la que la ratona desempeña un relevante papel por su actitud ante la situación que le plantea Atilio que debe destacarse, aunque no sea objeto de este análisis.

Sin embargo, las referencias al *Quijote* en esta obra no se limitan a la presencia explícita de la imagen del caballero don Quijote, sino a una de las aportaciones cervantinas: el resultado de un juego de ficciones, el juego entre la realidad y la ficción; entre el mundo real del que forma parte el personaje y el mundo libresco con el que construye su otra realidad, entre Alonso Quijano y don Quijote de la Mancha, entre el ratón de biblioteca y el caballero en que se transforma. Del mismo modo que Alonso Quijano construye a don Quijote en un juego de transformación en el que escoge todo aquello que le es necesario para convertirse en un caballero andante (traje, espada, caballo y amada), se observa en Atilio la misma transformación (traje, espada, amada): el ratón deja de serlo en el momento en que se viste de caballero: "Por la mañana afilaba su espada y sacaba brillo a su armadura..." e igualmente que don Quijote también tiene una razón de existir: Melisa. E, incluso, como en otro lugar hemos señalado con relación al *Quijote*, "frente a la insatisfacción de su vida, decide de manera libre crearse una entidad nueva cuya última finalidad, al igual que la de sus héroes de la andante caballería, sería adquirir suficiente fama para ser digna de escribirse" (Llorens y Fernández, 2016: 355) "Atilio deseaba ser un caballero como los que llenaban las páginas de sus libros. En el futuro hablarían de él, se convertiría en leyenda, conquistaría reinos y el corazón de Melisa". Y este juego es el que capta el lector de *Atilio*, más allá de las referencias intertextuales —Yoda, Los Beatles...—. Y este juego es el que podrá reconocer en una futura lectura de *El Quijote*.

El caballero dormido

Ese mismo mundo de los libros y de la transformación de la realidad aparece en *Dulcinea y el caballero dormido*, salvo por su mayor grado de complejidad para un lector aprendiz que no ha leído *El Quijote*, y por el gozoso grado de satisfacción que puede hallar en la obra un avezado lector que ya haya leído la novela de Cervantes. La obra de Martín Garzo, ilustrada por Aula-

dell, es un prodigio de referencias cervantinas en cuyo análisis no entraré, porque sería desviarme de mi propósito —como indicamos al principio—, si bien será inevitable hacer alguna alusión, y nos centraremos en matizar en esta segunda obra del itinerario quijotesco, algunos de los aspectos que podrán preparar al lector desconocedor del *Quijote* para abordar su lectura.

Al comienzo de la obra, su protagonista, Dulcinea, señala la probable intención del autor, Martín Garzo, aproximar a los jóvenes la obra cuando afirma que es la gran desconocida en la actualidad y, sobre todo, para los jóvenes:

> Ya nadie recuerda al caballero. Hace años sus aventuras estaban en boca de todos, y eran motivo de regocijo en ventas, atrios y mercados, pero hoy nadie pregunta por él ni se interesa por sus palabras o andanzas, especialmente entre los jóvenes, que se limitan a encogerse de hombros cuando le oyen nombrar. Puede que sea una ley de la vida y que todo esté condenado a desaparecer y a ser olvidado, pero esto no me consuela, al menos en el caso del caballero (p. 11).

En la primera página, el lector, todavía desconocedor de la obra de Cervantes, descubre el planteamiento de Martín Garzo: don Quijote desde la visión personal e íntima de Dulcinea, una Dulcinea diferente —otra lectura hará un conocedor de la obra cervantina que establecerá la relación entre ambas y llegará a la conclusión de que entre las dos no hay ningún punto en común salvo el nombre, una Dulcinea que ni por su origen ni por sus pensamientos tiene nada que ver con la Dulcinea de la que se enamora el don Quijote cervantino—. A partir de aquí, el lector estará expuesto a constantes referencias a la novela de Cervantes en tres niveles de realidad que Martín Garzo desarrolla en la obra y que irán amparando al lector mientras va introduciéndose en ella.

En primer lugar, la realidad que explicita referencias directas a pasajes, personajes o lugares mencionados en la 1ª y la 2ª parte del *Quijote*; en segundo lugar, la realidad quijotesca inventada por Martín Garzo, pasajes creados totalmente que completan las "omisiones", los "vacíos" de la obra cervantina. Por último, en tercer lugar, la realidad del autor desde el punto de vista de la protagonista, Dulcinea, basada en las interpretaciones realizadas por el autor. Veamos algunos ejemplos de cada una de ellas.

Desde la página inicial se aprecia el primer nivel de realidad en la obra de Martín Garzo: "*El ingenioso hidalgo de la Mancha*, así se titulaba el li-

bro que escrito por un moro mandó traducir a nuestra lengua Miguel de Cervantes" (p. 11). Junto a esta verdad reconocida, Dulcinea añade "aún recuerdo la sorpresa que nos produjo en el Toboso saber que se habían editado miles de ejemplares" (p. 11). Los ejemplos se suceden a lo largo de la obra: "Y nada lo demuestra mejor que el episodio en que liberó a unos presos que llevaban a galeras..." (p. 19); "Los cabreros invitaron a Sancho y al caballero a cenar (...) les sorprendió con aquel discurso inolvidable en que habló de un tiempo en que todo era sencillo y gustoso, un tiempo en que aún se ignoraban las palabras tuyo y mío" "(...) el ama, el cura y ella hubieran hecho una hoguera en el patio con gran parte de los libros que solía leer el caballero y que juzgaban la causa de sus desvaríos" (p. 21). Aquí hace referencia a la tan conocida causa que fundamenta la locura de Alonso Quijano. Estos ejemplos dan a conocer el modo en que Martín Garzo acerca *El Quijote* a sus lectores en un juego creado por Cervantes —el lector conocedor de la novela cervantina irá descubriendo cuánto de realidad y cuánto de ficción se encuentra entre sus páginas, o lo que es lo mismo qué páginas son inventadas y cuáles son referencias directas del *Quijote*, al igual que reconoce sus palabras en el discurso de la Edad Dorada. Asimismo, el lector conocerá a otros caballeros andantes a los que Alonso Quijano admira e intenta imitar

> la orden de la caballería andante hubiera resucitado en el mundo, y un nuevo Amadís, o un nuevo Reinaldo de Moltalbán, un nuevo Tirant lo Blanc o un nuevo Orlando anduvieran otra vez por los caminos mezclando golpes, suspiros y desvelos, que un caballero sin dama era como el árbol sin hojas... (p. 34).

También las páginas de *Dulcinea y el caballero dormido* completan las "omisiones" del *Quijote* que corresponden al segundo nivel de realidad, que para el lector que aborda la lectura de la obra de Martín Garzo será la única realidad hasta que lea la obra de Cervantes: ¿cómo conoció Alonso Quijano a Aldonza Lorenzo? Martín Garzo inventa una posible versión de quién fue Aldonza Lorenzo y cómo las lágrimas de esta muchacha son las que llevan a don Quijote a comenzar su viaje de aventuras "...y sólo quiero que las aventuras del caballero queden completas añadiéndoles el episodio que les falta" (p. 43). O la parte más hermosa, cuando al final del libro, Dulcinea explica por qué el Caballero de la Triste Figura o el Caballero de los Leones se convierte en el Caballero Dormido en el encuentro que nunca se produjo entre Dulcinea y don Quijote: "La dama a la que el Caballero de los leones

dedicaba todas sus aventuras, en cuyo nombre recorría el mundo ayudando a los desfavorecidos y rompiendo los encantamientos, era yo" (p. 51).

En el tercer nivel de realidad, Martín Garzo, a partir de su personaje Dulcinea y de sus comentarios sobre diferentes aspectos de los hechos del caballero don Quijote, hace comprender al lector los aspectos relevantes de la obra cervantina: la lucha por los sueños, la decisión de vivir la vida dedicada a conseguir un ideal, un mundo posiblemente perfecto pero que desaparece porque nadie cree en él. Citamos algunos ejemplos:

> Que bien mirado lo que de verdad hacía interesantes aquellas novelas de caballería que tanto nos gustaban era que los caballeros anduvieran enamorados y con penas de amor (p. 33).
>
> (...) qué tipo de locura era la suya que le permitía discurrir así y dar aquellas razones que le hacían parecer el único hombre cuerdo en un mundo demente (p. 35).
>
> Y aquella Segunda Parte era si cabe aún más hermosa, atrevida y libre que la Primera, y concluía con la muerte del caballero, que es sin duda uno de los episodios más tristes y desoladores que pueden leerse en libro alguno, pues habla del inevitable fracaso que aguarda a nuestros sueños (p. 41).
>
> Y por eso me gusta acordarme del caballero porque la memoria también es un juego, puede que el más extraordinario que existe, ya que nos devuelve al lugar de la vida (p. 46).
>
> Era extraño aquel don, el don de soñar. En él estaba lo mejor de nosotros mismos, pero también lo más doloroso, puesto que nos condenaba a creer posible lo que no podía ser. Sin embargo, ahora sé lo que el caballero nos decía, que había que seguir (p. 57).

Martín Garzo acaba su obra con una interpretación personalísima de don Quijote: "Y entonces El Caballero Dormido me parece la viva imagen de ese amor que los hombres no dejamos de buscar" (p. 58).

Las ilustraciones de Pablo Auladell merecerían un comentario aparte, pero acotaremos el análisis al objeto que señalamos al comienzo: "En un mundo lleno de encantamientos, el caballero fue vencido y olvidado". Con este texto en la primera ilustración, Auladell sumerge al lector en un mundo poético y simbólico. Las ilustraciones dan luz al texto y lo impregnan de sugerencias mostrando a la anciana Aldonza Lorenzo, la realidad de los galeotes, la fantasmal hoguera, los colosales molinos enmascarados, a la

joven Aldonza transformada en Dulcinea leyendo y abrazando con nostalgia el *Quijote*, el combate contra el Caballero de la Blanca Luna y la posterior representación, conmovedora, de un don Quijote derrotado. Las ideas a las que dan luz las ilustraciones de Auladell reflejan tanto al don Quijote de Cervantes como a la Dulcinea de Martín Garzo.

En cuanto a la recepción de *Dulcinea y el caballero dormido* en el aula de educación secundaria. Hemos recuperado el testimonio de una profesora de Lengua y Literatura, Amalia Brotons (s.f.), cuyo contenido, aunque no pueda generalizarse objetivamente, como experiencia de aula resultó esperanzadora:

> Hacía tiempo que trabajaba como profesora de Lengua y Literatura y no conseguía hacer que mis alumnos, una clase con una profunda animadversión hacia la lectura, conectaran con *Don Quijote*. Lo había intentado todo y todo me había fallado. Una tarde de abril de 2005 entré en la Fnac y allí estaba la solución: *Dulcinea y el caballero dormido*. (...) Al día siguiente entré en el aula y dije: "Os presento al gran amor de don Alonso Quijano, Dulcinea del Toboso". Les dejé el libro para que le echaran un vistazo y lo que más les gustó fue que el ejemplar solamente tenía 94 páginas –"¡y lleva dibujos!", dijo alguien (...).
>
> Conforme íbamos leyendo, recuerdo que sucedió algo extraordinario: los chicos estaban tan absortos en la historia que cuando terminamos el último capítulo se hizo un silencio sobrecogedor. No es fácil que una historia guste a toda una clase, pero a veces pasan cosas increíbles: esa vez fue la primera y yo tuve la suerte de estar allí y poder disfrutar ese momento. Desde aquel día, cada 23 de abril la Dulcinea de Gustavo Martín Garzo entra conmigo al aula y me ayuda a explicar un tema tan difícil de hacerse querer como es el de El Quijote.

Claro está que la lectura que pueda realizar un lector experto, conocedor del *Quijote*, con un intertexto lector cultivado, las situaciones y personajes no le resultarán nuevos, y podrá descubrir las estrategias del juego narrativo de Martín Garzo: las referencias cervantinas que conviven con sus propios textos y con la interpretación de la realidad quijotesca que pone en boca Dulcinea, y establecer las relaciones entre unos y otros textos enriqueciendo de esta manera la lectura de *Dulcinea y el caballero dormido*. El lector novel habrá conocido situaciones y personajes quijotescos que reconocerá en una posterior lectura del *Quijote*.

De ambos textos, de *Atilio* y de *Dulcinea y el caballero dormido*, según la complejidad de cada una, el lector en formación habrá aprendido el planteamiento esencial de la obra de Cervantes que es clave para su trascendencia: el juego con los diferentes niveles de la realidad, la transformación de la realidad en ficción, de la ficción en realidad y la de ficción en ficción.

Bibliografía

Brotons, A. (s.f.): "Dulcinea y el caballero dormido". *El Tiramilla*, recuperado en http://eltiramilla.blogspot.com/2012/04/dulcinea-y-el-caballero-dormido.html [consultado: 14 de abril de 2020].

Lista, A. (1859 [1849]): *Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos, en verso y prosa, hecha para el uso de la Casa de Educación, sita en la calle de San Mateo de la Corte*, Sevilla: Imprenta de D. Eduardo Hidalgo y Compañía, 1859 (3ª ed.), ed. digital: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc8285.

Llorens García, R. F. y S. Fernández Tarí (eds.) (2016): *Don Quijote de la Mancha (Selección)*, Madrid: Anaya.

Martín Garzo, G. y P. Auladell (il.) (2005): *Dulcinea y el caballero dormido*, Zaragoza: Luis Vives.

Pintadera, F. y D. Guirao (il.) (2014): *Atilio*, Almería: Libre Albedrío.

Sotomayor Sáez, M. V. (coord.) (2009): *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Los premios literarios y el canon literario. El caso Protagonista Jove

Gemma Lluch
Mercè Cantó
Universitat de València

Los premios como creadores del canon

Anxo Tarrío (2013: 30), a partir de investigaciones clásicas como las de Escarpit, Even-Zohar, Foucault, Levin o Habermas, presenta los premios literarios como configuradores del canon:

> todas as liñas teóricas de inspiración sistémico-sociolóxica conflúen nunha consideración dos premios literarios como elementos fundamentais do mercado en que se converteu a literatura durante o século XX. De tal xeito e magnitude que a canonización e lexitimación dun autor, dun xénero, dun título ou dunha tendencia teñen poucas posibilidades de coroarse se non media un galardón de calquera tipo que leve implícito un valor económico ou calquera outro con peso específico de seu.

En el ámbito de la literatura infantil y juvenil, premios internacionales como Hans Christian Andersen o el Memorial Astrid Lindgren (Teixeira, 2013); españoles como el Lazarillo y el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (Sotomayor y Díaz, 2013) o los de ámbito catalán, como el Premi Josep M. Folch i Torres (Lluch, 2013), son buenos ejemplos.

Posiblemente, son los que otorgan las instituciones los que tienen una mayor influencia en la configuración de un posible canon. Sotomayor y Díaz (2013: 62-63), siguiendo Pozuelo (2000), señalan como indicios de esta influencia los siguientes: número de ediciones, reimpresiones y reediciones de las obras premiadas, permanencia en el tiempo, traducciones, adaptaciones cinematográficas e investigaciones.

El objetivo del estudio que presentamos en este capítulo[1] es actualizar una de las líneas del trabajo realizado por la doctora Blanca Ana Roig Rechou

[1] Artículo elaborado en el marco del proyecto de investigación "El canon literario no académico: construcción, características, responsables, selección y recepción en los epitextos públicos virtuales" PID2019-10587RB-I00. Proyectos de I+D+i en el marco de los Programas Estatales generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministerio de Economía e innovación de España. Convocatoria 2019.

(2013): los premios literarios en la literatura infantil y juvenil. Ahora, aportamos los datos del Premi de Literatura «Protagonista Jove» que convoca el Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil (ClijCAT) desde el curso 1996-1997, dirigido a lectores de 12 a 16 años. Concretamente, presentamos los datos resultantes del análisis cuantitativo de las 23 ediciones del premio que tuvieron lugar entre 1996 y 2019.

El caso: Premi de Literatura «Protagonista Jove»

El Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil (ClijCAT) convoca desde el curso 1996-1997 el Premi de Literatura «Protagonista Jove». En su 25 convocatoria (la del curso académico 2020-2021), las bases del premio se presentaban con el texto siguiente:

> El Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil (ClijCAT) convoca el 25è Premi de Literatura «Protagonista Jove» amb el propòsit d'estimular la lectura d'imaginació en els nois i noies.
>
> A tal efecte, una comissió d'experts en literatura per a joves ha seleccionat els 6 llibres en català, 3 per a cada grup d'edat, que presentem en aquestes Bases a tots els centres d'ESO, de Batxillerat i biblioteques de Balears, Catalunya i País Valencià. La selecció de llibres s'ha fet d'entre els publicats des del maig de 2019 a l'abril de 2020.
>
> L'objectiu del Premi de Literatura «Protagonista Jove» és aconseguir que el major nombre possible de joves llegeixin els llibres seleccionats; es constitueixin com a Jurat dins de cada centre docent, llibreria o biblioteca, i els presentin i defensin davant dels seus companys, votin i, entre tots, anomenin el que consideren millor.
>
> D'aquesta manera es vol donar valor i veu a l'opinió dels joves com a lectors, estimular la seva formació literària i oferir-los l'opció de convertir-se en jurat d'un premi que va més enllà del seu centre escolar, llibreria o biblioteca.

A partir de la información que proporciona la institución, las características del premio son las siguientes:

1. Es una actividad de fomento de la lectura que invita a los jóvenes de 12/13 a 16 años a convertirse en jurado de unos premios de literatura infantil y juvenil.
2. Son los únicos premios que tiene un jurado de lectores reales (casi 11.000).

3. Los objetivos son:
   — Promover la lectura, en lengua catalana, actual y de calidad, entre el mayor número posible de niños y jóvenes.
   — Ofrecerles una experiencia lectora motivadora que les da la opción de convertirse en Jurado de un premio y que va más allá de su centro escolar, librería o biblioteca.
   — Dar valor y voz a la opinión de los niños y jóvenes como lectores.
   — Contribuir a su formación literaria a partir de una lectura analítica, crítica y reflexiva y la práctica de la conversación literaria.
4. Las entidades que se pueden inscribir son centros educativos, AFA, bibliotecas, librerías, centros de niños y jóvenes, cívicos o culturales, etc.

La justificación de la investigación que presentamos en el capítulo de este libro viene dada porque otorgamos a este premio la capacidad de generar un canon y, entendemos, que lo hace por la particular característica de su jurado. Son los lectores adolescentes los que votan el libro que más les gusta a partir de la selección previa de los especialistas; además, la votación la realizan después de leer y discutir las obras con sus compañeros.

La investigación: metodología y corpus

En este artículo nos planteamos contestar a una primera pregunta: ¿qué tipo de libros premia este concurso? Y la concretamos en otras: el autor, ¿es hombre o mujer?, ¿han sido seleccionados más de una vez?; ¿qué editoriales han publicado los libros seleccionados?, ¿están escritos en catalán o son traducidos? De los libros traducidos, ¿en qué lengua fueron escritos?

Para contestarlas, se ha realizado un análisis cuantitativo y comparativo para conocer:

— La relación entre autores hombres y mujeres.
— Los autores que han sido seleccionados más de una vez.
— Las editoriales que se han seleccionado.
— Los libros escritos en catalán y los traducidos.
— La lengua origen de los libros traducidos.

La formación del corpus de obras analizadas responde a los siguientes criterios:

— De la primera edición (1996-1997) a la quinta (2000-2001), los libros que optaban a premio eran quince, cinco para cada categoría de edad: de 12 a 13; de 14 a 15 y de 16 a 17 años.
— A partir de la sexta convocatoria (2001-2002), se redujo el número de libros y los grupos de edad: ocho libros para dos categorías de 13 a 14 y de 15 a 16 años. Esta propuesta se ha mantenido hasta la actualidad.
— Un caso excepcional es el de la 7 y 24 edición (2002-2001 y 2019-2020) ya que fueron seleccionados seis libros, tres para cada grupo de edad.

En este estudio, analizamos hasta la edición 23, en el periodo temporal de 1996 a 2019, ya que la 24 no se pudo celebrar por la epidemia provocada por el virus COVID-19. Concretamente, las obras analizadas son las presentadas en el gráfico 1:

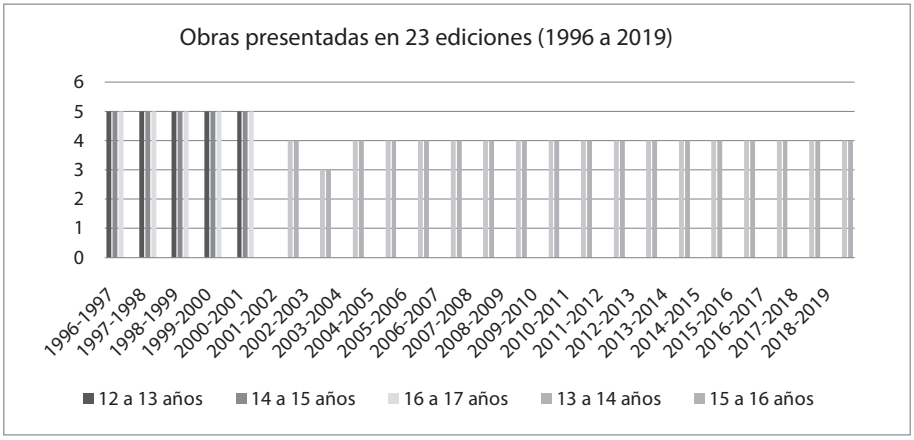


GRÁFICO 1. Relación de las obras presentadas hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

La relación completa de los títulos se puede consultar en el apéndice 1.

Resultados del análisis cuantitativo

Los resultados del análisis son los siguientes. Del total de 217 libros elegidos por los especialistas del jurado del CCLIJ en las 23 ediciones que conforman el corpus de análisis, 51 fueron premiados y 166 finalistas (gráfico 2).

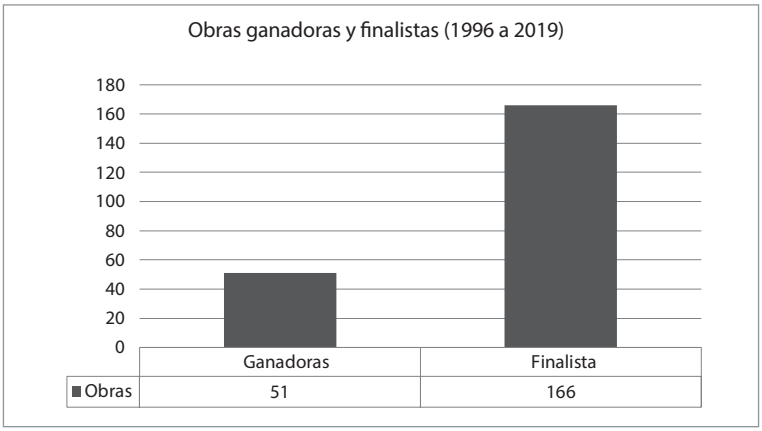


GRÁFICO 2. Relación de las obras ganadoras y finalistas hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

Autores

Si nos centramos en la proporción de obras escritas por mujeres y hombres, los resultados se muestran en el gráfico 3[2]. El 69,12% de los autores seleccionados son hombres, frente al 30,88%; sin embargo, la diferencia varia si compramos los ganadores, es decir, la autoría de las obras premiadas por los lectores. Así, el 56,86% de los ganadores son hombres frente al 43,14% de mujeres.

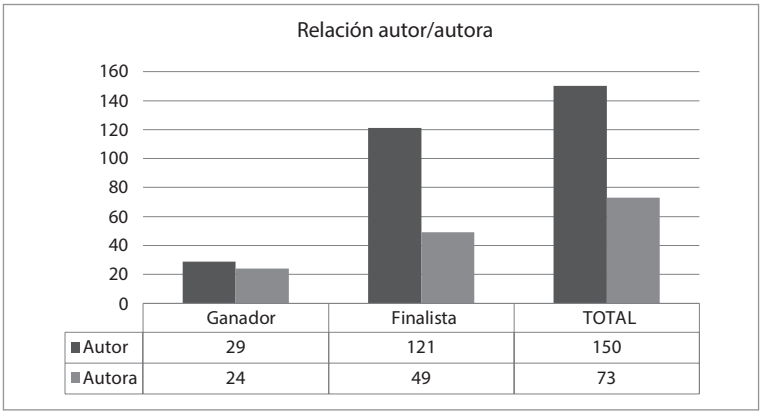


GRÁFICO 3. Relación de obras escritas por hombres y mujeres hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

2 Para leer adecuadamente los datos de la tabla, hay que conocer que la autoría del premio 1-G y 20-F fue compartida por dos hombres; y la del 5F por un hombre y una mujer.

Por otra parte, queríamos conocer si algunos autores habían sido seleccionados más de una vez, quiénes eran y cuántas veces. Del total de 217 libros elegidos por los especialistas del jurado del CCLIJ, solo 24 autores han sido seleccionados en más de una edición, 16, dos veces; 6, tres veces y 2, cuatro veces. La relación de estos escritores se recoge en el gráfico 4.

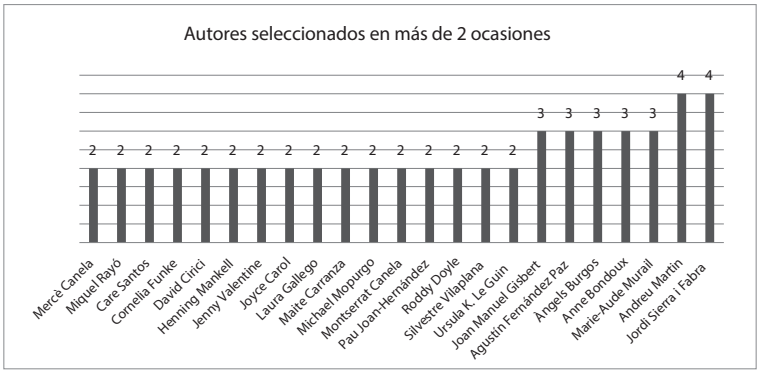


GRÁFICO 4. Relación de autores premiados en diferentes ocasiones hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

Editoriales

Otra cuestión importante es la relación entre las obras seleccionadas y las editoriales que publican estos libros. El gráfico 5 muestra el número de veces que cada editorial ha sido seleccionada, hemos reportado hasta tres veces y los datos finales muestran como 6 editoriales se seleccionaron 2 veces y, 9, una sola vez.

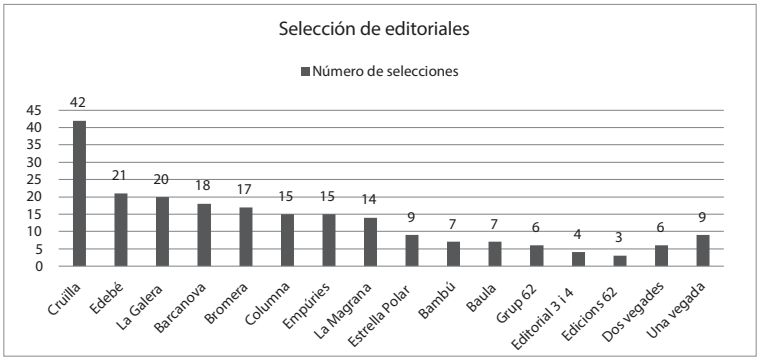


GRÁFICO 5. Número de veces que ha sido seleccionada una editorial en las 23 ediciones (1996-2019). Elaboración propia.

Ahora bien, del total de las obras seleccionadas, ¿qué porcentaje fueron premiadas?

— El 100% de Edicions B, Raig Verd y Santillana.
— Entre el 55 y el 40% de Estrella Polar, La Magrana, Sembra y Empúries.
— Entre el 33 y el 25% de Edicions 62, Cruïlla y La Galera.
— Entre un 19 y un 11%, las de Edebé, Bromera, Columna y Barcanova.

Lengua

Si nos centramos en la lengua en la que fueron escritas las obras, el gráfico 6 muestra los resultados de las obras escritas en catalán (lengua de la asociación que convoca el premio) y las traducidas. Así pues, el 41% de las obras seleccionadas están escritas en catalán frente al 58,98%, traducidas y esta cifra se reduce en las obras ganadoras ya que solo el 37,25% son originarias en catalán.

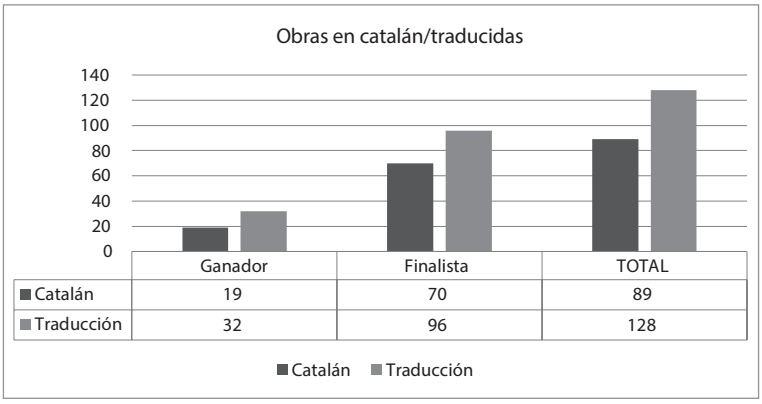
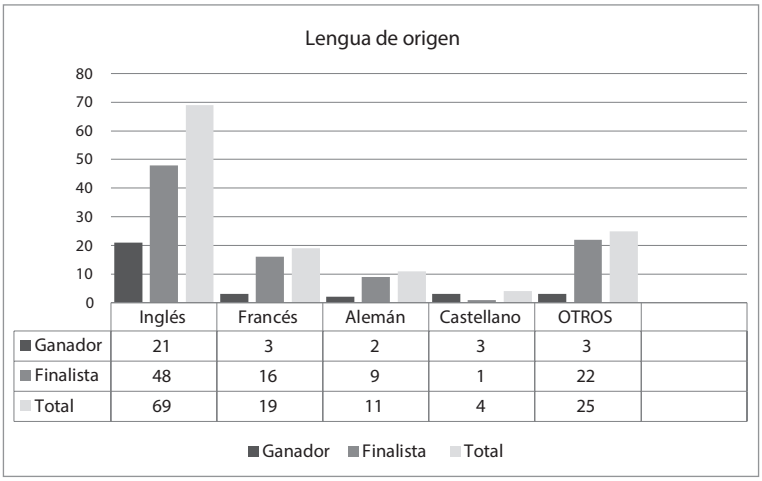


GRÁFICO 6. Relación de obras escritas en catalán y traducidas hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

Si nos centramos en las obras traducidas, el 31,79% están escritas en inglés; el 8,7%, en francés, el 5,06% en alemán y el 1,8%, en castellano.



	Inglés	Francés	Alemán	Castellano	OTROS
Ganador	21	3	2	3	3
Finalista	48	16	9	1	22
Total	69	19	11	4	25

GRÁFICO 7. Lengua de origen de las obras traducidas hasta la 23 edición (1996-2019). Elaboración propia.

Conclusiones

Una vez realizado el análisis cuantitativo de las 23 ediciones del Premi de Literatura «Protagonista Jove» que tuvieron lugar entre 1996 y 2019, las principales conclusiones son las siguientes:

1. Todas las obras son relatos juveniles y, como indican las bases, se trata de novedades.
2. Hay una desigualdad entre hombres y mujeres, el 69,12% de las obras seleccionadas por los expertos está escrita por hombres, pero las obras premiadas por los adolescentes rebajan el porcentaje a un 56,86%.
3. De las obras seleccionadas por los especialistas, el 31,79% están escritas en inglés y el 41% en catalán; pero, después cuando los adolescentes eligen, el 41,1% de las obras ganadoras son traducciones del inglés.

Bibliografía

Lluch, G. y C. Valriu (2013): "20 anys del Premi Josep M. Folch i Torres: la creació d'un cànon en la Literatura Juvenil catalana" en B. A. Roig Rechou (coord.), *Premios Literarios e de Ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais, pp. 133-152.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra.

Roig Rechou, B. A., I. Soto López y M. Neira Rodríguez (coords.) (2013): *Premios Literarios e de Ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais.

Sotomayor Sáez, M. V. y J. Díaz Armas (2013): "Los premios Lazarillo y Nacional de Literatura Infantil y Juvenil" en B. A. Roig Rechou (coord.), *Premios Literarios e de Ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais, pp. 59-90.

Tarrío Varela, A. (2013): "Os premios literarios" en B. A. Roig Rechou (coord.), *Premios Literarios e de Ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais, pp. 15-36.

Teixeira de Aguiar, V., Mª. Z. Turchi y Alice (2013): "Prêmios Hans Christian Andersen e Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA)" en B. A. Roig Rechou (coord.), *Premios Literarios e de Ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais, pp. 37-58.

APÉNDICE 1. Relación de obras premiadas y finalistas

Edición	Año	Edad	Autor	Título
1-G	1996-1997	12 -13	Jaume Ribera i Andreu Martín	*Alfanagan és Flanagan*
1-G	1996-1997	14-15	Manuel L. Alonso	*L'impostor*
1-G	1996-1997	16-17	Jostein Gaarder	*El misteri del solitari*
1-F	1996-1997	12 -13	Mercè Canela	*Les portes del temps*
1-F	1996-1997	12 -13	Pere J. Carbó	*La Talla-ràpid*
1-F	1996-1997	12 -13	Joan Manuel Gisbert	*Els miralls venecians*
1-F	1996-1997	12 -13	Christine Nöstlinger	*Com dues gotes d'aigua*
1-F	1996-1997	14-15	David Cirici	*La fàbrica de mentides*
1-F	1996-1997	14-15	Robin Klein	*He tornat per ensenyar-te que podia volar*
1-F	1996-1997	14-15	Enric Larreula	*Els arbres que passaven ran de finestra*
1-F	1996-1997	14-15	Andreu Martín	*L'amic Malaspina*
1-F	1996-1997	16-17	William Wilkie Collins	*Confessions d'un aventurer*
1-F	1996-1997	16-17	Ian Mcevan	*El somiador*
1-F	1996-1997	16-17	Pere Morey	*Al començament fou el foc*
1-F	1996-1997	16-17	John Steinbeck	*El breu regnat de Pipín IV*
2-G	1997-1998	12 -13	Danniel Pennac	*Quin un, en Kamo*
2-G	1997-1998	14-15	Cèsar Mallorquí	*L'última feina del senyor Luna*
2-G	1997-1998	16-17	Vicent Pascual	*L'enigma del medalló*
2-F	1997-1998	12 -13	Mercè Canela	*La casa de les acàcies*
2-F	1997-1998	12 -13	Miquel Desclot	*La flauta màgica*
2-F	1997-1998	12 -13	Morris Gleitzman	*Les altres coses de la vida*
2-F	1997-1998	12 -13	Angela Sommer-Bonderburg	*Històries de por*
2-F	1997-1998	14-15	Pep Albanell	*No tots els amants es diuen Romeu*
2-F	1997-1998	14-15	Xabier Puente DoCampo	*Quan de nit truquen a la porta*
2-F	1997-1998	14-15	Agustín Fernàndez Paz	*Les cartes d'hivern*
2-F	1997-1998	14-15	Xavier Vernetta	*L'home del jaguar blanc*
2-F	1997-1998	16-17	Jane Austen	*Emma*
2-F	1997-1998	16-17	Giuseppe Culicchia	*Tothom per terra*
2-F	1997-1998	16-17	Ursula K. Le Guin	*L'ull de la garsa.*
2-F	1997-1998	16-17	Vicent Pardo	*Somien les flors del camp amb cossiols?*
2-G	1997-1998	12 -13	Danniel Pennac	*Quin un, en Kamo*
2-G	1997-1998	14-15	Cèsar Mallorquí	*L'última feina del senyor Luna*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
2-G	1997-1998	16-17	Vicent Pascual	*L'enigma del medalló*
2-F	1997-1998	12 -13	Mercè Canela	*La casa de les acàcies*
2-F	1997-1998	12 -13	Miquel Desclot	*La flauta màgica*
2-F	1997-1998	12 -13	Morris Gleitzman	*Les altres coses de la vida*
2-F	1997-1998	12 -13	Angela Sommer-Bonderburg	*Històries de por*
2-F	1997-1998	14-15	Pep Albanell	*No tots els amants es diuen Romeu*
2-F	1997-1998	14-15	Xabier Puente DoCampo	*Quan de nit truquen a la porta*
2-F	1997-1998	14-15	Agustín Fernàndez Paz	*Les cartes d'hivern*
2-F	1997-1998	14-15	Xavier Vernetta	*L'home del jaguar blanc*
2-F	1997-1998	16-17	Jane Austen	*Emma*
2-F	1997-1998	16-17	Giuseppe Culicchia	*Tothom per terra*
2-F	1997-1998	16-17	Ursula K. Le Guin	*L'ull de la garsa.*
2-F	1997-1998	16-17	Vicent Pardo	*Somien les flors del camp amb cossiols?*
3-G	1998-1999	12 -13	Mercè Canela	*El dimarts del senyor F*
3-G	1998-1999	14-15	Andreu Martín	*El vell que jugava a matar indis*
3-G	1998-1999	16-17	Karen Chusman	*El llibre de Caterine*
3-F	1998-1999	12 -13	Joaquim Carbó	*El cant de l'esparver*
3-F	1998-1999	12 -13	Josep Carner	*Bestiari*
3-F	1998-1999	12 -13	Michael Morpurgo	*El naufragi de Zanzíbar*
3-F	1998-1999	12 -13	Johanna Spyri	*Heidi*
3-F	1998-1999	14-15	Elia Barceló	*El cas de l'artista cruel*
3-F	1998-1999	14-15	Montserrat Canela	*El mineral 202*
3-F	1998-1999	14-15	Joan Manuel Gisbert	*Els armaris negres*
3-F	1998-1999	14-15	Alice Vieira	*Quaderns d'agost*
3-F	1998-1999	16-17	Jordi Coca	*La faula dels ocells grecs*
3-F	1998-1999	16-17	Roddy Doyle	*La dona que ensopegava amb les portes*
3-F	1998-1999	16-17	Vicenç Villatoro	*Tres dies de glòria*
3-F	1998-1999	16-17	Klaus-Peter Wolf	*Bola de foc*
4-G	1999-2000	12 -13	K. L. Rowling	*Harry Potter i la pedra filosofal*
4-G	1999-2000	14-15	Pere Formiguera	*Nirvana*
4-G	1999-2000	16-17	Hubert Ben Kemoun	*El guanyador afortunat*
4-F	1999-2000	12 -13	Joaquim Carbó	*El noi que va tirar el ranxo endavant*
4-F	1999-2000	12 -13	Lukas Hartmann	*Fes-me un petó, Larissa Larus*
4-F	1999-2000	12 -13	Uri Orlev	*L'illa del carrer dels ocells*
4-F	1999-2000	12 -13	Daniel Pennac	*En Kamo i jo*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
4-F	1999-2000	14-15	Karen Cushman	*L'aprenenta de llavadora*
4-F	1999-2000	14-15	Andrew Matthews	*A la llum de la lluna*
4-F	1999-2000	14-15	Ursula K. Le Guin	*El món de Rocannon*
4-F	1999-2000	14-15	Jordi Sierra i Fabra	*Les històries perdudes*
4-F	1999-2000	16-17	Luci Apuleu	*L'ase d'or*
4-F	1999-2000	16-17	Alejandro Dumas	*Els tres mosqueters*
4-F	1999-2000	16-17	Amos Oz	*Una pantera al soterrani*
4-F	1999-2000	16-17	Raymond Radiguet	*El diable al cos*
5-G	2000-2001	12 -13	Jordi Folch	*La guerra dels xiclets*
5-G	2000-2001	14-15	Louis Sachar	*Clots*
5-G	2000-2001	16-17	Paul Auster	*Mr. Vertigo*
5-F	2000-2001	12 -13	Maria Àngels Bogunyà	*Temporal a l'illot negre*
5-F	2000-2001	12 -13	Peter Härtling	*La tieta Tilly fa teatre*
5-F	2000-2001	12 -13	Josep Francesc Delgado i Herminia Mas	*Ulldevellut*
5-F	2000-2001	12 -13	Miquel Rayó	*El camí del far*
5-F	2000-2001	14-15	Xavier Hernàndez	*Com la terra vol la pluja*
5-F	2000-2001	14-15	Gabriel Janer Manila	*Samba per a un «menino da rua»*
5-F	2000-2001	14-15	Milio Rodríguez Cueto	*Mimi al volant*
5-F	2000-2001	14-15	Robert Swindells	*Smash!*
5-F	2000-2001	16-17	Montserrat Canela	*Al final de l'abisme*
5-F	2000-2001	16-17	Josep Fontdecaba	*El nàufrag impossible*
5-F	2000-2001	16-17	David Nel·lo	*La línia del final del mar*
5-F	2000-2001	16-17	Miquel Rayó	*Les muntanyes de foc*
6-G	2001-2002	13 -14	Care Santos	*Hot Dogs*
6-G	2001-2002	15 -16	Agustín Fernández Paz	*Aire negre*
6-F	2001-2002	13 -14	Pasqual Alapont	*L'ovella negra*
6-F	2001-2002	13 -14	Peter Härtling	*La Jette i els llibreters*
6-F	2001-2002	13 -14	Jordi Querol	*Dos mons, un planeta*
6-F	2001-2002	15 -16	Irene Némirovsky	*Un infant prodigi*
6-F	2001-2002	15 -16	Per Nilsson	*Si truca l'Anna*
6-F	2001-2002	15 -16	Gudrun Pausewang.	*La traïdora*
7-G	2002-2003	13 -14	William Nicholson	*El siurell del vent*
7-G	2002-2003	15 -16	Alex Flinn	*Respirar sota l'aigua*
7-F	2002-2003	13 -14	Jordi Sierra i Fabra	*En un lloc anomenat guerra*
7-F	2002-2003	13 -14	Agustín Fernández Paz	*Amb els peus enlaire*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
7-F	2002-2003	15 -16	Marie-Aude Murail	*Quina passada!*
7-F	2002-2003	15 -16	Erry Luca	*Montedidio*
8-G	2003-2004	13 -14	Cornelia Funke	*El senyor dels lladres*
8-G	2003-2004	15 -16	Pasqual Alapont	*L'infern de Marta*
8-F	2003-2004	13 -14	Melvin Burgess	*Billy Elliot*
8-F	2003-2004	13 -14	Uri Orlev	*Corre, noi, corre!*
8-F	2003-2004	13 -14	Neil Gaiman	*Coralin*
8-F	2003-2004	15 -16	David Skipper	*Viure al límit*
8-F	2003-2004	15 -16	Josep-Francesc Delgado	*Els llops de la lluna roja*
8-F	2003-2004	15 -16	Joseph Kessel	*El lleó*
9-G	2004-2005	13 -14	Eva Ibbotson	*Set bruixes per a l'Ariman*
9-G	2004-2005	15 -16	Jordi Sierra i Fabra	*A l'altra banda del mirall*
9-F	2004-2005	13 -14	Zizou Corder	*El noi lleó*
9-F	2004-2005	13 -14	Beverly Naidoo	*L'altra cara de la veritat*
9-F	2004-2005	13 -14	Patrick Cauvin	*Quina canya de pare*
9-F	2004-2005	15 -16	Joyce Carol Oates	*Xerres massa*
9-F	2004-2005	15 -16	Àngel Burgas	*M.A.X.*
9-F	2004-2005	15 -16	Bram Stoker	*El convidat de Dràcula*
10-G	2005-2006	13 -14	Miguel Larrea	*Les aventures de Kip Parvati*
10-G	2005-2006	15 -16	Mark Haddon	*El curiós incident del gos a mitjanit*
10-F	2005-2006	13 -14	Cornèlia Funke	*El cavaller del drac*
10-F	2005-2006	13 -14	Henning Mankell	*El gos que corria cap a un estel*
10-F	2005-2006	13 -14	Montserrat Galícia	*El darrer manuscrit*
10-F	2005-2006	15 -16	Joyce Carol Oates	*Ulls verds*
10-F	2005-2006	15 -16	Jordi Folck	*El manuscrit de les bèsties*
10-F	2005-2006	15 -16	Herbie Brennan	*El portal dels elfs*
11-G	2006-2007	13 -14	Maite Carranza	*El desert de gel*
11-G	2006-2007	15 -16	Lolita Bosch	*M*
11-F	2006-2007	13 -14	Laura Gallego	*La llegenda del Rei Errant*
11-F	2006-2007	13 -14	César Mallorquí	*La pedra inca*
11-F	2006-2007	13 -14	Henning Mankell	*Les ombres creixen al capvespre*
11-F	2006-2007	15 -16	Antoni Dalmases	*Jo el desconegut*
11-F	2006-2007	15 -16	Jaume Benavente	*Història d'amor a Sarajevo*
11-F	2006-2007	15 -16	Mercè Company	*El fill del passat*
12-G	2007-2008	13 -14	Fiona E. Higgins	*El llibre negre dels secrets*
12-G	2007-2008	15 -16	John Boyne	*El noi del pijama de ratlles*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
12-F	2007-2008	13 -14	Jordi Sierra i Fabra	*Gauditronix*
12-F	2007-2008	13 -14	Andreu Martín	*La nit que la Wendy va aprendre a volar*
12-F	2007-2008	13 -14	Josep Vallverdú	*Testament de John Silver*
12-F	2007-2008	15 -16	Joan Manuel Gisbert	*El joc secret*
12-F	2007-2008	15 -16	Maria Mercè Roca	*Kenitra*
12-F	2007-2008	15 -16	Care Santos	*L'anell de la Irina*
13-G	2008-2009	13 -14	Jordi Sierra i Fabra	*Kafka i la nina que se'n va anar de viatge*
13-G	2008-2009	15 -16	Graham Marks	*Tòquio. Tot sol a la gran ciutat*
13-F	2008-2009	13 -14	Valérie Zenatti	*Una ampolla al mar de Gaza*
13-F	2008-2009	13 -14	Anne-Laure Bondoux	*La tribu*
13-F	2008-2009	13 -14	Silvestre Vilaplana	*La frontera negra*
13-F	2008-2009	15 -16	Lourdes Boïgues	*El secret de Caterina Cremec*
13-F	2008-2009	15 -16	Henning Mankell	*Viatge a la fi del món*
13-F	2008-2009	15 -16	Alan Bennett	*Una lectora poc corrent*
14-G	2009-2010	13 -14	Suzanne Collins	*Els jocs de la fam*
14-G	2009-2010	15 -16	Delphine de Vigan	*No i jo*
14-F	2009-2010	13 -14	Tonke Dragt,	*Carta al rei*
14-F	2009-2010	13 -14	Maite Carranza	*Màgia d'una nit d'estiu*
14-F	2009-2010	13 -14	Jenny Valentine	*Violet Park*
14-F	2009-2010	15 -16	Jordi Cervera	*La mort a les sis vint-i-cinc*
14-F	2009-2010	15 -16	Jennifer L. Holm	*Penny, caiguda del cel*
14-F	2009-2010	15 -16	Brigt Vanderbeke	*Musclos per a sopar*
15-G	2010-2011	13 -14	Jay Asher	*Per 13 raons*
15-G	2010-2011	15 -16	Maggie Stiefvater	*Tremolor*
15-F	2010-2011	13 -14	Ally Kennen	*La bèstia*
15-F	2010-2011	13 -14	Avi	*La veritable confessió de Charlotte Doyle*
15-F	2010-2011	13 -14	Miquel Rayó	*L'enigma Altai*
15-F	2010-2011	15 -16	Marie-Aude Murail	*Simple*
15-F	2010-2011	15 -16	Xavier-Laurent Petit	*Be Safe*
15-F	2010-2011	15 -16	Alan Bradley	*Els estranys talents de la Flàvia*
16-G	2011-2012	13 -14	Michael Morpurgo	*Cavall de guerra*
16-G	2011-2012	15 -16	Annabel Pitcher	*La meva germana viu sobre la llar de foc*
16-F	2011-2012	13 -14	Pau-Joan Hernández	*Quan no te'n vas*
16-F	2011-2012	13 -14	Lynne Reid Banks	*Tigre, tigre*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
16-F	2011-2012	13 -14	Anna Manso	*Una noia normal s'ofereix de cangur*
16-F	2011-2012	15 -16	Anne-Laure Bondoux	*Temps de miracles*
16-F	2011-2012	15 -16	Lluís Miret	*PQPI Connection*
16-F	2011-2012	15 -16	Margus Sedgwick	*Revòlver*
17-G	2002-2003	13 -14	Dolors Garcia Cornellà	*Serena*
17-G	2012-2013	15 -16	John Green	*No està escrit a les estrelles*
17-F	2012-2013	13 -14	Avi	*Ciutat d'orfes*
17-F	2012-2013	13 -14	Doug Ten Napel	*Ghostopolis*
17-F	2012-2013	13 -14	Lluís Llort	*Número 5. El submarí perdut*
17-F	2012-2013	15 -16	Edward Van De Vendel	*El noi que va trobar la felicitat*
17-F	2012-2013	15 -16	Marie-Aude Murail	*L'assassí de la corbata*
17-F	2012-2013	15 -16	Silvestre Vilaplana	*Resurrecció*
18-G	2013-2014	13 -14	Patricia Martín	*Una de zombis*
18-G	2013-2014	15 -16	Àngel Burgas	*Noel et busca*
18-F	2013-2014	13 -14	Pasqual Alapont	*El racó de Penèlope*
18-F	2013-2014	13 -14	Pierre Bottero	*El llindar obscur de la màgia*
18-F	2013-2014	13 -14	Roddy Doyle	*Com un llebrer*
18-F	2013-2014	15 -16	William Harlan Richter	*Ulls negres*
18-F	2013-2014	15 -16	Holly Goldberg Sloan	*I'll be there. Sempre amb tu*
18-F	2013-2014	15 -16	Anne Bondoux	*Les llàgrimes de l'assassí*
19-G	2014-2015	13 -14	Sharon M. Draper	*Fora de mi*
19-G	2014-2015	15 -16	David Cirici	*Zona Prohibida*
19-F	2014-2015	13 -14	Pau-Joan Hernàndez	*La balada del funicular miner*
19-F	2014-2015	13 -14	Jenny Valentine	*La doble vida de Cassiel Roadnight*
19-F	2014-2015	13 -14	Esteban Martín	*Sanada. La conquesta de l'imperi*
19-F	2014-2015	15 -16	Neal Shusterman	*Desconnexió*
19-F	2014-2015	15 -16	Natasha Farrant	*La nova vida de Buebell Gadsby*
19-F	2014-2015	15 -16	William Sutcliffe	*El mur. Una faula moderna*
20-G	2015-2016	13 -14	Lois Lowry	*L'home dels records*
20-G	2015-2016	15 -16	Alejandro Palomas.	*Un fill*
20-F	2015-2016	13 -14	Michele Gagnon	*Atrapats a la xarxa*
20-F	2015-2016	13 -14	Laura Gallego	*Totes les fades del regne*
20-F	2015-2016	13 -14	Àngel Burgas	*Kamal i els alfabetistes*
20-F	2015-2016	15 -16	Andreu Martin i Jaume Ribera	*Els bessons congelats*
20-F	2015-2016	15 -16	Guiseppe Catozzella	*Córrer sense por*

Edición	Año	Edad	Autor	Título
20-F	2015-2016	15 -16	Sherman Alexie	*Diari del tot verídic d'un indi a mitja jornada*
20-G	2015-2016	13 -14	Lois Lowry	*L'home dels records*
20-G	2015-2016	15 -16	Alejandro Palomas.	*Un fill*
20-F	2015-2016	13 -14	Michele Gagnon	*Atrapats a la xarxa*
20-F	2015-2016	13 -14	Laura Gallego	*Totes les fades del regne*
20-F	2015-2016	13 -14	Àngel Burgas	*Kamal i els alfabetistes*
20-F	2015-2016	15 -16	Andreu Martin i Jaume Ribera	*Els bessons congelats*
20-F	2015-2016	15 -16	Guiseppe Catozzella	*Córrer sense por*
20-F	2015-2016	15 -16	Sherman Alexie	*Diari del tot verídic d'un indi a mitja jornada*
21-G	2016-2017	13 -14	Patric Ness	*Un monstre em ve a veure*
21-G	2016-2017	15 -16	Gerard Bakker	*Les pereres fan flor blanca*
21-F	2016-2017	13 -14	Francesc Puigpelat	*L'artilleria de Mr. Smith*
21-F	2016-2017	13 -14	Aharon Appelfeld	*Adam i Thomas*
21-F	2016-2017	13 -14	Rick Riordan	*L'espasa de l'estiu*
21-F	2016-2017	15 -16	Elisabeth Stewart	*Connexions*
21-F	2016-2017	15 -16	Gemma Lienas	*La venjança de les Panteres Negres*
21-F	2016-2017	15 -16	Santi Baró	*L'efecte Calders*
22-G	2017-2018	13 -14	Dirk Reinhard	*Train Kids*
22-G	2017-2018	15 -16	Jennifer Niven	*Aquí és tot comença*
22-F	2017-2018	13 -14	Ruben Montaña	*El bolígraf de Higgs*
22-F	2017-2018	13 -14	Ledicia Costas	*Jules Verne i la vida secreta de les dones*
22-F	2017-2018	13 -14	Maria Solar	*L'expedició del doctor Balmis*
22-F	2017-2018	15 -16	Silvestre Vilaplana	*La medium*
22-F	2017-2018	15 -16	k.L. Going	*Xaval gras es menja el món*
22-F	2017-2018	15 -16	Raimon Portell	*Camins de nit*
23-G	2018-2019	13 -14	Maite Carranza	*Una bala per al record*
23-G	2018-2019	15 -16	David Lozano	*Deconeguts*
23-F	2018-2019	13 -14	Mark Lowery	*A 677 km de casa*
23-F	2018-2019	13 -14	Jakob Wegelius	*La mona de l'assassí*
23-F	2018-2019	13 -14	Luigi Garlando	*L'estiu que vaig conèixer el Che*
23-F	2018-2019	15 -16	Annelise Heurtier	*Sweet Sixteen*
23-F	2018-2019	15 -16	Ivan Ledesma	*Negortith*
23-F	2018-2019	15 -16	Philip Pullman	*El llibre de la pols 1*

Agustín Fernández Paz en el País Vasco

Manu López Gaseni
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Agustín Fernández Paz (1947-2016) es probablemente la figura más destacada de la literatura infantil y juvenil en lengua gallega. Ha sido considerado un innovador de la LIJ, tanto en la temática como en sus planteamientos literarios. Con todo, la LIJ nunca fue una frontera en su extensa obra, ya que también escribió para el público general obras de ficción y ensayo, además de un buen número de materiales didácticos del área de la lengua y la literatura destinados al profesorado y alumnado de Galicia. Aun así, la Comunidad del noroeste tampoco fue una frontera para Agustín, en la medida en que ha sido traducido, reconocido y galardonado en el ámbito nacional e internacional.

Bendición o maldición, una de las obligaciones del escritor de éxito consiste en desplazarse allá donde tenga un lector, por más recóndita que sea su residencia. Presentaciones, encuentros, visitas, congresos, reconocimientos, debates, cursos. Entre tanto ir y venir, el autor se siente a veces una estrella del rock, y otras desorientado y desventurado. Son cosas del destino.

Y, precisamente, en este trabajo me voy a centrar en uno de los destinos de Agustín Fernández Paz: el País Vasco. Cuando frisaba los treinta años de edad, Agustín llegó a Euskadi como maestro. A veces el destino es un símbolo, como lo fue en este caso, ya que fue destinado al corazón del País, a la villa que fue cuna de los viejos fueros y diana del fascismo que el autor tanto combatió. Rememorando aquellos años, escribió:

> Lémbrame todo o que temos en común, e tamén os meus anos de Gernika, mediada a década dos setenta, cando Inma e mais eu nos sentimos acollidos na vila coma se chegásemos á nosa casa, tal foi o manancial de amizade e simpatía que atopamos: a ikastola, o cine club, as andainas polo monte, as paisaxes da beiramar, a ilusión da liberdade que se estreaba... moitas lembranzas que viaxan comigo no corazón (Fernández Paz, 2005).

Más de veinte años después, en 1992, regresó a Euskadi por medio de dos de sus obras, traducidas al euskera: *Iragarki-ipuinak*, los *Contos por palabras*, traducidos por el poeta y también maestro Jon Suárez; y *Smaug dragoiaren altxorra*, traducido por su editor y amigo fallecido, como él mismo, de forma

prematura, Joxantonio Ormazabal, quien en sus años de maestro compartió sala de profesores con autores como Anjel Lertxundi o Mariasun Landa.

Desde entonces, se han venido publicando otras traducciones de su obra a la lengua vasca, desde luego menos de las que hubiéramos querido, hasta llegar a la veintena. Con todo, hay que señalar que Agustín Fernández Paz, ligado al País Vasco por sus recuerdos, sus amigos y sus lecturas de muchos de nuestros autores, es el autor gallego más traducido al euskera. Todas sus traducciones se repasarán aquí a la luz de su obra completa.

Las traducciones de Fernández Paz al euskera

En el sistema de la literatura infantil y juvenil en lengua vasca se da la paradoja de que, por una parte, las traducciones son sin duda necesarias (todavía suponen alrededor de dos tercios de la producción anual, si bien en los últimos años forman parte de una especie de huida hacia delante en forma de sobreproducción por parte de varias editoriales), pero, por otra, esas obras traducidas, en general, no gozan de excesiva fortuna en términos de ventas y, de hecho, muy pocas de ellas llegan a reimprimirse.

Es posible que el sistema de la LIJ vasca no se hubiera interesado por la obra de Fernández Paz, de no ser porque, a raíz de su visibilidad en el panorama español e internacional gracias a su obra *Contos por palabras* (1991), que había ganado el Lazarillo el año anterior, y a la inclusión de la misma en la Lista de Honor del IBBY en 1992, la editorial SM decidiera publicarla en castellano (1991), catalán (1991) y euskera (1992).

El sello Elkar, que había publicado la traducción de *O tesouro do dragón Smaug* en 1992 por medio de las coediciones en diversas lenguas del Estado promovidas por La Galera, Galaxia y la propia Elkar en la colección Txalupa, reaccionó al año siguiente por medio de la publicación de la traducción de *As flores radioactivas* (1990): *Lore erradiaktiboak* (1993). La editorial Erein hizo lo propio, y publicó la traducción de *Rapazas* (1993) en 1996 (*Neskatxak*).

Estos fueron los inicios de una larga lista de traducciones que llevaría al autor de Vilalba a publicar en los sellos más importantes del País Vasco. La actividad traductora más intensa se produjo entre 1992 y 2001, con versiones de varias de sus obras destinadas al público joven. La editorial Elkar, que en 1990 había creado la colección juvenil Branka, incluyó en la misma las traducciones de *Trece anos de Branca* (1994), *Cartas de inverno* (1995) y *O laboratorio do doutor Nogueira* (1998), con los respectivos títulos

de *Albak hamahiru urte* (2001), *Neguko gutunak* (1997) y *Nogueira doktorearen laborategia* (1999). Por su parte, la editorial Anaya-Haritza publicó dos obras infantiles de Fernández Paz: *Cos pés no aire* (1999) y *No corazón do bosque* (2001), tituladas en euskera *Oinak airean* (2001) y *Basoaren bihotzean* (2001).

Habría que esperar hasta 2004 para leer la siguiente traducción al euskera de Fernández Paz. La colección Branka dio paso a una mayor diversificación de la oferta lectora para jóvenes, por medio de la colección Taupadak y sus respectivas subcolecciones (López Gaseni, 2010). Una de ellas, la dedicada a obras de terror, incluyó en su catálogo la traducción de *Aire negro* (2000) con el título de *Aire beltza* (2004). Doce años más tarde, esta misma colección acogería otra obra del mismo tono, *A neve interminable* (2015), llamada en euskera *Elurte amaiezina* (2016). En ese mismo año de 2004, la editorial Erein publicó, junto con Xerais, Bromera y Algar, dos obras infantiles del autor: *Raquel ten medo* (2004) y *Laura e os ratos* (2004): *Rakel beldur da* (2004) y *Laura eta saguak* (2004).

Al año siguiente, la editorial navarra Pamiela publicó la traducción de la novela juvenil *Noite de voraces sombras* (2002), con el título de *Itzal suntsigarrien gaua* (2005). Ese mismo año, Edebé-Giltza publicó *Piraten eskola* (2005), traducción de *A escola dos piratas* (2005), obra premiada en el certamen de literatura infantil del sello catalán. Erein publicó la traducción de *A fuxida do mar* (2005), con el título de *Itsasoak ihes* (2005). Más tarde, Erein publicaría las traducciones infantiles *Basoaren zaindariak* (2006) y *Aupa!* (2008), correspondientes a *Os gardiáns do bosque* (2006) y *¡Upa!* (2008).

Por último, la obra que le valió el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 2008, *O único que queda é o amor* (2007), fue traducida y publicada por Elkar al año siguiente: *Maitasuna da geratzen den bakarra* (2009).

Criterios de selección

Como es sabido, el estudio de las normas de traducción en un determinado ámbito comienza por el análisis de las llamadas normas preliminares, es decir, las referidas a cuestiones tales como los criterios de selección de las obras objeto de traducción, el grado de permisividad en cuanto al uso de lenguas puente para las traducciones, la visibilidad del traductor y de la obra original, etc., en busca de regularidades o tendencias en las políticas editoriales de dicho ámbito (López Gaseni, 2010).

En el caso que nos ocupa, en cuanto a la selección de refiere, como se ha señalado ya en algunos de los casos, se han traducido obras galardonadas con algún tipo de premio o reconocimiento: *As flores radioactivas* (Merlín), *Contos por palabras* (Lazarillo y Lista de Honor del IBBY), *Cartas de inverno* (Rañolas), *Trece anos de Branca* (Edebé), *Cos pés no aire* (Raíña Lupa), *Aire negro* (Lista de Honor del IBBY, White Ravens, Protagonista Jove), *A escola dos piratas* (Edebé), *O único que queda é o amor* (Xosé Neira Vilas, Martín Sarmiento, Nacional de LIJ, Lista de Honor del IBBY, AELG). Las únicas obras reconocidas a nivel nacional e internacional que carecen de traducción a la lengua vasca son *As fadas verdes* (Placa de Plata Barco de Vapor, 1999) y *O meu nome é Skywalker* (Barco de Vapor, White Ravens, 2003).

En otros casos, el criterio de traducción ha sido la inclusión de la obra en colecciones coeditadas, o bien la publicación por una misma editorial en varias lenguas del Estado. Es el caso de las versiones de *O tesouro do dragón Smaug* (Txalupa/A chalupa/La xalupa/La chalupa), *No corazón do bosque* (Liburu zopa/Xerais/Sopa de libres/Sopa de libros), *Raquel ten medo* (Letra magikoa/Paseniño/Lletra mágica/Letra mágica), *Laura e os ratos* (Letra magikoa/Paseniño/ Lletra mágica/Letra mágica), *A fuxida do mar* (Maleta magikoa/Andavía/La meva maleta/Maleta mágica), *Os gardiáns do bosque* (Balioen txanda/Carteira de valores/Cartera de valors/Cartera de valores) y *¡Upa!* (Nire mundutxoa/O meu mundo/El meu món i jo/Mi mundo y yo).

Por lo que respecta al resto de las traducciones de Fernández Paz, en el caso de *Rapazas* por parte de la editorial Erein, responde al deseo de contar con el autor en su catálogo, a la vista del éxito de *Contos por palabras*, con una obra de estructura similar compuesta de diversas narraciones más o menos independientes. La traducción de *Noite de voraces sombras* se llevó a cabo por medio de contactos personales con el autor. *O laboratorio do doutor Nogueira* y *A neve interminable* llegaron a la editorial Elkar por la necesidad de disponer de obras de literatura juvenil de autores de relevancia en momentos diferentes: en el primer caso, para la colección Branka, que llegó a contar con treinta y cuatro traducciones, entre ellas tres de Fernández Paz; y, en el segundo, en la colección Taupadak, que ya contaba con *Aire beltza*, igualmente nutrida principalmente de traducciones.

Algunas de las traducciones se hicieron directamente de la lengua gallega, pero otras muchas fueron traducidas a partir de las respectivas versiones en castellano, lo que viene a corroborar la permisividad de esta última

práctica en la literatura infantil y juvenil vasca. La autoría de la traducción, en el mejor de los casos, aparece reconocida en la portadilla, cuando no en la página de créditos. La traducción de varias de las obras más breves corrió a cargo de una empresa de traducción, por lo que no hay mención de un traductor específico, como puede comprobarse en la bibliografía. Los títulos originales aparecen recogidos en las respectivas páginas de créditos.

En lo que respecta a la temática de las obras traducidas, se puede decir que abarca todo el espectro de la literatura infantil y juvenil. En las destinadas a los lectores más pequeños predomina la fantasía, y a medida que se avanza en edad encontramos obras realistas con abordaje de diversos valores, problemáticas sociopersonales y crítica social (Agrelo Costas, 2017). Llegados a la literatura juvenil, muchas obras se desarrollan en la frontera entre lo real y lo fantástico, en varias de sus versiones, desde la ficción fantástico-científica a lo sobrenatural y lo gótico. También encontramos obras más realistas en torno al descubrimiento adolescente, junto con una novela directamente relacionada con la profesión docente y la memoria, que, como escribió en su presentación:

> Esta [*Noite de voraces sombras*] é unha novela importante para min. A primeira idea do libro xurdiu a partir dunha noticia aparecida nos xornais hai varios anos, onde se contaba que se descubrira, ao tirar un falso tabique, libros e outros documentos que agochara un mestre republicano asasinado. Nese sentido, na novela hai unha homenaxe explícita aos protagonistas dunha aventura pedagóxica exemplar, como foron os mestres da República: aos que morreron, aos que tiveron que exiliarse e aos que quedaron aquí, represaliados e condenados ao silencio (Fernández Paz, 2005).

Los elementos estilísticos de las obras traducidas también son muy variados. Con frecuencia el autor emplea el contraste y la paradoja para crear situaciones sorpresivas; muchos de sus textos rezuman humor más o menos contenido; emplea con habilidad la intertextualidad tanto literaria como con otras disciplinas artísticas; igualmente se maneja a la perfección con registros dramáticos capaces de conmover al lector. Todo ello acompañado de concienzudas planificaciones de las tramas y siempre con la maestría que ha caracterizado al autor lucense a lo largo de toda su obra (Roig Rechou y Soto, 2017).

Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que Agustín Fernández Paz cuenta con una importante presencia en el sistema de la LIJ en lengua vasca. No solo es el autor gallego más traducido, sino que es uno de los más traducidos al euskera, si dejamos de lado autores de colecciones y sagas. Por poner un ejemplo, cuenta con tantas traducciones como Gianni Rodari, y más que otros autores como Roald Dahl. Asimismo, sus obras siguen vivas en las editoriales más importantes de Euskal Herria, tanto en la Comunidad Autónoma del País Vasco como en la Comunidad Foral de Navarra.

La selección de la obra de Fernández Paz publicada en euskera conecta perfectamente con los lectores vascos, tanto niños y jóvenes como mediadores, en cuanto al estilo cercano, ágil y directo, y ha conseguido enamorarnos y aterrorizarnos con sus obras originales y comprometidas, además de cumplir la función de repertorio para la literatura juvenil, de la que tan escasos estamos.

Valga este breve repaso de la trayectoria vasca de Agustín como reconocimiento y homenaje a su figura, y testimonio del afecto que le hemos profesado siempre, tanto a él como a la comunidad gallega, y muy especialmente aquí a nuestra querida Blanca Ana Roig Rechou.

Bibliografía

Agrelo Costas, Mª. E. (2017): "Valores na obra infantil de Agustín Fernández Paz", *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil* 4, pp. 109-127.

Fernández Paz, A. (1990): *As flores radioactivas*, Vigo: Xerais.

_____ (1991): *Contos por palabras*, Vigo: Xerais.

_____ (1992): *Iragarki-ipuinak*, trad. de J. Suárez e ilustr. de O. Pérez, Arrigorriaga: SM, col. Baporea.

_____ (1992): *O tesouro do dragón Smaug*, Vigo: Galaxia.

_____ (1992): *Smaug dragoiaren altxorra*, trad. de J. Ormazabal e ilustr. de F. Jaraba, San Sebastián: Elkar, col. Txalupa.

_____ (1993): *Lore erradiaktiboak*, trad. de P. Elizegi e ilustr. de M. Prado, San Sebastián: Elkar, col. Xaguxar.

_____ (1993): *Rapazas*, Vigo: Xerais.

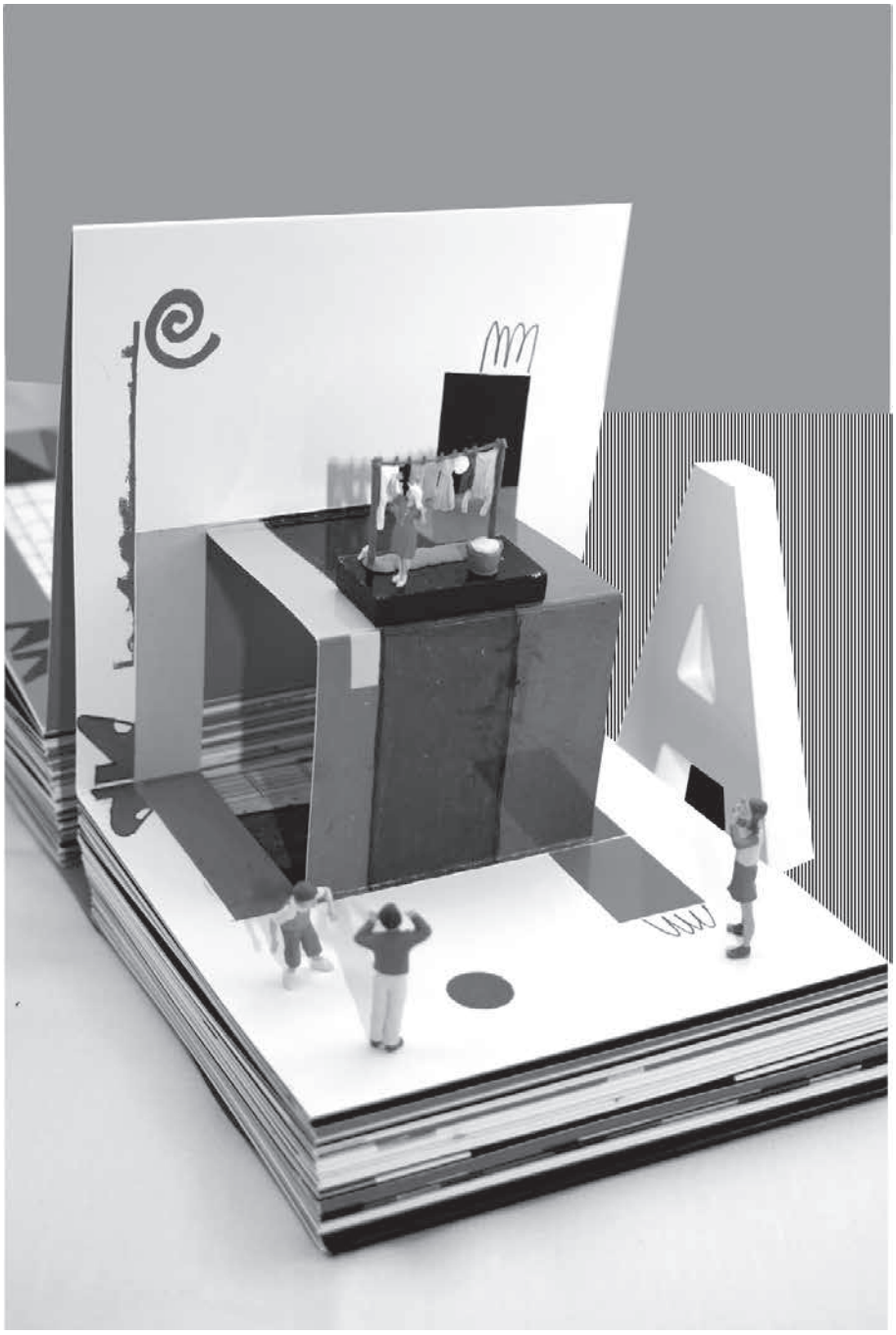
_____ (1994): *Trece anos de Branca*, Vigo: Xerais.

_____ (1995): *Cartas de inverno*, Vigo: Xerais.

_____ (1996): *Neskatxak*, trad. de G. Markuleta e ilustr. de A. Olariaga, San Sebastián: Erein, col. Auskalo.

_____ (1997): *Neguko gutunak*, trad. de Jerardo Elortza, San Sebastián: Elkar, col. Branka.
_____ (1998): *O laboratorio do doutor Nogueira*, Vigo: Xerais.
_____ (1999): *Cos pés no aire*, Vigo: Xerais.
_____ (1999): *Nogueira doktorearen laborategia*, trad. de U. Elorriaga, San Sebastián: Elkarlanean, col. Branka.
_____ (2000): *Aire negro*, Vigo: Xerais.
_____ (2001): *Albak hamahiru urte*, trad. de I. Ugarteburu, San Sebastián: Elkarlanean, col. Branka.
_____ (2001): *Basoaren bihotzean*, trad. de R. Chacón e ilustr. de M. Prado, Bilbao: Anaya-Haritza, col. Liburu zopa.
_____ (2001): *No corazón do bosque*, Vigo: Xerais.
_____ (2001): *Oin hegalariak*, trad. de M. López Gaseni e ilustr. de M. Prado, Bilbao: Anaya-Haritza, col. Liburu zopa.
_____ (2002): *Noite de voraces sombras*, Vigo: Xerais.
_____ (2004): *Aire beltza*, trad. de K. Izagirre, San Sebastián: Elkar, col. Izu taupadak.
_____ (2004): *Laura e os ratos*, Vigo: Xerais.
_____ (2004): *Laura eta saguak*, trad. s.n. e ilustr. de R. del Moral, San Sebastián: Erein, col. Letra magikoa.
_____ (2004): *Rakel beldur da*, trad. s.n. e ilustr. de M. Seoane, San Sebastián: Erein, col. Letra magikoa.
_____ (2004): *Raquel ten medo*, Vigo: Xerais.
_____ (2005): "Un breve texto para a presentación de *Itzal suntsigarrien gaua*" [inédito].
_____ (2005): *A escola dos piratas*, A Coruña: Rodeira-Edebé.
_____ (2005): *A fuxida do mar*, Vigo: Xerais.
_____ (2005): *Itsasoak ihes*, trad. s.n. e ilustr. de E. Solbes, San Sebastián: Erein, col. Maleta magikoa.
_____ (2005): *Itzal suntsigarrien gaua*, trad. de M. López Gaseni e ilustr. de J. Resano, Pamplona: Pamiela, col. Gazte literatura.
_____ (2005): *Piraten eskola*, trad. de F. Rey e ilustr. de L. Filella, Bilbao: Edebé-Giltza, col. Tukan.
_____ (2006): *Basoaren zaindariak*, trad. s.n. e ilustr. de C. Durán y G. Bou, San Sebastián: Erein, col. Balioen txanda.
_____ (2006): *Os gardiáns do bosque*, A Coruña: Bahía Edicións.
_____ (2007): *O único que queda é o amor*, Vigo: Xerais.
_____ (2008): *¡Upa!*, Vigo: Xerais.

_____ (2008): *Aupa!*, trad. s.n. e ilustr. de N. Villamuza, San Sebastián: Erein, col. Nire mundutxoa.
_____ (2009): *Maitasuna da geratzen den bakarra*, trad. de U. Alberdi e ilustr. de P. Auladell, San Sebastián: Elkar, col. Ateko bandan.
_____ (2015): *A neve interminable*, Vigo: Xerais.
_____ (2016): *Elurte amaiezina*, trad. de X. Aranburu, San Sebastián: Elkar, col. Taupadak.
López Gaseni, J. M. (2010): "Las normas preliminares en la literatura juvenil traducida al euskera", *ANILIJ* 8, pp. 29-43.
Roig Rechou, B. A. e I. Soto (2017): "En Santiago de Compostela con Agustín Fernández Paz", *Boletín Galego de Literatura* 38, pp. 161-178.
VV. AA. (2014): "Agustín Fernández Paz" (monográfico), *Peonza* 108, pp. 2-97.



Sempre Blanca: colaboración coa UVigo no ámbito da investigación en LIX

Lourdes Lorenzo García
Ana Fernández Mosquera
Ana Pereira Rodríguez
Beatriz Rodríguez Rodríguez
Veljka Ruzicka Kenfel
Universidade de Vigo

Falar da profesora Blanca Roig, para o grupo de investigación en Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) da Universidade de Vigo, é falar da "nosa Blanca". E o reto non se antolla doado posto que a lembranza científica que merece vai necesariamente mesturarse coa lembranza persoal que a fai para nós unha amiga entrañable.

Blanca é, sen dúbida ningunha, unha das investigadoras da LIX con máis sona en Galicia. Pero os seus traballos non se limitan ao ámbito da LIX galega, onde a podemos considerar a máxima experta, senón que abranguen valiosísimos traballos innovadores para a teoría literaria en xeral.

Dona dunha enorme vitalidade académica e persoal, conseguiu darlle á investigación da LIX no ámbito universitario o pulo necesario para facela avanzar nas últimas décadas do século XX, cando comezan a crearse novos grupos de investigación neste ámbito (Santiago de Compostela, Cuenca, Barcelona ou Vigo); á súa teimosía debémoslle gran parte da visibilidade que merece o subsistema literario que nos ocupa e que ata hai ben pouco non tiña. A seguir enfiaremos un pouco a nosa historia con ela aproveitando o marco narrativo que nos ofrece *Sempre Xonxa* (1989), o clásico do cinema galego dirixido por Chano Piñeiro e estruturado segundo as estacións do ano, que representarán aquí as distintas etapas vividas por Blanca e o noso grupo de investigación. Como na película de Piñeiro, hai na nosa historia con Blanca algo do realismo máxico de García Márquez e de Cunqueiro, algo da fantasía dos contos populares, algo do po de fadas de Peter Pan. Porque con ela continuaremos viaxe ata o infinito e máis alá.

A primavera

Alá polos anos 70 Blanca conseguiu crear un pequeno grupo de profesionais do ensino universitario que logrou recibir apoios institucionais (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Editorial Galaxia...) que

permitiron a introdución da LIX nos planos de estudo das universidades, facendo dela un obxecto de análise que non se limitase a ser unha simple ferramenta para o estudo da lingua ou o ensino nas etapas de infantil e primaria.

Os anos noventa foron testemuñas das primeiras teses de doutoramento feitas en Galicia que tiñan a LIX como obxecto de estudo e que foron defendidas na Universidade de Compostela: en 1989 a profesora Veljka Ruzicka Kenfel presenta a súa tese que leva por título "La obra de Michel Ende en el contexto de la Literatura Infantil alemana" e 5 anos despois, en 1994, fará o propio a profesora Blanca Ana Roig Rechou, cun ambicioso traballo titulado "A Literatura galega Infantil: perspectiva diacrónica, descrición e análise na actualidade". Desde ese momento, os camiños investigadores das dúas profesoras corren paralelos cara a un mesmo destino: impulsar a investigación da LIX desde o ámbito universitario, dignificándoa e reclamando para ela un espazo científico. Cada unha na súa universidade (Universidade de Vigo e Universidade de Santiago de Compostela respectivamente) puxeron en marcha grupos de investigación que co tempo se convertirían en grupos de referencia non só en España senón tamén a nivel internacional (grupo "Literatura infantil y juvenil anglogermana y su traducción", creado en 1992 na Universidade de Vigo[1] e grupo "Literatura galega. Literatura Infantil e Xuvenil. Investigacións literarias, artísticas, interculturais e educativas" (LITER21), creado en 2004 na Universidade de Santiago de Compostela[2]).

O verán

Aqueles primeiros pasos deron como resultado traballos sólidos dirixidos por estas dúas investigadoras. Concretamente Blanca logrou incorporar o estudo da LIX ao proxecto "Informes de Literatura" do Centro Ramón

1 Trátase dun grupo interdisciplinar que reúne docentes e persoal investigador de diferentes áreas de coñecemento (Filoloxía Alemá, Filoloxía Inglesa, Tradución e interpretación), comprometidos con conseguir un recoñecemento científico desta literatura. Os seus estudos críticos centráronse sobre todo en análises da LIX angloxermana e na súa tradución en España. O grupo, cuxos traballos gozan de recoñecemento internacional (anilij.uvigo.es), conta a día de hoxe cos seguintes membros: Helena Cortés, Lourdes Lorenzo, Isabel Mociño, Ana Pereira, Beatriz Rodríguez, Veljka Ruzicka.

2 Os traballos do grupo céntranse na investigación artística e literaria de textos dirixidos á infancia e mocidade, primeiro en lingua galega e logo noutros ámbitos lingüísticos de España.

Piñeiro para a Investigación en Humanidades, un observatorio da literatura galega que anualmente describe a produción e recepción de todos os ámbitos literarios (poesía, narrativa, crítica, premios, teatro, actividades institucionais referidas á literatura etc.) en Galicia e en lingua galega. Este é un dos grandes méritos da amiga Blanca, xa que este proxecto dá visibilidade ao sistema da LIX galega e conecta os diferentes axentes implicados nela (escritores, ilustradores, tradutores, editoriais, investigadores, profesores e bibliotecarios).

Grazas a unha colaboración constante e frutífera con este centro, Blanca organizou en 2004 o "I Encontro de investigadores en literatura infantil e xuvenil do marco ibérico", no que participaron docentes universitarios do ámbito lingüístico castelán e doutros ámbitos lingüísticos ibéricos (galego, catalán, éuscaro e portugués). Seguindo o ronsel deste encontro, fundou unha rede temática de investigación chamada "Las literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico. Su influencia en la formación lectora" (LIJMI) coa intención de solicitar proxectos de investigación para traballar nas liñas de investigación establecidas no devandito encontro (www.usc.es/lijmi). Esta reunión científica serviu tamén para consolidar a colaboración entre os grupos de Santiago e Vigo, que continuou incrementándose nas sucesivas reunións da rede en Madrid, Porto, Braga e na propia Compostela, sempre apoiadas polo Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Paralelamente, o grupo de investigación en LIX da Universidade de Vigo, dirixido pola profesora Veljka Ruzicka, ía abrindo portas a colaboracións internacionais, participando en proxectos e publicacións con outros grupos de investigación do mesmo ámbito de diferentes países europeos, americanos e australianos (Universidad Goethe de Frankfurt, Alemaña, Universidad de Surrey, Gran Bretaña, Universidad de Bolonia, Italia, Universidad de Viena, Austria...). Esta proxección cara ao exterior fixo ver que en España careciamos dunha agrupación de investigadores do ámbito a nivel nacional, ao igual que si existían noutros países europeos, onde as asociación de investigación en LIX gozaban dunha longa tradición. Co propósito de atender esta necesidade o grupo liderado pola profesora Ruzicka fundou, en 1999, a Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (ANILIJ).

O outono

O outono é tempo de plenitude, de recoller a colleita, e isto foi o que fixemos os grupos que estudamos a LIX e a súa tradución. Pasaron xa 20 anos dende que ANILIJ iniciou a súa andaina naquela asemblea fundacional celebrada o 2 de decembro de 1999 no Centro Cultural Caixavigo, agora denominado Teatro Afundación, aproveitando a celebración do I Congreso Internacional de Investigación en LIX. Alí concretizouse unha idea un tanto utópica do grupo de investigación da UVigo: a creación dunha rede que reunise a investigadores españois[3] e que lles permitise interactuar con redes europeas semellantes (desenvolvemento de proxectos e organización de encontros) e fomentar a investigación levada a cabo no noso país. Da difusión das investigacións encargaríase a revista *AILIJ*, que no ano 2020 vai polo número 18.

O labor continuado de ANILIJ viuse reforzado pola incorporación á asociación de máis e máis socios e socias, e polos congresos e xornadas anuais ou bianuais que nos levaron a coñecer a investigadores de moitas partes do mundo. Así, ás reunións científicas celebradas en territorio español sumáronse as que tiveron lugar en Costa Rica, México, China, Croacia, Portugal ou Alemaña, onde por primeira vez ANILIJ coordinou a sección española do congreso da *International Research Society for Children's Literature* (IRSCL), celebrado en Frankfurt en agosto de 2009 e onde, tamén por primeira vez, a lingua española foi co-oficial xunto co inglés.

En todo este devir xa nos acompañaba Blanca; percorriamos camiños tan paralelos que estaban destinados a cruzarse. No ano 2006 Blanca fundara ELOS, asociación que tamén presidía e daba acubillo a investigadores de LIX do ámbito luso-galaico. Un ano despois, na V edición do congreso de ANILIJ, celebrada en León, acordamos sumar forzas e creouse a primeira sección dentro de ANILIJ, tamén denominada ELOS, porque desexabamos unir proxectos mediante elos que, dende aquela e ata o presente, sempre se entrelazaron á perfección.

E foi precisamente naquela fría tarde leonesa cando Blanca nos convenceu da importancia de encaixar a peza da lusofonía en ANILIJ (ata ese momento máis orientada a Alemaña, Italia e a países anglosaxóns), que enriquecería

[3] En realidade, ANILIJ tamén acolle a investigadores que non contan con asociacións semellantes nos seus países (Costa Rica, México, China...).

sen dúbida a asociación e potenciaría a comuñón de Galicia e Portugal, posuidoras dun farturento patrimonio lingüístico compartido. Desde ese momento pasou a formar parte da xunta directiva da asociación e unha das súas pezas indispensables, sendo presidenta da mesma desde o mes de novembro de 2010 ata setembro de 2019 e vicepresidenta no momento actual. Durante a súa presidencia as linguas minoritarias e minorizadas recibiron un impulso especial.

Pero a colaboración entre o grupo de Vigo e o grupo de Blanca non se limitou ao marco de ANILIJ. Coa creación no ano 2006 da "Unidade de Investigación: As literaturas infantís e xuvenís e a súa tradución" (coa profesora Veljka Ruzicka como IP e financiada pola Xunta de Galicia no marco do Programa de estruturación de unidades de investigación en Humanidades e Ciencias Sociais) conseguiuse sumar os esforzos de cinco grupos das universidades galegas co gallo de fomentar publicacións e desenvolver proxectos que proxectaran a investigación de LIX a nivel nacional e internacional. A achega de Blanca e do seu grupo foi peza clave para obter a subvención e para abrir novas liñas de investigación.

Grazas á rede de investigación temática "Literaturas infantís e xuvenís do marco Ibérico", dirixida por Blanca, as nosas investigacións chegaron ao ámbito latinoamericano e ás distintas comunidades lingüísticas de España e Portugal. Outra contribución relevante de Blanca á Unidade foi a organización do Curso de Formación Continua "Literaturas infantís e xuvenís ibéricas", celebrado anualmente na USC (con parte presencial e parte virtual) sobre diferentes temas e cuxos resultados máis relevantes se recollen en monografías de investigación.

Outro dos grandes proxectos que reforzaron a colaboración entre os grupos foi o que se artellou en torno ao estudo da Guerra Civil na LIX ("A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil (1975-2008)"), dirixido por Blanca e coordinado pola profesora Veljka Ruzicka na parte relativa ás obras traducidas (ou por traducir). Daquela, estudáronse as representacións da Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil publicada en calquera das linguas de España no período acoutado (1975-2008) e o eco que esta guerra tivo noutros países europeos (Alemaña, Croacia, Gran Bretaña, Portugal...) e os traballos foron publicados en 2014 na editorial Peter Lang nunha monografía titulada *The Representations of Spanish Civil War in the European Children's Narratives (1975-2008).*

O inverno

Nesta alegoría que estamos trazando correspóndelle ao inverno a parte final. Pero non nos referimos a un inverno como derradeira estación ou fin de ciclo. Referímonos a un inverno amable, de contos a carón do lume, de novas investigacións en LIX latexantes e que prometen seguir abrollando en novas primaveras. Neste apartado invernal queremos, xa que logo, facerlle a nosa particular homenaxe a Blanca, que non pode ser outra que a pequena investigación que a seguir incluímos.

E camiñando, camiñando polos vieiros da LIX chegamos ata o presente, momento no que o grupo se deixou engaiolar polas cuestións de xénero e a riqueza que xorde xusto onde os lindeiros se confunden, como as folerpas cando caen, paseniño, na neve. Dende Europa, o proxecto G-Book (*Gender Identity: Child Readers and Library Collections*), liderado por Raffaella Baccolini (Universidade de Bolonia)[4], tívonos a enredar con estes temas, como enredan os meniños cun brinquedo novo. E con certo abraio, atopamos que xa os contos exploraban múltiples formas de xénero, como Clara, que tiña sombra de rapaz[5], ou Benito, que prefería un carricoche a unha moto[6]. Pero se os autores e autoras de LIX amosan esa sensibilidade para estas cuestións, que acontece cos profesionais da tradución? Comparemos dúas traducións galegas de *Le petit prince* (Antoine de Saint-Exupéry, 1946), ambas co título de *O principiño*: a realizada por Carlos Casares en 1972[7] e a que fixo recentemente Rodrigo Vizcaíno, que publicou Urco Editora no ano 2015. Escollemos esta obra por varios motivos: por ser un dos clásicos da LIX máis traducidos, por existir dúas versións en galego entre as que median máis de corenta anos e porque nos parecía interesante ver como trataban os tradutores o xénero fóra do que se aplicaba necesariamente a unha obra cuxos personaxes son todos homes, tanto os principais (o principiño e o aviador) como os secundarios (o rei, o vaidoso, o bebedor, o home de negocios, o faroleiro, o xeógrafo, o gardaagullas...). Isto é, os avances sociais

4 Financiado pola Unión Europea dentro da convocatoria Creative Europe Programme (ref.: 583894-CREA-1-2017-1-IT-CULT-COOP1).

5 Christian Bruel (1980): *Clara, la niña que tenía sombra de chico*, Barcelona: Editorial Lumen.

6 Belén Gaudes e Pablo Macías (2017): *Benito y su carrito*, Madrid: Cuatro Tuercas.

7 Citada neste traballo a partir da edición publicada no ano 2000 por Galaxia na colección Sete Mares.

e nas propias teorías do xénero de anos recentes notaríanse na tradución de Vizcaíno? Contrastarían co tratamento dado na de Casares?

Comparemos os seguintes exemplos, que nos permitirán dar resposta a estas preguntas:

Tradución de Carlos Casares (1972)	**Tradución de Rodrigo Vizcaíno (2015)**
Pídolles perdón ós nenos por lle dedicar este libro a unha persoa maior. (...) Tódalas persoas maiores foron nenos antes. I (11)	Pido desculpas ás crianzas por dedicar este libro a un adulto. (...) Todos os adultos foron antes cativos (...) (I, 11)
As persoas maiores nunca comprenden nada por si soas e é fastidioso para os nenos terlles que andar dando sempre explicacións. I (11)	Os adultos nunca comprenden nada por si propios e é esgotador para as crianzas estar sempre a lles dar explicacións. (I, 11)
Os nenos teñen que ser moi indulxentes coas persoas maiores. (IV, 25)	As crianzas deben ser moi indulxentes cos adultos. (IV, 21)
Un día aconselloume que fixese un debuxo ben clariño para meterlles isto na cabeza ós rapaces da miña terra. (...) "¡Nenos, atención ós baobabs!" Soamente por advertir ós meus amigos dun perigo (...) (V, 29-30)	E un día aconselloume intentar facer un fermoso debuxo para lles amosar ás crianzas do meu planeta. (...) Afirmo: «Crianzas, tende coidado cos baobabs!» E para advertir os meus amigos dun perigo (...) (V, 25)
Vese ben que na Terra somos demasiado pequenos para limpa-los nosos volcáns. (IX, 43)	Evidentemente, na nosa terra somos pequenos de máis para desenfeluxar os nosos volcáns. (IX, 35)
Non sabía que para os reis o mundo está moi simplificado. Tódolos homes son súbditos. (X, 47)	Non sabía que, para os reis, o mundo é moi simple: todas as persoas son súbditos. (X, 38)
Os homes ocupan moi pouco sitio na Terra. (XVII, 75)	Os seres humanos ocupan moi pouco espazo sobre a Terra. (XVII, 61)
¿Ti buscas galiñas? —Non —contestou o principiño—. Eu busco amigos. (XXI, 88)	Buscas galiñas? —Non dixo o principiño—. Busco amigos. (XXI, 70)
—Coloco ós viaxeiros en paquetes de mil (...) —Levan ben présa... —dixo o principiño—. ¿Que buscan? —Nin sequera o maquinista o sabe —dixo o gardaagullas. (...) Soamente os nenos esmagan o seu nariz contra os cristais. (XXII, 95-96)	—Clasifico os viaxeiros en paquetes de mil (...) —Levan moita présa —dixo o principiño—. Que procuran? —Mesmo a persoa do tren o ignora —dixo o gardaagullas—. (...) Só os nenos esmagan o nariz contra os vidros. (XXII, 77)
—No teu planeta —dixo o principiño— os homes cultivan cinco mil rosas no mesmo xardín... (XXV, 104)	—As persoas da túa terra —dixo o principiño—, cultivan cinco mil rosas nun único xardín... (XXV, 84)

Os compañeiros que me volveron ver aledáronse de me atopar vivo. (XXVII, 115)	Os compañeiros que me volven ver alédanse por me veren vivo. (XXVII, 95)
Se un neno se achega a vós, se ri, se ten cabelos de ouro... (Epílogo, 119)	Se unha crianza vén cara a vós, se ri, se ten cabelos de ouro... (Epílogo, 97)

Como se pode observar do baleirado sistemático das expresións que conteñen marcas de xénero, Carlos Casares fixo a tradución nunha época na que as cuestións de xénero non eran obxecto de reflexión e se consideraba o masculino como non marcado e universal; pódese observar que sempre emprega as formas masculinas para nomear tanto a homes como a mulleres: nenos, rapaces, amigos, pequenos, homes, os viaxeiros, o maquinista, os compañeiros...

Pola contra, Rodrigo Vizcaíno traduce nun momento no que as cuestións de xénero están moi presentes na sociedade e na lingua, o que o leva a tratalas con moito tino e delicadeza e a recorrer a termos non marcados en canto ao xénero: crianzas, persoas, seres humanos. Con todo, hai fragmentos nos que emprega o masculino universal (cativos, pequenos, amigos, viaxeiros, nenos, compañeiros), se cadra por relaxación no que parecía unha norma de tradución para o seu texto, se cadra conscientemente, para evitar solucións que se poderían considerar demasiado forzadas, artificiosas ou longas. De especial interese resulta a solución dada por Vizcaíno para o maquinista (a persoa do tren), que constitúe probablemente o exemplo no que se aprecia máis ás claras a súa intención de facer un tratamento máis inclusivo da categoría xénero, deixando esta profesión na indefinición pero ao tempo complicando un pouco a comprensión (quen é "a persoa do tren?").

EPÍLOGO

O incansable labor de Blanca e o seu continuo apoio a todos os proxectos que o grupo de Vigo emprendemos con ela sempre estiveron encamiñados a unha meta: fomentar a visibilidade da LIX desde a investigación universitaria e buscar para ela o valor e status que se merece, non como filla de un deus menor, senón á par que calquera outra produción literaria. O seu traballo contribuíu, sen dúbida, ao que ela mesma tantas veces repetía, que cumpría que se deixase de identificar a produción da LIX cunha acepción reducionista da Didáctica. A LIX non podía quedar reducida a un produto unido só á escola para facer ameno o ensino dalgunhas materias ou para formar as crianzas segundo a ideoloxía do momento, todos eles obxectivos

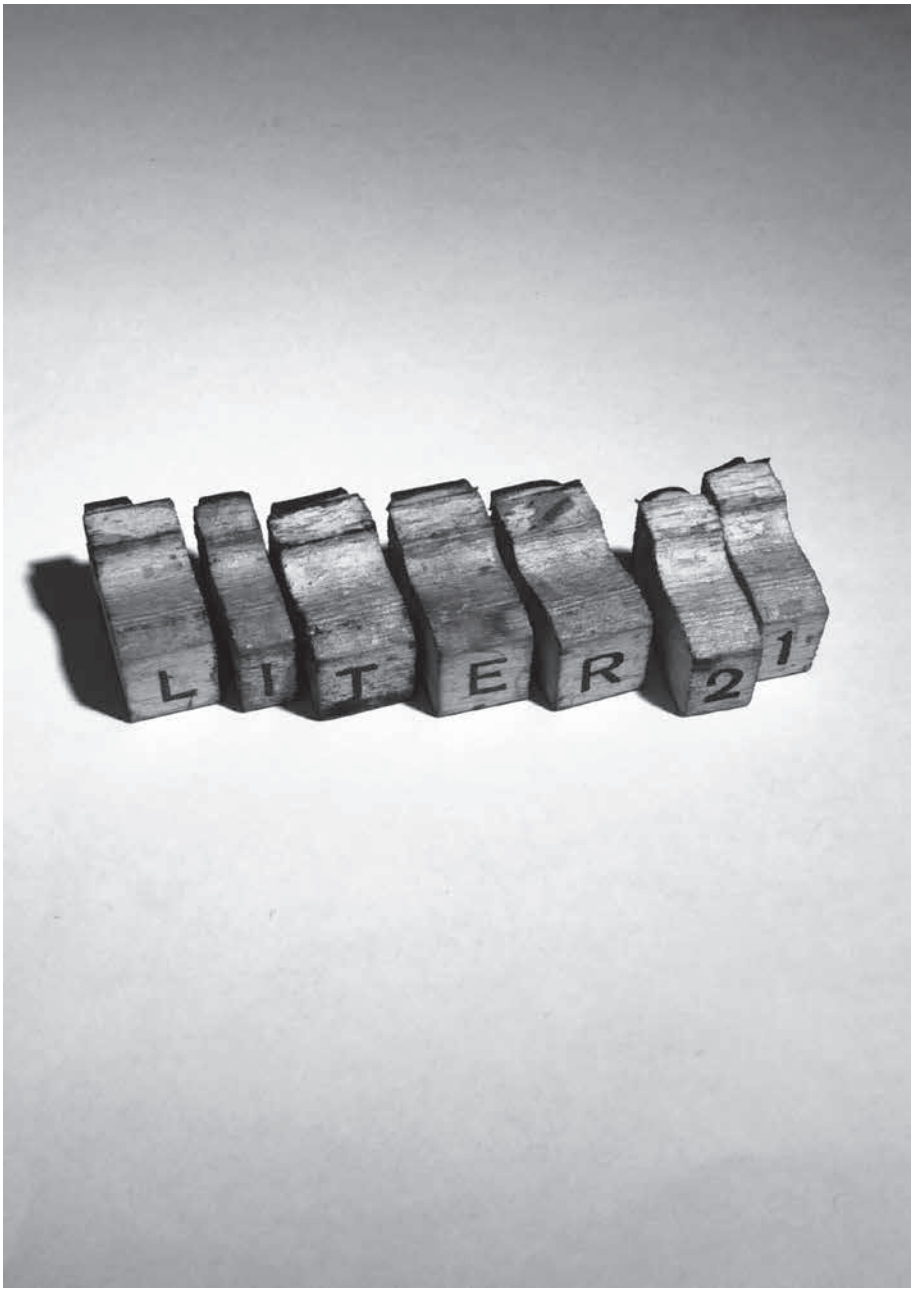
que estaban moi lonxe da lectura *per se*, que non é outra cousa que unha experiencia persoal enriquecedora que nos fai vivir, revivir, gozar e coñecer.

Grazas a ela, moitas destas metas xa se conseguiron e o que agora cómpre é que futuras xeracións de estudosos e estudosas da LIX continúen tralo ronsel da nosa Blanca. *Sempre Blanca*.

Obras estudadas

Saint-Exupéry, A. (1972/2000): *O principiño*, trad. de C. Casares, Vigo: Galaxia, col. 7 Mares, 2ª ed.

_____ (2015): *O principiño*, trad. de R. Vizcaíno, Santiago de Compostela: Urco Editora.


LITER 21

Non podrás fuyr (Huellas de mujer en los Cancioneros del siglo XV)

Marina Mayoral
Universidad Complutense de Madrid

La crítica literaria de tipo feminista se esfuerza en descubrir escritoras minusvaloradas en su época y también en destacar las aportaciones de una visión femenina de la vida en la literatura de cualquier tempo. Es una labor difícil que, a su vez, es menospreciada por la mayoría de los investigadores varones.

Es difícil, porque hasta el siglo XIX pocas mujeres publican lo que escriben y, cuando lo hacen, la influencia de la literatura que leen, escrita por hombres en su inmensa mayoría, es tan grande que sus obras apenas se diferencian de las de sus colegas varones.

Virginia Woolf (1984) vio con claridad que esa influencia deformaba la escritura femenina y le impedía encontrar el instrumento adecuado para expresar su mundo interior: "Quizá lo primero que descubrió la mujer al coger la pluma es que no existía ninguna frase común lista para su uso".

Piensa Woolf que ni la lectura ni la imitación de los mejores escritores ayudarán a la mujer a encontrar su propio camino como escritora:

> Es inútil que acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda, por más que acudamos a ellos en busca de deleite. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey, cualquiera, nunca han ayudado hasta ahora a la mujer, aunque es posible que le hayan enseñado algunos trucos que ella ha adoptado para su uso. El peso, el paso, la zancada de la mente masculina son demasiado distintos de los de la suya para que pueda recoger nada sólido de sus enseñanzas (Woolf, 1984: 104-105).

Su análisis de las escritoras inglesas del siglo XIX pone de relieve ese problema, que comienza por la necesidad de encontrar la frase adecuada para lo que se quiere contar. La utilizada por los hombres, dice Woolf "era inadecuada para una mujer":

> Charlotte Brontë, pese a sus espléndidas dotes de prosista, con esta arma torpe en las manos se tambaleó y cayó. George Eliot cometió con ella atrocidades imposibles de describir. Jane Austen la miró, se rió de ella e

> inventó una frase perfectamente natural, bien formada, que le era adecuada, y nunca se apartó de ella. Así pues, con menos genio literario que Charlotte Brontë, consiguió decir muchísimo más (Woolf, 1984: 104-105).

Al estudiar a escritoras españolas del siglo XIX poco conocidas (Mayoral, 1990: 43-72), me encontré con el mismo problema: utilizaban un lenguaje tomado de la poesía amorosa masculina para expresar sentimientos de amistad entre mujeres. Es posible que hubiese en algún caso una relación lésbica, pero la interpretación más segura es que se trataba del uso de un lenguaje inadecuado[1].

Sin embargo, y pese a esa abrumadora influencia de la literatura canónica masculina, a veces salta una chispa, una palabra, una imagen, una frase, que nos hace pensar que eso sólo podía decirlo así una mujer.

Este tipo de análisis requiere, además de cierta agudeza crítica y sensibilidad hacia el tema, que Virginia Wolf poseía en grado sumo, un conocimiento profundo de la época que se está estudiando. No es mi caso, aunque interés no me falta. Pero, pese a ello, no me resisto a compartir un par de notas que me llamaron la atención cuando me sumergí como lectora en ese inmenso océano de los cancioneros del siglo XV.

En ellos hay muchas mujeres como "objeto poético". Irastortza (1986-1987) estudió la poesía escrita por mujeres en cuatro cancioneros del siglo XV: Sus conclusiones coinciden con las de Whinnom (1968-1969) en su estudio del *Cancionero General* y sobre la poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos. Por el contrario, la mujer como productora de poesía, es decir, como autora, tiene muy escasa presencia.

Según Snow (1984), solo hay seis escritoras por cada setecientos hombres escritores. De muchas composiciones que aparecen con voz femenina, sobre todo las amorosas, es imposible saber si fueron escritas o no por mujeres. En opinión de Pérez Priego (1989), lo más probable es que sean obra de poetas varones que las ponen en boca de mujer. Deyermond (1978) sugiere que algunos poetas que aparecen en los Cancioneros con solo su apellido podrían ser mujeres, como es el caso de Tapia, Cartagena, o Quirós. Él lo considera improbable, y la similitud con los poemas de autoría masculina no anima a mantener otra opinión.

---

1 "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", *Escritoras románticas españolas*, ed. de M. Mayoral, Madrid, Fundación del Banco Exterior, 1990, pp. 43-72.

Los escasos poemas que, con certeza, son obra de mujer presentan algunas diferencias respecto a los de autor masculino. Por ejemplo, contrariamente a la abundancia de retratos femeninos en los poemas escritos por varones, los de autoría femenina no describen la figura del hombre amado. Ninguno de los poemas atribuidos a Florencia Pinar tiene un sujeto femenino explícito. Uno está puesto en boca de un varón, así como todas las glosas, y los demás tienen un sujeto indeterminado, que puede ser femenino o masculino. Y del ser al que ama y por quien sufre no hay ninguna referencia física.

Deyermond (1978, 1983) opina que la canción "A unas perdices que le enviaron vivas" contiene una fuerte carga erótica y sexual por ser en el bestiario medieval la perdiz un símbolo de lascivia y deseo carnal (obra citada).

A mí me ha llamado la atención uno de sus poemas amorosos en el que utiliza imágenes para referirse al amor que me hacen pensar que está puesto en boca de una mujer, aunque no haya referencia explícita:

> El amor ha tales mañas,
> que quien no se guarda dellas,
> si se le entra en las entrañas,
> no puede salir sin ellas.
>
> El amor es un gusano,
> bien mirada su figura;
> es un cáncer de natura
> que come todo lo sano.
>
> Por sus burlas, por sus sañas,
> dél se dan tales querellas,
> que si entra en las entrañas,
> no puede salir sin ellas.

Deyermond (1978, 1983) ve en la imagen del gusano un claro símbolo fálico, aunque admite que su uso puede ser inconsciente.

El carácter de símbolo fálico lo adquiere tras conocerse las teorías de Freud. En el siglo XV no se utiliza como símbolo sino como imagen. Es decir, la autora compara al amor con un gusano y con un cáncer. Y no creo que haya empleado las imágenes de modo inconsciente. El carácter peyorativo es evidente. Lo interesante es dilucidar si se está refiriendo al amor como concepto abstracto o al acto amoroso.

A favor del amor como concepto está la tradición del amor como pasión destructiva que obnubila la razón, enferma el cuerpo e, igual que el gusano y el cáncer, se alimenta de la parte sana del individuo hasta destruirlo.

A favor de la interpretación de amor como acto carnal y del gusano como órgano sexual masculino hay varios elementos: El primero, la expresión "bien mirada su figura", que viene a decir que la forma del falo, "bien mirada", recuerda a la de un gusano. Es improbable que un hombre tenga tal visión de esa parte de su anatomía. Es una visión peyorativa y, en mi opinión, femenina. Además, ese gusano no se instala en el corazón, que es el lugar donde se asienta el amor tradicionalmente, sino en "las entrañas", palabra que procede del latín *interanea*, 'intestinos'. No sé qué significado se le daba exactamente en el siglo XV, pero es probable que conservase en parte el valor original de 'órganos situados en el abdomen', que pervive, aún hoy en frases como "hijo de mis entrañas". Finalmente, el hecho de que no pueda salir del interior del cuerpo sin llevarse consigo parte de él, puede recordar a un aborto, o, incluso, a un parto.

En resumen, creo que lo que nos ofrece Florencia Pinar es una diatriba contra el amor en la que se suma la visión aristotélica del amor como pasión destructiva del individuo a imágenes que evocan el acto físico del amor desde una perspectiva peyorativa femenina.

Una huella de distinto signo es la que nos ofrece una epístola atribuida a la Reina doña María, esposa de Alfonso V de Aragón, que se encuentra en el *Cancionero de Roma*.

La reina Doña María, era hija de Enrique III de Castilla y Catalina de Lancaster. Por razones políticas, a los siete años se firmó un contrato de matrimonio con su primo carnal Alfonso, hijo de su tío el infante don Fernando, que se convirtió en rey de Aragón al morir sin sucesión el rey Martín I el Humano. Don Fernando hizo valer frente a otros pretendientes los derechos de su madre, la infanta Leonor de Aragón, y fue nombrado rey tras el Compromiso de Caspe. Después de su coronación, se celebró la boda de su hijo Alfonso con doña María de Castilla en 1415. A ella le faltaban tres meses para cumplir los catorce años, y el novio tenía dieciocho. Fue un matrimonio de conveniencia dispuesto por los padres para engrandecer sus reinos, y la esposa se llevó la peor parte.

Doña María tuvo desde la infancia una salud frágil que puso en peligro su vida en varias ocasiones. Padeció la viruela que le dejó marcas en el

rostro y vivió sola la mayor parte de su vida. Don Alfonso, rey a los veinte años por la temprana muerte de su padre, se enzarzó en guerras durante años con el rey Juan II de Castilla, y ensanchó la soberanía de Aragón en el Mediterráneo llegando a convertirse en rey de Valencia, de Mallorca, de Sicilia, de Cerdeña y de Nápoles, a donde finalmente se trasladó a vivir, fastuosamente, según dicen, como un príncipe renacentista[2]. Allí tuvo tres hijos con su amante Giraldona de Carlino, y su primogénito Fernando heredó el trono de Nápoles como Fernando I.

Entretanto, doña María gobernó los dominios peninsulares, con tino y buena mano, consiguiendo dinero para las empresas marítimas de su esposo y evitando enfrentamientos con Castilla. En 1429, cuando estaba a punto de estallar la guerra entre Castilla y Aragón, la intervención de doña María en el mismo lugar del conflicto impidió el choque y consiguió la firma de una tregua.

La epístola que comento da muestra de un sentimiento amoroso que desborda en mi opinión las convenciones del género. Se titula "Epístola de la Reyna de Aragón, enviada al Señor Rey don Alfonso marido suyo" (Canal Gómez, 1935: 2-3).

En ella, doña María, a punto de morir y después de esperar durante treinta años el regreso de su marido de la guerra, ruega a su marido que vuelva. No hay retrato físico del ser amado en un sentido estricto, pero sí alude a las manos del rey que besa con la reverencia debida, a lo poco que sus ojos han gozado de su vista, a la alegría que tanto ella como sus fieles vasallos tendrán al ver su cara. Dada su poca fortuna, teme la reina que él se sentirá complacido de recibir la carta, pero que no pondrá en práctica la petición que le hace. Le ruega de nuevo que la atienda, poniendo por intermediario a Dios, que lo ha librado de tantos peligros y le ha dado tantos triunfos, e insiste en su temor de que antes le llegará a él la noticia de su muerte, acelerada por el gran dolor que le causa su ausencia, que a ella la de su regreso. La epístola acaba como corresponde a las normas: doña María, resignada a su suerte, se muestra conforme con su papel de esposa cuyo deber es esperar pacientemente al marido, considerando que los triunfos de él son también gloria suya. A pesar de que muere con el dolor de no verlo, se declara satisfecha con el título de esposa del gran "César Alfonso

2 Sobre la estancia del rey en Nápoles véase Ametller y Vinyas (1903-1928).

el magno", cuya gloria compartirá y será admirada en todo el mundo por su amor constante hacia él. Pero en la última línea, para decirle que lo espera en el cielo, emplea una expresión que a mí me parece que revela su verdadero sentir y que rompe el esquema:

> Pero aunque muera con esta rabiosa manzilla y con este intrínseco deo (¿duelo?), de tanto grande título me alegro; que por tu fama será mi muerte sabida y nombrada por todo el universo y dirán: Muerta es la dolorosa, segunda María, mujer de César Alfonso el Magno, que asaz título es a mí ser muger tuya, y morir por tuya, e irte yo a esperar en aquel siglo do mi esperança será cierta, que non podrás fuyr.

Doña María alude claramente a que don Alfonso ha huido de ella durante todos esos años y que en el otro mundo no podrá hacerlo. Podía haber dicho que allí estarán siempre juntos o que por fin él podrá allí descansar de sus grandes trabajos en la guerra, que sería lo que pide el canon, pero no, lo que le dice es que no podrá huir de allí y, por tanto, ella tendrá en el cielo el marido que ha huido de ella en la tierra.

En el *Cancionero de Roma* siguen dos romances "Por la señora reyna de Aragón" y "Muestra como por la absencia del Rey la Reyna mostró su virtud y constancia", que cantan las virtudes de la reina, pero en ninguno de ellos aparece la acusación de abandono que se ve en la epístola atribuida a doña María.

Se non è vero, è ben trovato.

Bibliografía

Ametller y Vinyas, J. (1903-1928): *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, tres tomos, Gerona: P. Torres.

Canal Gómez, M. (1935): *Edición del* Cancionero de Roma, Florencia: Sansoni.

Deyermond, A. (1978): "The Worm and Pastridge. Reflections on the Poetry of Florencia Pinar", *Mester* VII, 1 y 2, pp. 3-8.

_____ (1983): "Spain's First Women Writers" en B. Miller (ed.), *Icons and Fallen Idols, Women in Hispanic Literature,* Berkeley/Los Ángeles/London: University of California Press, pp. 27-57.

Irastortza, T. (1986-1987): "La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV", *Anales de Literatura Española* 5, pp. 189-218.

Mayoral, M. (ed.) (1990): "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación del Banco Exterior, pp. 43-72.

Pérez Priego, M. Á. (1989): *Introducción a* 'Poesía Femenina en los Cancioneros', Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras.

Snow, J. (1984): "The Spanish Poet Florencia Pinar" en K. M. Wilson (coord.), *Medieval Women Writers*, Manchester: Manchester-University Press, pp. 320- 332.

Woolf, V. (1984): *Una habitación propia*, Barcelona: Seix Barral, col. Biblioteca Breve, pp. 104-105.

Whinnom, K. (1968-1969): "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General de 1511", *Filología* XIII, pp. 361-381.

_____ (1981): *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham.

A la recerca dels paradisos perduts. Temps i espai a la literatura infantil i juvenil en català

Xavier Mínguez López
Universitat de València

Introducció

Aquest treball se centra en el tractament del temps i l'espai a la LIJ catalana en un període molt concret (2002-2006). Per a fer l'anàlisi vam triar un total de 95 llibres de totes les franges d'edat a qui s'adreça aquest gènere tot buscant un equilibri territorial que contemplara les diferents realitats lingüístiques de parla catalana. Els llibres van ser seleccionat seguint un triple criteri. D'una banda obres premiades, d'una altra ressenyades positivament en revistes especialitzades i, finalment, incloses en llistes d'honor d'aquestes mateixes revistes. Aquelles obres que figuraven en més grups, eren triades. Amb tot, el corpus amb què treballàrem considerem que respon de manera bastant fidel al que va ser la literatura infantil i juvenil en català durant aquell període, especialment, aquella sancionada per la crítica i els agents educatius[1]. No existeixen molts estudis similars, de manera que tan sols podem comparar les nostres dades amb el clàssic treball de Colomer (Colomer, 1998).

Per a aquest treball, és especialment útil la noció de cronotopus encunyada per Bakhtin (2002) en què associa tots dos conceptes en un de sol en tant que la relació és tan intensa que resulta difícil destriar-los. Bakhtin analitza al seu treballs diferents cronotopus que creen un univers concret en la ment del lector i que funcionen com a drecera per a una comunicació més directa. Nikolajeva (2000) fa una mena de catàleg dels usos dels temps més comuns a la LIJ (llocs encantats, cerca del temps, anar i tornar al desconegut, etc.), que poden funcionar molt sovint com a cronotopus. En el nostre cas hem utilitzat uns cronotopus adaptats al tipus d'obres que hem analitzat ja que hem trobat una sèrie de constants que resulten recurrents tant per a aquest corpus com per d'altres obres que no s'analitzen ací.

A més dels cronotopus diferenciats per Nikolajeva, també cobra especial rellevància el paper del temps i l'espai en les obres infantils i juvenils ja

[1] Per consultar la llista sencera d'obres analitzades vegeu http://roderic.uv.es/handle/10550/28449.

que en paraules de Peter Hunt aquests trops funcionen com una metàfora de les relacions entre l'adult i l'infant: "the internal spaces tend to explore the relationship between children, and between adults and children, while external places tend to be concerned with purely adult needs" (p. 24). Per a Montoya (2003) es dona també una contradicció entre la percepció d'aquestes variables per l'infant i per l'adult.

> Tanto el tiempo como el espacio (conceptos invisibles e intangibles) no existen prácticamente para el niño, que vive en un mundo de lo inmediato, del aquí y ahora. Su comprensión del espacio, está limitada al registro sensorio-motriz de la actividad física que desarrolla entre los objetos concretos de su entorno, y el tiempo no tiene para él significado alguno [...] El tiempo y el espacio, según las teorías cognoscitivas, no sólo son invisibles para el niño, sino que también están interrelacionados (p. 40).

Si atenem les paraules de Montoya (2003), el cronotopus tindria a la LIJ un major valor simbòlic, en tant que no és interpretat literalment per l'infant a causa de la seua incapacitat de concebre'l com ho faria l'adult que l'ha creat.

Finalment, com a apunt metodològic, esmentar que encara que el mètode d'anàlisi principal va ser el *close reading*, el fet de tractar-se d'un corpus tan extens ens va fer triar també un criteri numèric per tal de classificar les obres. Així, comptem amb alguns percentatges que ens ajuden a guiarnos quant a la presència o absència de determinats fenòmens encara que, a la fi, la lectura i l'anàlisi de l'obra en concret és la que proporciona la informació més adient.

Anàlisi del corpus

Ciutats amigables

Comencem, doncs, pel primer dels cronotopus que hem anomenat ciutats amigables. De fet, la primera dada que destaca en l'anàlisi del corpus és la preferència d'espais urbans (45%) que poden ser marcats, és a dir, que aprofundeixen en les formes de vida urbanes (35%); o poden ser no marcats, tan sols figuren com a escenaris sense més transcendència (12%). Tots dos sumen quasi la meitat de les obres del corpus.

Així doncs, entenem per ciutats amigables el cronotopus format per espais urbans marcats o no marcats, situats al present (com la major part de les obres).

Les ciutats retratades en la LIJ catalana tendeixen a ser acollidores quan es tracta d'obres situades a l'època actual. Abunden els parcs grans i ben poblats a les il·lustracions, no se solen ressaltar els conflictes ni tampoc la multiculturalitat a les grans capitals. Amb tot, la imatge de la ciutat és bàsicament pacífica.

Una imatge ben significativa d'aquesta idea la trobem a *Un petó de mandarina* (Canal i Ruano, 2006) on el protagonista envia missatges amb el seu gat, a través de les teulades dels edificis que hi ha entre sa casa i la de la seua amiga. Però també és pacífica la imatge de París com a capital d'acollida de milions de visitants durant l'Exposició Universal que se suggereix a *La Torre* (Villatoro i Rius i Ortigosa, 2006), o també la París de *L'escola secreta de Madame Dudú* (Colom, 2002) amb els ciutadans atents a acomiadar les cigonyes que han de viatjar fins Àfrica per complir una missió benèfica. Ni tan sols quan les circumstàncies dels protagonistes són extremes (rodamóns per exemple), la ciutat exerceix *d'enemiga* sinó que és un marc on es poden acomplir els propis desitjos com es veu a *Capità i el gos orgullós* (Bertran i Miquel, 2005) o *El somni d'un cavallet de fusta* (Bonaventura i Amo, 2005).

En els casos de les ciutats no marcades, l'absència de perills és evident. Les ciutats són tranquils espais per on transiten els personatges sense sentir-se afectats per les característiques de la urbanitat. Aquestes il·lustracions parlen per si soles:

Els patins del Sebastià

A *Els patins del Sebastià* (Prats i Rovira, 2003), Sebastià es passeja per una ciutat d'allò més agradable, sobretot el parc on succeeix la major part de la història i que, com veiem, és ben net, organitzat i frondós.

La ciutat de *Paper de diari* (Martí i Orriols i Vila Delclòs, 2004) compta amb elements més propis d'una gran ciutat com puguen ser els autobusos, les grans esglésies o els obrers. Però res destorba el protagonista entretingut amb el seu paper de diari i les possibilitats de joc que li ofereix. Fins i tot el fum de l'autobús és blanc i no transmet sensació d'ofegament, més si tenim en compte la quantitat d'arbres que hi figuren a la il·lustració. A l'altra també hi veiem una natura exuberant que envolta una també exuberant arquitectura.

Paper de diari

També les il·lustracions d'*El nen que feia pondre el sol* (Pastor i Caeiro i Canals, 2005) mostren una ciutat plena de vida, acollidora, multicultural, en plena celebració tot i que, el text al qual acompanya, no suggeria necessàriament aquest entorn.

El nen que feia pondre el sol

Fins i tot en els casos en què la ciutat amaga misteris sense resoldre, els il·lustradors i il·lustradores opten per presentar una ciutat que no inspire temor. A *L'home del sac* (Jové i Tha, 2006) la il·lustració es mou sempre en un terreny amable que ajuda a la història a mantindre un cert halo d'intriga, però sense fer por.

L'home del sac

Aquesta característica de les ciutats amables es combina amb el desenvolupament de les obres al present. D'una banda, és possible que per la raó que addueix Montoya (2003) respecte de la comprensió del temps en edats primerenques però pensem que té també a veure amb la intenció clara de reivindicar les ciutats actuals com a espais habitables i integradors més que no llocs de conflicte i amenaça. Sobretot perquè, com veurem més endavant, les ciutats del passat o de l'estranger són més prompte temibles.

Els paradisos perduts

Anomenem així al cronotopus composat per espais rurals combinats en major o menor mesura amb un temps passat. L'espai rural apareix sovint en els llibres estudiats, no a molta distància dels anteriors (32%). També alterna amb d'altres espais, urbans i oberts. Però tant en alternança, com si és l'espai predominant de la narració, la imatge del medi rural sol ser sempre similar. Per als autors i les autores de LIJ en català, el camp, el poble, és l'espai de retrobament amb les essències d'allò més genuí, més propi, més autèntic, més català (o valencià o mallorquí). Fins i tot als dos exemples que s'esdevenen en uns altres països, *Iosa i les grues* (Japó) (Rayó i Ferrer Gubianas, 2006) i *L'escola secreta de Madame Dudú* (Itàlia i Tanzània), aquests espais són repositoris de la saviesa popular, de les tradicions seculars que amaguen secrets que els habitants de les urbs desconeixen.

És comú que en aquests espais es duguen a terme activitats que són impensables a les ciutats, com pescar, recollir llenya o fruits del bosc, o observar la natura en la seua immensitat. Per als que provenen de la ciutat, a més a més, el poble els sol oferir una sociabilitat molt més natural, més senzilla i amb pocs lligams. Aquesta temàtica, que podríem anomenar clàssica –el jove urbà que acudeix a un poble semiobligat i a la fi reconeix els valors dels espais rurals– es repeteix encara en diverses obres del nostre corpus tot i que ja no de manera central. Li ocorre al Marc d'*Els silencis de Marc* (Borràs, 2004) que de seguida entra en contacte amb un company del qual es farà inseparable. També Llorenç d'*Història d'en Robert* (Anguera, 2005) té una gran facilitat per tal de trobar amistat per passar l'estiu i, en un altre tipus de narració, Baltasar de *La mala bèstia* (Garcia Llorca, 2003) no tarda a conéixer les persones més importants de Quatrecases.

A més d'aquesta qualitat de facilitar la sociabilitat i de possibilitar activitats oposades a les urbanes, com dèiem, és al poble on es troben les essències de la nostra cultura. Això es pot contemplar també al

llenguatge de les obres que se situen a espais rurals que, com succeeix en les que fan servir paisatges naturals, mostren un especial mim i estima per un llenguatge també genuí i autèntic. Lluch i Serrano (1989) o Janer Manila (1979) l'anomenaven ecologia del llenguatge al·ludint a l'ús conscient d'un model lingüístic arrelat al territori i amb una intenció de preservació de formes obsoletes o en desús. Obres com *Aiguablava* (Mollà i Bosch), *La mala bèstia*, *El tresor dels maquis* (Constans i Aubert, 2006), *Matinada de llops* (Miralles, 2005), *El cementiri del capità Nemo* (Rayó i Auladell, 2004), *Quan tot comença comença* (Pons i Clar, 2006), etc., es recreen en el llenguatge fent tries lingüístiques particulars de les zones on s'esdevenen les històries. La tria lingüística de Miquel Rayó en *El cementiri del capità Nemo* sobta pel seu radical dialectalisme que, lluny de representar un distanciament de l'estàndard, allò que fa és mostrar-nos un íntim lligam entre llenguatge i contingut que en aquest cas resulta absolutament indissociable. Aquest llibre oferiria al lector un efecte molt més convencional sense l'ús intencionat del mallorquí i la complicada tria de la segona persona del singular. També els llibres de Garcia Llorca, ambientats a espais rurals, sobten per la seua irreductibilitat lingüística. Es busquen els vocables propis de les tasques del camp i notem un cert gust en el record, sovint a través del mateix vocabulari, de treballs i tasques ja perdudes.

En tot cas, junt amb les tries lingüístiques, com dèiem, també hi trobem la recreació de treballs, tasques, oficis, espais i costums que s'han perdut amb la modernització del nostre país però que els autors i les autores semblen tirar en falta. I no necessàriament es retraten costums perduts, sinó també d'altres propis de la infantesa dels autors i les autores, que en ocasions poden romandre vives de manera residual, anecdòtica o, simplement, no tan generalitzada com els textos fan entendre.

Trobem, per exemple, com la tia dels protagonistes de *Sabor de crim* (Casas, 2003) guarda una gran quantitat d'embotit per a la festa en la seua pròpia andana cosa que sorprén un dels personatges infantils. Els protagonistes de *Les costures del món* (Broseta i Boscà, 2004) aprofiten les Pasqües per tal d'anar a menjar-se la mona, empinar el catxerulo (volar estels) i jugar a jocs populars. A *Els silencis de Marc*, un personatge que fins el moment apareix com bastant gris i sense personalitat, reviscola en preparar un arròs per als altres protagonistes tot fent referència a l'origen de la seua parella.

> -[...] Què dius de pastes? Res, valencianeta, res, un bon arròs. Com un bon arròs no hi ha res. Jo en faré un que caureu de tos. I que això ho haja de reivindicar un d'Alacant!
> -Però jo havia pensat que uns raviolis... A més, tu ja saps que jo carn... -va oposar Laura.
> -Deixa't de carn. Tens ceba, tomaques, pebrot o pimentó com li dieu ací, all, julivert? Si tens tot això que és bàsic en tota casa i més si l'ama és vegetariana, Marc i jo fem un arròs provençal que en la vida has tastat. Ah, i vi blanc! El vi blanc és tan essencial que ja me'n pots anar servint una copeta i tu, si en vols, te'n prepares una altra. Tu, Marc, deixa't dur per mi [...] Mentre tu m'ajudes a anar pelant la ceba, les tomaques i l'all per a preparar la salseta, l'arròs va fent-se a la cassola en un momentet. Però abans, posa música, llava't les mans i vine cap ací (p. 84).

L'al·lusió a les rondalles també serveix de marc preferencial per la recreació d'aquest món rural del qual parlem. A *Set contes de l'any de la picor* (Puig Mayolas i Julve, 2006) s'utilitzen noms inventats que denoten els defectes o virtuts dels personatges a més de la descripció del medi on s'hi desenvolupa l'acció. Hi entren els animals de granja com els pollastres que fan la seua tasca de despertadors i s'oposen als rellotges per la seua autenticitat. També les parades de fruita i verdura, els rucs, els carros, etc. Aquestes referències amaguen també determinades consideracions ideològiques que se solen adscriure a aquest món i que, realment, podrien ser fàcilment prescindibles.

En tot cas, la imatge que es dona de l'àmbit rural és el d'una realitat perduda que s'enyora per totes les seues característiques atribuïdes, al nostre parer, amb un excés d'idealització: autenticitat, pervivència del llenguatge, arrelament al territori, etc. A més a més, donada la castellanització dels espais urbans, els espais rurals són sens dubte un lloc ideal per a exposar la vitalitat de la llengua més genuïna i estesa entre tota la població. Si bé també es peca de manca d'autenticitat (els espais rurals estan menys castellanitzats que els urbans però igualment pateixen de la substitució lingüística), mostrar l'ús generalitzat del català en aquests àmbits té una certa pàtina de credibilitat.

Realitats perilloses però llunyanes

Englobem en aquest cronotopus els exemples de ciutat amenaçant o inhòspita que, però, no acostumen a situar-se en l'actualitat. Les ciutats perilloses se situen sempre bé fora de les nostres fronteres (al passat o al present), bé a casa nostra però llunyanes en el temps.

L'estranger sí que pot ser un lloc inhòspit, com es veu a *Història d'amor a Sarajevo* (Benavente, 2005) o *Les veus protectores* (Bogunyà, 2004). Les ciutats que apareixen ací són llocs de conflicte permanent on la vida de les persones té poc de valor. També existeixen exemples de la ciutat inhòspita al futur, com és el cas de *M.A.X.* (Burgas, 2004) on els ciutadans viuen en una semidictadura amb la por constant de les fuites radioactives i una contaminació angoixant. O a *El darrer manuscrit* (Galícia, 2005), en la qual el protagonista s'ha de protegir constantment dels perills que l'assetgen.

Però les ciutats amenaçadores per excel·lència són les del passat. Dins d'aquest cronotopus, de fet, en podríem destacar un altre subgrup que podríem anomenar: Història terrorífica. En trobem molts exemples. Daniel és jutjat a mort en una ciutat a *Daniel i les bruixes salvatges* (Janer Manila, 2003); el mariner d'*El silenci del mariner* (Oliver Ensenyat, 2002) viu la captivitat a Alger; a *El justícia* (Torro, 2003), aquesta figura ha d'enfrontar-se amb els múltiples perills que l'allunyen de trobar la solució al seu cas; el metge d'*Al-Razhes, el metge de la talaia* (Oliver, 2006) veu com la pesta s'apodera de Constantinoble sense deixar-lo partir... Les ciutats prèvies a la industrialització no semblen llocs acollidors per a viure i els personatges s'enfronten a nombrosos perills que els seus descendents sembla que no han de patir. El contrast entre la Barcelona antiga i la que coneix el protagonista d'*A carn, a carn!* (Pradas, 2002) provoca fins i tot un atac de ràbia:

> -No vaig callar. Em vaig girar cap en Perot i li vaig abocar, amb ràbia poc continguda, els pensaments i les sensacions que m'estaven punxant per dins: -Tu ni t'ho imagines què és, una gran ciutat. Has de saber que aquesta ciutat, la meva ciutat, hi haurà un dia que serà habitada per milions, saps?, per milions d'homes i de dones, sents? I serà una ciutat neta, i oberta al mar, i no closa en ella mateixa i pudent, com... com aquesta (p. 67).

En molts casos, l'opció per a poder viure en pau, de fet, és la fugida de la ciutat.

És la tria que apareix a *L'esclau del Mercadal* (Garcia i Cornellà, 2004), a *Matinada de llops* o a les obres abans citades (*Al-Razhes, el metge de la talaia* i *El silenci del mariner*). És clar que no es fuig necessàriament de la ciutat, sinó més prompte dels perills que s'hi troben, però resulta bastant cridanera aquesta coincidència que també es dóna en les obres que presenten ciutats estrangeres com *Història d'amor a Sarajevo* i *Les veus protectores*.

En una altra ocasió, la solució proposada per acabar amb l'alienació que suposa la ciutat és, directament, la seua destrucció, com succeeix a *Animals!* (Bolta i Ruiz, 2002) on un incendi acaba amb la ciutat construïda pels humans i amb les conseqüències de la vida urbana. Així, els humans tornen a la vida en comunió amb la natura en integrar-se a la tribu local.

El cas d'*El manuscrit de les bèsties* (Folck, 2006) és bastant particular ja que l'acció es desenvolupa bàsicament a la residència-escola on ingressen els dos germans orfes. Aquesta residència, que apel·la al Hogwarts de Harry Potter o als orfandats de Dickens, acaba configurant-se com un personatge més. Els passatges que transcorren a l'aire lliure tenen com a escenari el petit poble on se situa la residència i Londres, tant després de la guerra, com en l'actualitat. L'espai és amenaçador, com diem que ocorre sovint a les obres situades a l'estranger.

El cronotopus de realitats perilloses però llunyanes és francament persistent i es complementa a la perfecció amb el cronotopus de les ciutats amables i, fins i tot, amb el dels paradisos perduts: la nostra societat és magnífica, tant la urbana com la rural, els perills estan fora o són cosa del passat.

Viure a l'Arcàdia

Després de les ciutats, l'àmbit preferit per als autors i les autores de LIJ catalana és sens dubte el paisatge obert (34%). Es dóna en la meitat dels casos en concurrència amb d'altres espais, rurals o urbans. No cal dir que els paisatges oberts simbolitzen tant la natura en la seua vastitud com la llibertat, l'Arcàdia com l'anomena Nikolajeva (2000). Aquesta darrera es veu en una gran quantitat d'obres en les quals els personatges hi fugen. A *El darrer manuscrit*, els personatges recorren centenars de quilòmetres per un paisatge esquerp mirant d'evitar les mirades indiscretes. Aquest paisatge, de fet, esdevé un element crucial de la trama precisament per la seua perillositat.

Un altre exemple el trobem al mariner d'*El silenci del mariner* s'ha d'enfrontar tot sol a la mar, una altra de les representacions del poder de la natura que pot manejar els éssers humans com a closques de nou. Aquesta visió torna a aparéixer en l'altra obra de l'autor al corpus, *Al-Razhes, el metge de la talaia* amb la mateixa intenció de mostrar com de menuts podem ser davant la mar salvatge. Fins i tot els animals poden patir els efectes d'un medi enfurismat com ocorre a les cigonyes de *L'escola secreta de Madame*

Dudú, les quals, malgrat tractar-se d'ocells, no poden combatre la força d'una tempesta.

Aquesta visió de la natura comparteix a parts iguals la fascinació per la immensitat que se'ls presenta davant i la por a allò desconegut o a la possibilitat, bastant certa, de la mort. A *El desert de gel* (Carranza, 2006) els dos protagonistes s'enfronten a milers de quilòmetres de camins glaçats per tal de fugir de la persecució de les bruixes Omar, a pesar que a la fi, Selene descobreix que s'encamina al seu segrest. Així, es fa un paral·lelisme entre la presentació del paisatge àrtic com a una salvació i la seua conversió en un perill, paral·lela a la del seu company que resulta defensar els propis interessos.

Aquests paisatges ens tornen als orígens de la humanitat quan els éssers humans havien de conviure d'igual a igual amb el seu entorn. Un cas paradigmàtic és el que es presenta a *Gent de pedra* (Huertas, 2003) que, en localitzar-se precisament al neolític, presenta aquesta convivència. El protagonista comparteix el temor pels elements naturals amb una espontània curiositat per aprendre, en concret, per aprendre les arts que utilitza la gent de pedra per dominar els elements que ell no coneix, com l'ensinistrament d'animals o el conreu de les plantes. La natura en aquest llibre és de vegades enemiga, en especial en començar el seu viatge, i de vegades amiga, quan l'ajuda a derrotar el bruixot Arbitzan.

També despunta en aquesta obra la idea de reivindicar el medi ambient. *Gent de pedra* està ambientada en un indret concret de la geografia catalana que encara és reconeixible, i així és consignat en un paratext posterior que reivindica la pervivència d'aquest paratge. El medi ambient, de manera explícita o implícita, és la raó fonamental de la inclusió d'aquests paisatges en la majoria de les obres. En algunes, és molt evident. A *Animals!* s'oposa la ciutat construïda pels humans a la sabana salvatge on han viscut, i encara volen viure, alguns animals. Però també s'oposa a l'aldea de la tribu local, molt més integrada en la natura que els edificis dels colonitzadors. D'una manera bastant diferent, el xiquet protagonista d'*El cementiri del capità Nemo* viu el contrast entre el pis menut on viu amb els seus pares i els immensos espais mariners que el seu padrí li mostra. En aquesta convivència, el padrí de fet encarna la mateixa natura, una Mallorca de la qual el protagonista ha tractat de guardar els records ja que ha deixat d'existir. Dins d'aquesta mostra d'ecologia, com apuntàvem adés, també hi fa un paper important el

llenguatge que tracta de recrear la riquesa de la mar i la platja, com ocorre també en *Aiguablava* (Mollà i Bosch, 2006), *Terramolsa* (García Llorca, 2004) o *Quan tot*. D'alguna manera es vol retindre aquest paisatge tot retenint el vocabulari que li és propi.

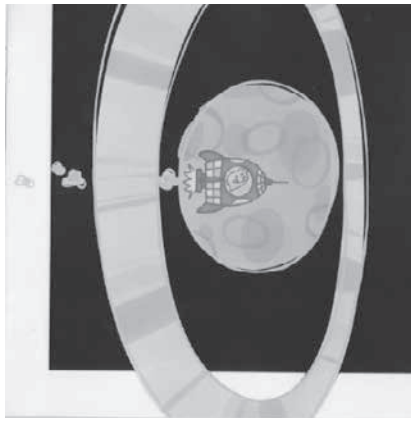
Un altre llibre d'arrel ecològica és *Els llops de la lluna roja* (Delgado, 2009). L'autor explicita en un paratext el procés de documentació per a l'escriptura del llibre i fa palés el seu interés per la natura, que dibuixa a la perfecció, en el periple de la Maria per les serres catalanes. Aquest paisatge obert, a més a més, ve complementat per la presència d'un animal que bé podria representar la natura ibèrica més salvatge com és el llop, protagonista també de *La mala bèstia*. El llop que es dibuixa sempre com pur instint, com un animal que, a diferència del gos, ha quedat sempre a un pas de la domesticació i per això desperta encara més fascinació; fins i tot per a persones acostumades a bregar amb la natura com els personatges de *La mala bèstia,* que travessen sovint els esquerps camins del Pirineu i que coneixen la força de la natura. De fet, aquesta, personalitzada en un allau, cobra protagonisme en matar alguns dels personatges. És dels pocs casos en què la natura provoca la mort, encara que sí que es fa servir per atemorir els humans com ja hem vist.

Un bon exemple de com provocar temor el trobem a *El rei dels senglars* (Garcia Llorca i Tha, 2003) on un senglar gegant apareix de tant en tant per tal de recordar els habitants del poble que han de tractar bé la natura. En circulen terribles llegendes i, de tant en tant, l'animal es confon amb el bou que pastoreja un dels personatges. A la fi es revela que el rei dels senglars és el mateix vell que ha servit de guia als protagonistes, amb la qual cosa es fusionen en aquest personatge dues forces atàviques com són la natura i la vellesa, totes dues personalitzades en la mateixa figura.

Però no totes les aparicions dels paisatges oberts tenen a veure amb aquesta visió demiúrgica de la natura. De vegades es fa servir com a un espai amable, sense marcar, on els personatges estan lliures de cap lligam com puguen ser les seues cases. A *Anem, Gruny!* (Ginesta, 2002) els personatges caminen pel camp tot trobant-se personatges de rondalles dolents. El possible efecte atemoridor d'aquests personatges és apaivagat, d'una banda pel tractament gràfic, i d'una altra per la presència d'aquests paisatges tranquils.

Anem, Gruny!

Tampoc aquest espai interestel·lar amaga més intencionalitat que la de mostrar el viatge del protagonista de *Menú d'astronauta* (Desclot i Farré, 2003).



Menú d'astronauta

Així doncs, trobem una tendència molt forta a mostrar aquests espais oberts com una mena de llocs encantats on tot transcorre en una completa harmonia, on el temps no és rellevant i on la natura mostra la seua força, de vegades per espaventar els humans, de vegades només per sorprendre'ls.

Llocs fantàstics i estranys

Finalment, esmentarem els llocs fantàstics i llocs estranys que, però, en són ben pocs en realitat. És per això que resulta més complex encunyar un cronotopus ja que, de fet, aquests llibres busquen l'originalitat. El temps és imprecís en la major part d'obres perquè, precisament, la major part d'aquests espais s'utilitzen per tal de recrear l'ambient rondallístic de manera directa (*Petit manual d'ús per animals* (Ballester i Solbes, 2005), *El bon somni* (Cela i Rovira, 2002), *Anem, Gruny!*); bé de manera indirecta (*Mei-mei vol ser rei* (Viana i Baldó, 2005), *Aiguablava, Els caçadors del sol* (Oliver, 2005). Hi ha molt poca utilització de llocs fantàstics a la manera del *fantasy* i aquests indrets en molts casos són mons paral·lels als nostres on viuen criatures estranyes (*Les costures del món, Aiguablava, El món dels forrellats* (Bataller Gomar i Robby, 2003). Aquest darrer títol és el més agosarat a l'hora de proposar un món fantàstic, ja que parteix pràcticament de zero i, encara que recorda els paratges onírics d'Alícia, sovint té més a veure amb els deliris futuristes de Stanislav Lem. Com a mostra, aquest fragment:

> I van començar a nadar i van vore que dins de l'aigua hi havia de tot excepte peixos. Van vore un elefant amb cua de ratolí que nadava mentre xiulava una cançó de bressol; un lleó sense cabellera vestit amb una falda verda i roja, que parlava acaloradament amb un mosquit gegant amb corbata i bastó; una serp que feia de fil d'estendre, on les formigues borratxes estenien la roba interior... En fi, podríem dir que ací també hi havia totes aquelles coses que hi sol haver dins del mar, no ho creieu? (p. 49).

També a *El mar de la tranquil·litat* (Sampere i Martí i Alcobre Krogslund, 2004) s'explora el món de la ment humana amb l'enginyosa recreació d'un cervell en coma. El text resulta molt inquietant des del començament atés que tan sols a poc a poc es van coneixent les circumstàncies en què es desenvolupen els misteriosos personatges que, en un principi, no coneixen ni el propi nom:

> Tot era cobert de boira, d'una boira tan blanca com el tros en blanc que hi ha al capdamunt d'aquesta pàgina, o com els espais que separen aquestes línies.
>
> Dos nois caminaven per dins d'aquesta boira espessa.
>
> Els anomenarem A i B, encara que aquesta narració no tingui res a veure amb les matemàtiques.
>
> Envoltats d'aquella massa blanca i atapeïda, semblaven dues figures solitàries al mig d'una pàgina en blanc (p. 7).

Alguns autors exploren els territoris ficticis que engloben característiques comunes a molts altres llocs coneguts, com el Macondo de García Márquez. En el nostre corpus tenim alguns exemples com *El soldat que parlava amb els cruecs* (Bertran, 2002) que tracta de crear aquesta atmosfera ambigua i al mateix temps tan familiar que recorda sovint els escenaris de la guerra dels Balcans per, tot seguit, conduir-nos a les guerres dels senyors de la guerra somalis o burundesos. El drama dels xiquets soldats es transporta així a un món irreal i real al mateix temps que permet un distanciament amb el qual la duresa de la història es fa un poc més empassable.

Altres casos com el Penyalfort d'*Els silencis de Marc*, el Xofres de *Sabor de crim*, la Moleta de *La taverna dels bandolers* (Boïgues i Gordillo, 2006), el Riurells d'*El rei dels senglars*, els Quatrecases d'*El món dels forrellats* i *La mala bèstia* (curiosa coincidència d'altra banda), retraten un món rural que resumeix les característiques bàsiques del que se suposa que trobem als pobles. Tots aquests indrets estan, com era d'esperar, molt idealitzats ja que, en evitar adscriure's a un lloc físic concret, eviten també els elements negatius que poden haver-hi i es queden habitualment amb els positius. És ressenyable també el fet que aquest recurs se cenyisca tan sols al món rural i evite l'urbà, que sempre apareix amb nom real.

Conclusions

L'anàlisi del marc espacial i temporal ens torna una visió de la nostra LIJ on les ciutats i el temps actual són les grans protagonistes. Els cronotopus analitzats ens donen una imatge estandarditzada a la recerca d'una normalitat estereotipada on no tenen cabuda espais marginals i on les reflexions al voltant del nostre futur són ben poc importants.

Quan la LIJ en català s'allunya de les ciutats ho fa amb una clara motivació didàctica, a la recerca del paradís perdut per a la cultura catalana representat al món rural. Es tracta de mostrar al jovent l'essència de la nostra identitat en forma de tradicions, costums, vocabulari i formes de vida perdudes o en desús. L'aproximació a les formes de vida rural es fa, bé des d'un aprofundiment en el que era la vida al camp en èpoques passades, bé d'una manera superficial amb el clàssic del jove urbà que acudeix al poble a passar l'estiu.

Els espais oberts són molt importants en edats primerenques en les quals ja no prima tant la llar com a lloc tancat i protegit, com aquests espais on es respira pau i harmonia. En algunes ocasions, però, sobretot en obres per

a més majors, també aquests espais poden tornar-se inhòspits i perillosos. Existeix en general poc d'interés a investigar en espais poc convencionals, onírics o fantàstics els quals ocupen un estatus poc consolidat. En una literatura on la fantasia està completament legitimada, la poca presència d'aquestes localitzacions trobem que és un reflex de la tendència, novament, a l'estandardització.

En tot cas, els recursos espacials estan ben aprofitats. Autors i autores exprimeixen amb encert les possibilitats que se'ls ofereixen, encara que no vulguen arriscar-se excessivament. Malgrat que les nostres reticències al voltant de l'ús dels espais rurals puga semblar una crítica, cal reconéixer la labor de recerca que es reflecteix a moltes obres de manera, en general, molt encertada.

Tot plegat, si trobem ciutats amigables, realitats perilloses però llunyanes (incloent la història terrorífica) i la vida a l'Arcàdia, el conjunt és un rebuig a mostrar el nostre temps com susceptible d'allotjar conflictes i perills. Una manera de construir la noció de nacionalitat tal com mostren diversos autors (Kelen i Sundmark, 2013 i Kelen, 2019).

Bibliografia

Anguera, M. (2005): *La història d'en robert*, Barcelona: La Galera.
Arbat, C. (2003): *La ciutat dels ignorants*, València: Brosquil.
Ballester, J. i E. Solbes (2005): *Petit manual d'instruccions d'ús per a animals*, Meliana: Institut Municipal de Cultura de Meliana.
Bataller Gomar, F. i Robby (2003): *El món dels forrellats*, Picanya: Edicions del Bullent.
Benavente, J. (2005): *Història d'amor a sarajevo*, Barcelona: Columna.
Bertran, X. (2002): *El soldat que parlava amb els cruecs*, Barcelona: Barcanova.
Bertran, X. i G. Miquel (2005): *El capità i el gos orgullós*, Alzira: Bromera.
Bogunyà, M. À. (2004): *Les veus protectores*, Barcelona: Baula.
Boïgues, L. i X. Gordillo (2006): *La taverna del bandoler*, Picanya: Edicions del Bullent.
Bolta, M. J. i À. Ruiz (2002): *Animals!*, Barcelona: La Galera.
Bonaventura, M. i M. J. d. Amo (2005): *El somni d'un cavallet de fusta*, Picanya: Edicions del Bullent.
Borràs, V. (2004): *Els silencis de marc*, Alzira: Bromera.
Broseta, T. i F. Boscà (2004): *Les costures del món*, Barcelona: Bromera.
Burgas, À. (2004): *M.A.X.*, Barcelona: La Galera.

Canal, E. i S. Ruano (2006): *Un petó de mandarina*, Barcelona: Barcanova.
Carranza, M. (2006). *El desert de gel*. Barcelona: Edebé.
Casas, M. (2003): *Sabor a crim*, Picanya: Bullent.
Cela, J. i F. Rovira (2002): *El bon somni*, Barcelona: La Galera.
Colom, R. M. (2002): *L'escola secreta de madame dudú*, Barcelona: La Galera.
Colomer, T. (1998): *La formació del lector literari*, Barcelona: Barcanova.
Constans i Aubert, J. (2006): *El tresor del maquis*, Barcelona: Barcanova.
Delgado, J. (2009): *Els llops de la lluna roja*, Barcelona: Estrella Polar.
Desclot, M. i L. Farré (2003): *Menú d'astronauta*, Barcelona: Cruïlla.
Folck, J. (2006): *El manuscrit de les bèsties*, Barcelona: Barcanova.
Galícia, M. (2005): *El darrer manuscrit*, Barcelona: La Galera.
Garcia i Cornellà, D. (2004): *L'esclau del mercadal*, Alzira: Bromera.
Garcia Llorca, A. (2003): *La mala bèstia*, Barcelona: Proa.
_____ (2004): *Terramolsa*, Barcelona: La Galera.
Garcia Llorca, A. i Tha (2003): *El rei dels senglars*, Barcelona: Cruïlla.
Ginesta, M. (2002): *Anem, gruny!*, Barcelona: Barcanova.
Huertas, C. J. (2003): *Gent de pedra*, Barcelona: La Galera.
Hunt, P. (2015): "Unstable Metaphors: Symbolic Spaces and Specific Places in Cecire" en M. S., H. Field, K. M. Finn i M. Roy (eds.) (2015), *Space and Place in Children's Literature, 1789 to the Present*, Surrey-Burlington: Ashgate Publishing.
Janer Manila, G. (2003): *Daniel i les bruixes salvatges*, Alzira: Bromera.
Jové, J. M. i Tha (2006): *L'home del sac*, Barcelona: La Galera.
Kelen, C. i B. Sundmark (eds.) (2013): *The nation in children's literature: nations of childhood*, vol. 88, London: Routledge.
Kelen, C. (2019): "Race and Nation in Ella McFadyen's Pegmen Tales", *Journal of Literary Education* 2, pp. 178-198.
Lluch, G. i R. Serrano (1989): *Noves lectures de les rondalles d'Enric Valor*, València: Consorci d'Editors Valencians (Gregal Llibres).
Manila, G. J. (1979): "Cultura popular i ecologia del llenguatge", *Mayurqa. Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 19 (3), pp. 51-56.
Martí i Orriols, M. i J. Vila Delclòs (2004): *Paper de diari*, Barcelona: La Galera.
Mendoza Fillola, A., P. Cerrillo y J. García Padrino (1999): *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
Mínguez López, X. i N. Olmos Fontestad (2013): Modelos de familia desde el paradigma de la interculturalidad en los álbumes ilustrados en catalán en A. M. Ramos i C. Ferreira Boo (eds.), *La familia en la literatura*

infantil y juvenil, Vigo/Braga: ANILIJ-ELOS/CIEC-Universidade do Minho, pp. 247-263.

Mínguez, X. (2010): "Interculturalidad, multiculturalidad o localismo: Un modelo para la LIJ catalana" en J. Herrera, M. Abril i C. Perdomo (eds.), *Estudios sobre didácticas de las lenguas y sus literaturas*, Tenerife: Universidad de la Laguna, pp. 559-572.

Miralles, J. (2005): *Matinada de llops*, Picanya: Edicions del Bullent.

Mollà, J. i L. Bosch (2006): *Aiguablava*, València: Tàndem.

Montoya, V. (2003): *Literatura infantil. Lenguaje y fantasía*, Bolivia: La Hoguera.

Nikolajeva, M. (2000): *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Maryland: Scarecrow.

Oliver Ensenyat, A. (2002): *El silenci del mariner*, Alzira: Bromera.

Oliver, A. (2005): *Els caçadors del sol*, Barcelona: La Galera.

_____ (2006): *Al-rhazes, el metge de la talaia*, Barcelona: Barcanova.

Pastor i Caeiro, A. i M. Canals (2005): *El nen que feia pondre el sol*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pons i Clar, P. (2006): *Quan tot comença*, Barcelona: Cruïlla.

Pradas, N. (2002): *A carn, a carn!*, Barcelona: La Galera.

Prats, J. d. D. i F. Rovira (2003): *Els patins del sebastià*, Barcelona: La Galera.

Puig Mayolas, L. i Ò. Julve (2006): *Set contes de l'any de la picor*, Barcelona: Meteora.

Rayó i Ferrer, M. i V. Gubianas (2006): *Iosa i les grues*, Barcelona: Alfaguara/Grup Promotor.

Rayó, M. i P. Auladell (2004): *El cementiri del capità nemo*, Barcelona: Baula.

Romaní Cornet, B. i D. Romaní Cornet (2006): *Els colors de la memòria*, Barcelona: Cruïlla.

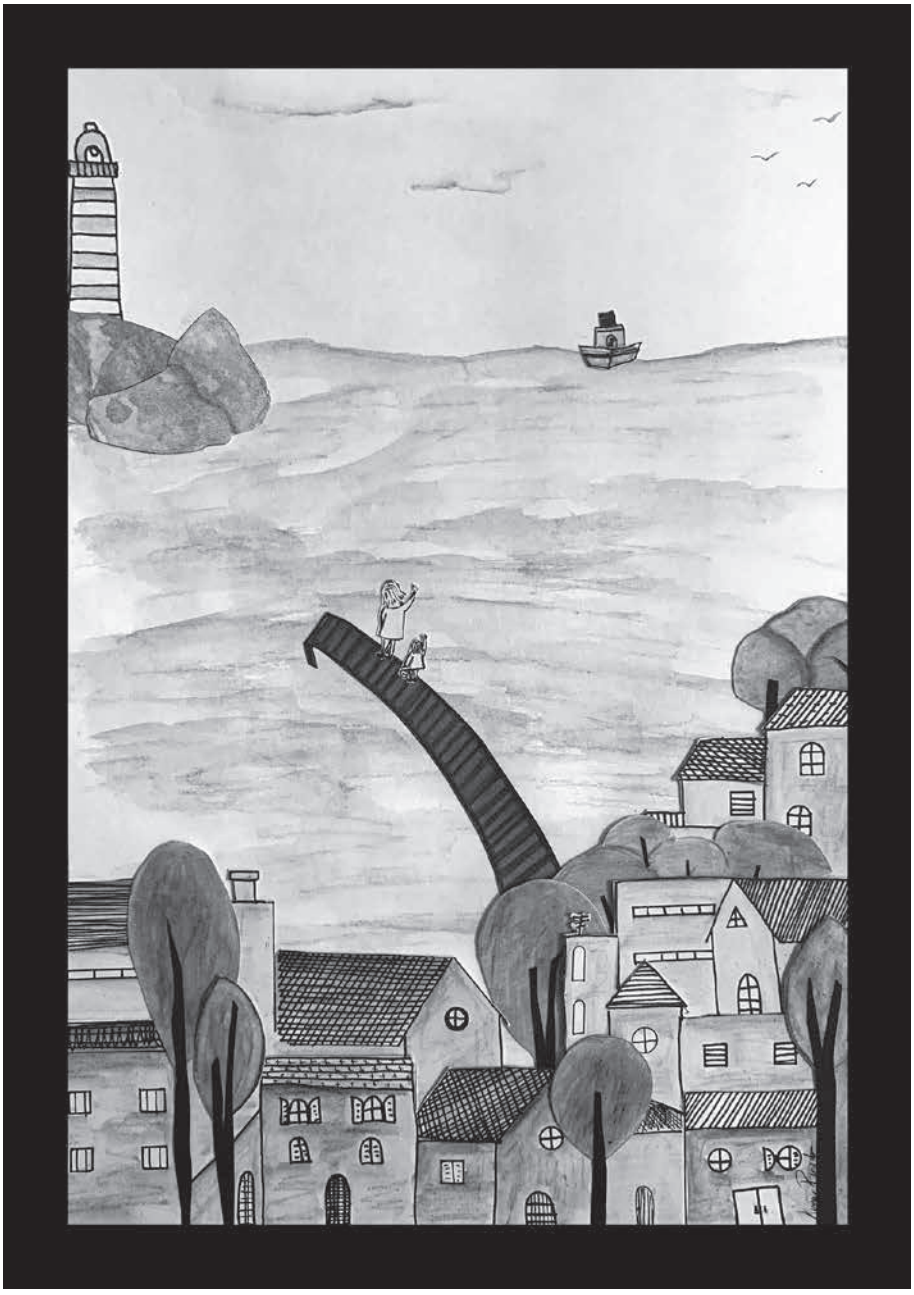
Sampere i Martí, J. i M. d. C. Alcobre Krogslund (2004): *El mar de la tranquil·litat*, Barcelona: Cruïlla.

Teixidor, E. i P. Stanton (2003): *En ring 1-2-3 i el món nou*, Barcelona: Destino.

Torro, J. (2003): *El justícia*, Alzira: Bromera.

Viana, M. i F. Baldó (2005): *Mei-mei vol ser rei*, Picanya: Edicions del Bullent.

Villatoro, V. i J. M. Rius i Ortigosa (2006): *La torre*, Barcelona: Cruïlla.



Lecturas de dous clásicos contemporáneos: Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz dende a ficción científica

Isabel Mociño
Universidade de Vigo

Evocación dun encontro gozoso coa Literatura Infantil e Xuvenil

A miña relación con Blanca Ana Roig Rechou iniciouse en 1999 cando comecei a colaborar no proxecto "Informes de Literatura" que ela dirixía no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Dende entón foron moitos anos de estreita colaboración nos múltiples proxectos que Blanca puxo en marcha e nos que un grupo de investigadoras mozas nos implicamos en corpo e alma. De salientar algún, citarei os *Informes de Literatura*, polo inxente volume de información anual e a súa xestión e, sobre todo, a *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (2015), un fito que nos levou anos de traballo e reunións intensas de coordinación, debate e reflexión.

Estas e outras experiencias déronme a oportunidade de aprender ao carón dunha pioneira que puxo a investigación e o estudo da Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) en contextos e niveis que non coñecera nunca. Bos exemplos son os traballos que dende o ano 2005 vén publicando a rede temática de investigación "As Literaturas Infantís e Xuvenís do Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIXMI) ou os do grupo interdisciplinar LITER21, que abriron camiños de diálogo na investigación académica aquén e alén mar.

O maxisterio de Blanca, a súa entrega e tesón ficará para sempre entre as que, coma min, temos centrado o noso traballo na LIX, unha literatura que é piar do sistema literario, pois non podemos esquecer que os lectores adultos se forxan na infancia e se consolidan na adolescencia e xuventude con obras de calidade literaria que asenten os hábitos lectores e garantan o tránsito destes á idade adulta. Só con este fundamental labor de mediación se mellorarán os índices lectores dunha sociedade, a galega, que segue inmersa na loita pola visibilidade dunha literatura e dun lectorado de seu, o cal semella, demasiadas veces, darlle as costas (FGEE, 2019)[1]. Unha fractura que se produce na maior parte dos casos na adolescencia e

[1] Informe que revela datos tan preocupantes como que só un 4% dos entrevistados galegos prefiren ler na lingua propia.

xuventude, momento no que se substitúe a literatura por outros hábitos de lecer e desaparece a obrigatoriedade escolar, abandonando a lectura por asociala ás tarefas académicas.

Situándonos nesta debilidade, queremos participar nesta merecida homenaxe cun traballo sobre a narrativa xuvenil de dous clásicos contemporáneos, Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz, autores que na década dos anos noventa se aproximaron á ficción científica[2], unha literatura especulativa que propicia a reflexión sobre a realidade na que vivimos e que tan necesaria é na actualidade, nesta sociedade abaneada pola pandemia e a incerteza. É por iso que, despois de nos referir ao estatuto da literatura xuvenil e da ficción científica, o que nos sitúa nunha dobre periferia, nos achegamos ás propostas destes dous clásicos contemporáneos, tal como os cualificou a propia Roig (2008a e 2008b), para observar algunhas das similitudes e diferenzas destas dúas producións, exemplos de respostas literarias ás dificultades, interrogantes da vida e problemáticas sociais dunha época. A súa (re)lectura evidencia o labor pioneiro de ambos os autores, a vixencia destas obras e tamén a busca dun lectorado mozo en lingua galega, ao que se interpela, cuestiona e fai pensar criticamente sobre a vida e o mundo.

1. A ficción científica e a literatura xuvenil

A ficción científica é unha modalidade literaria que carece dunha definición de amplo consenso, o que evidencia, por unha parte, a indeterminación do obxecto de estudo, en constante cambio e evolución e, pola outra, a falta dunha atención crítica ampla, como xa temos sinalado (Mociño, 2011a, 2011b e 2014). Aínda así, entre os estudos pioneiros (Grenier, 1972; Ferreras, 1972; Scholes e Rabkin, 1982; Suvin, 1984; Asimov, 1986; Scacco, 1988; Barceló, 2004) saliéntase desta literatura o seu marcado carácter crítico, especulativo e o afán por dar respostas aos enormes cambios producidos nos últimos séculos, así como a súa contextualización nun marco imaxinativo distinto do ambiente empírico do autor/a, o que lle confire a estas obras un gran valor educativo porque estimulan a curiosidade e o desexo de saber (Tucherman, 2004 e D'Angelo, 2008).

---

2 Temática da tese de doutoramento dirixida por Blanca Ana Roig Rechou e defendida por min na Universidade de Santiago de Compostela en xullo de 2011. Pódese consultar completa en: https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3622 (consultado o 23/8/2020).

Pola súa parte, a literatura xuvenil presenta unhas características específicas que a converten en relevante para o asentamento dos hábitos lectores (García Padrino, 1998: 3-4). A súa posición de literatura de transición entre a propiamente infantil e a literatura xeral ou de adultos levou a cualificala de literatura de fronteiras (Roig, 2008a: 19 e 113) ou *crossover fiction* (Beckett, 2008), posición liminar[3] que serviu para o seu cuestionamento e mesmo negación (García Padrino, 1998). Porén, definida polas diferenzas que a caracterizan no plano temático, formal e de recepción (Moreno Verdullas, 2006: 12), ten sido abordada como un fenómeno entre o económico e o sociolóxico (Lluch, 2009), manifestándose na mestizaxe e a fusión entre diferentes modelos narrativos, na súa constitución como lugar de refluxo e de fusión das características canónicas, comerciais ou populares, pero tamén televisivas, cinematográficas ou cibernéticas, o que a sitúa nun lugar privilexiado do sistema literario, no que é lexitimada polo lectorado (Cerrillo, 2001: 87).

A literatura xuvenil como subsistema literario (Roig Rechou, 2013: 70 e 2015) está constituída por obras dirixidas á adolescencia e á mocidade, que se caracterizan formalmente polo uso da ilustración, cinguida nuns casos a un elemento peritextual con informacións sobre o contexto no que se produce a obra ou á recreación dalgunha escena, personaxe ou pasaxe, e noutros restrinxida á cuberta, con elementos que case sempre acenan cara á cultura xuvenil e as imaxes que a representan, ao considerar os lectores potenciais como fundamentais na xénese e construción de sentido das obras.

É esta unha produción valorada polo seu potencial como instrumento para o exercicio lúdico e tamén pola súa compoñente didáctica (Galán, 2015), de aí a relevancia da súa inclusión nas programacións de lecturas dos centros escolares (Montesinos, 2003: 28-35) cos que fomentar o hábito lector a través de obras de calidade literaria, cun carácter eminentemente experiencial e que propician un diálogo entre o lector e o libro, coadxuvando á formación do pensamento crítico e estético, ademais de axudar a dar o paso á literatura institucionalizada ou de adultos, mellorar a competencia comunicativa e literaria e facelo cunha metodoloxía que permite planificar a lectura tendo en conta as franxas de idade e os intereses do lectorado, ao que se lle está dotando dun conxunto de saberes culturais, literarios e sociais que fornecen as súas enciclopedias e intertextos individuais (Roig, 2013: 54-57).

---

[3] Que lle serviu o cualificativo de "libros anzó" (Cassany Luna e Sanz, 1994: 508) por ter como obxectivo "pescar" lectores que progresivamente se converten en lectores formados e críticos.

2. A ficción científica xuvenil galega

As primeiras obras xuvenís de ficción científica publicadas en Galicia xorden na segunda metade da década dos anos oitenta[4], momento no que o sistema educativo reclamaba lecturas, impulsado sen dúbida pola aprobación da Lei de Normalización Lingüística (3/1983, de 15 de xuño, Parlamento de Galicia, DOG, 14 de xullo de 1983), o que evidenciaba a necesidade de produtos literarios específicos e adecuados aos niveis máis altos do ensino obrigatorio. Nun mercado no que os resultados eran froito máis dun compromiso intelectual e político do que puramente empresarial xermolou timidamente unha produción de ficción científica na que, como sinala Roig (1999: 31), se imaxinan sociedades futuras distantes tanto no tempo, coma na organización social, seguindo a liña marcada por Jules Verne e toda a tradición da ficción científica, en especial aquelas obras de carácter distópico e postapocalíptico.

Estas primeiras obras narrativas xuvenís son *A viaxe alucinante de Peter o cosmonauta* (1986), de Xoaquín Agulla Pizcueta; *Proxecto pomba dourada* (1987), de Miguel Vázquez Freire; e *Moncho e Dríar* (1988), de María García Yáñez[5], as cales representan unha aposta por produtos literarios á marxe daqueles máis netamente identitarios e próximos á realidade galega, ao relegar (en parte) a un segundo plano a funcionalidade simbólica e o compromiso político-social que predominaron durante moito tempo na literatura galega, e demostran un interese crecente das autoras e autores por abrir novas vías de creación na literatura xuvenil, conscientes dos baleiros existentes no sistema literario (Even-Zohar, 1999: 31-32).

Neste marco de proliferación e asentamento do sistema literario é no que temos de situar as obras xuvenís de ficción científica publicadas na década dos anos noventa, un tempo no que se produciu un aumento tanto cualitativo coma cuantitativo da produción, que amosa o interese por chegar a un

4 Con anterioridade só vira a luz a obra fundacional da banda deseñada galega, *2 viaxes* (1975), de Reimundo Patiño (A Coruña, 1936-1985) e Xaquín Marín (Ferrol, 1943). En 1976 Marín publicou tamén *Ratas*, obra de ficción científica que por causa da debilidade do sistema editorial só puido ser publicada a tradución ao castelán, mentres que a edición orixinal non viu a luz até o ano 2006 (Mociño, 2011b). Este é un bo exemplo dos condicionamentos dun sistema editorial incapaz de asumir os custes da edición que implicaba a banda deseñada, dada a reducida tirada das publicacións (Fernández Paz, 1989: 40).

5 Ás que habería que sumar o relato "Unha lenda arrepiante", incluído en *Lendas que poderían ser* (1988), de Fina Rouco, volume dirixido ao lectorado autónomo.

sector de lectorado até entón desatendido para o que as editoriais solicitaron obras *ex profeso* e crearon coleccións específicas nas que, ademais das novas obras que se ían publicando, foron resituando algunhas xa editadas con anterioridade, aínda que agora con paratextos máis acaídos ao lectorado agardado (Roig, 2015: 151). Nestas propostas abórdanse temáticas novas que abriron vías de visualización de conflitos sociais, problemáticas medioambientais ou algunhas das consecuencias que traería consigo o camiño cara á globalización, liña na que se sitúan as obras de Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz, nas que deseguido nos deteremos.

3. Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz: entre a ciencia e a globalización

Fina Casalderrey (Xeve-Pontevedra, 1951) iniciou a súa prolífica produción infantil e xuvenil coa novela de ficción científica *Mutacións xenéticas. Os ladróns da ciencia*, incluída en 1991 na colección "Narrativa" de Vía Láctea, na que coñeceu varias reedicións até 1998, ano no que pasou a formar parte da colección xuvenil "Fóra de xogo", de Edicións Xerais de Galicia, onde ten outras sete edicións[6], nas que prescindiu do subtítulo. Esta novela é un dos exemplos de cambio de selo editorial e de resituación nunha colección xuvenil específica, ao se ver apoiada co paso do tempo tanto pola traxectoria da creadora, coma pola boa resposta do público lector[7].

A trama xira ao redor das implicacións e perigos que representan para a humanidade os avances científicos cando tentan ser empregados con fins particulares ou deshonestos. Para iso a autora recorre á intriga, suspense e misterio, enmarcados nas trepidantes aventuras e descubertas dun mozo que chega a Galicia dende Londres, nunha viaxe física, pero tamén emocional, de aprendizaxe e maduración. Na obra abórdanse cuestións tan dispares como o conflito interxeracional, a emigración, a vida nunha vila mariñeira, a loita entre o ben e o mal... configurando un rico retrato da sociedade do momento, que corre paralelo á evolución psicolóxica do protagonista e a converte nunha interesante novela de iniciación, na que están presentes xa trazos que serán recorrentes na produción de Casalderrey, en particular a relación avós-netos (Míguez, 2013) e tamén o amor aos animais.

---

6 Malia o éxito en lingua galega, polo momento foi traducida ao valenciano co título de *Mutacions genétiques* (Edicions Bromera, 1993) e ao braille.

7 É por iso sorprendente que, malia as continuas reimpresións, nin a editorial nin a autora decidiran revisar e actualizar o texto para evitar referencias obsoletas e adaptalo ás normas ortográficas aprobadas pola Real Academia Galega no ano 2003.

A autora continuou experimentando con temáticas da ficción científica noutra novela publicada en 1993 na mesma colección e editora, *A noite dos coroides* (Vía Láctea, "Textos"), mais a sorte desta obra foi ben diferente. Non tivo reedicións e presenta unha trama moi contaminada polo marabilloso e o máxico no que, a través da viaxe iniciática dos nenos protagonistas, Isolina e Paco, se aborda o contacto cunha especie extraterrestre, encontro que serve para confrontar o mundo real con outro utópico. A trama contextualízase no solsticio de verán, o que favorece a introdución de elementos máxicos, o diálogo con crenzas populares e unha gran carga lúdica, que se desprega ante un mundo novo aos ollos dos protagonistas, convidados a unha viaxe sideral, evocada moito tempo despois de ter ocorrido.

Se o inicio da traxectoria como narradora de Fina Casalderrey ten lugar nos primeiros anos da década dos noventa, Agustín Fernández Paz (Vilalba, 1947-Vigo, 2016) xa iniciara a súa produción infantil e xuvenil nos anos finais da década dos oitenta, pero foi en 1993 cando publicou o volume de relatos *Rapazas*[8] na colección "Merlín" de Edicións Xerais, no que se insire o texto "Visitante das estrelas". A obra coñeceu oito edicións até que en 2003 pasou á colección "Fóra de xogo", ampliando así a idade do lectorado preferencial. A diferenza da novela de Casalderrey que tamén foi resituada nunha colección xuvenil, esta obra de Fernández Paz sufriu diferentes revisións, inscribíndose na corrente de "reescrita" que aplicou o escritor vilalbés a toda a súa produción anterior a 1996 e que Soto (2009: 26-28) define como versións retocadas, reelaboradas ou mesmo "remocicadas". Un proceso que, tal e como constatan Fernández Vázquez e Ferreira Boo (2010: 437-450), responde ao seu afán perfeccionista, de amor pola palabra e polas posibilidades expresivas e comunicativas desta, xunto cunha forte preocupación polo lectorado agardado, ao que se lle quere ofrecer un léxico coidado, respectuoso coas expresións máis netamente galegas, coas que reivindicar formas en retroceso e imprimir unha maior carga identitaria, actitude de hiperidentificación que estuda con detemento Eulalia Agrelo Costas (2015 e 2019b) na obra do autor, moi consciente do empobrecemento do discurso dos máis novos.

Neste texto inicial están apuntados moitos dos temas e preocupacións que se converteron en recorrentes na obra de Fernández Paz, como as proble-

8 Esta obra foi traducida ao castelán (*Rapazas*, Lóguez Ediciones, 1996; *Muchachas*, Anaya, 2006), ao éuscaro (*Neskatxak*, Erein, 1996), ao catalán (*Xiques*, Tándem Edicións, 1997) e ao portugués (*Raparigas*, Edições Dom Quíxote, 1999).

máticas propias da etapa da adolescencia, o protagonismo das personaxes femininas, a elección da primeira persoa narrativa, as cuestións identitarias, en especial a situación da lingua galega; o microcosmos escolar, os finais abertos etc. (Roig e Soto, 2008: 167 e Agrelo, 2015: 223-227). A eles súmase a alteridade como recurso de distanciamento eficaz para unha crítica mordaz, a ridiculización e a parodia de comportamentos e prexuízos presentes na sociedade galega, vistos desde unha civilización utópica, e coa elección de espazos do ámbito familiar e escolar. Critícanse actitudes como o racismo e o autoodio, pero tamén se desenvolve a confusión e complexidade do ser humano, especialmente a que sofre na etapa da adolescencia, na que as inseguridades e desconcerto por abrirse ao mundo e ser un mesmo non sempre resultan doadas de manexar.

Un ano despois, en 1994, publicou outro relato de especulación futurista, "A máquina do tempo", incluído no volume *Unha lúa na fiestra*. Ademais de moitos dos elementos analizados no texto anterior, agora salienta a reflexión sobre as novas tecnoloxías e a capacidade técnica da especie humana, intimamente ligada ao futuro do planeta. De feito, na obra xógase con diferentes hipóteses que propician a reflexión sobre: a necesidade de respectar a natureza e o medio natural, de manter o equilibrio entre a expansión urbana e os espazos verdes, de mellorar os medios técnicos e materiais ao servizo das persoas e de que a lingua siga sendo a marca de identidade por excelencia, pois é a través dela que se transmite a visión do mundo dos homes e mulleres que o habitan. Un texto que require da participación do lectorado, ao que interpela e anima a ser axente activo do seu propio futuro, inscrito nunha perspectiva sustentábel, moi presente noutras obras do autor (Agrelo, 2017 e 2019a).

A estes textos breves sumouse pouco despois a novela xuvenil de especulación de orde social, *O centro do labirinto*, publicada na colección "Fóra de xogo" de Edicións Xerais. A obra foi traducida a algunhas das linguas do marco ibérico[9] e contou desde o inicio co favor do público, como demostran as dezasete edicións que coñeceu até 2014, ademais dunha boa acollida por parte da crítica[10], que viu na novela a clara vontade de chegar ao lectorado

9 Como foi o caso do catalán (*El centre del laberint*, Barcanova, 1999), o castelán (*El centro del laberinto*, Algar Editorial, 2003) e o portugués (*O centro do labirinto*, Ambar, 2002).

10 Como se pode seguir polo proxecto *Informes de Literatura* (1995-2018) do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades en http://www.cirp.gal/rec2/informes/ (consultado o 23/8/20).

xuvenil pero tamén ao adulto, a exquisita sensibilidade e o gran sentido crítico do autor, exento de admonicións e moralexas, tal como apunta Carmen Hermida (1997); a tenrura, o humor cómplice e agudo e a defensa do sentimento telúrico que liga as persoas ao espazo nutricio, apuntados por Armando Requeixo (1997: 435-436) e, sobre todo, a configuración como canto á diversidade e convivencia das culturas (Roig e Mociño, 2006).

A lectura desta novela favorece a reflexión sobre a uniformidade cultural, o pensamento único, a desaparición da identidade das minorías e algúns dos posíbeis efectos negativos da globalización (Borda Crespo, 2008), ademais de evidenciar a necesidade de comprender as ganancias e perdas dun modelo social excesivamente tecnificado, temática que xa se apuntaba no relato "Visitante das estrelas", no que primaba a preocupación medioambiental.

As doses de intriga e misterio, con trazos propios da novela policial e detectivesca, combínanse con outros elementos como a descuberta das raíces e o proceso de iniciación do protagonista, á vez que se ofrece un rico mosaico de personaxes e espazos postos ao servizo dunha clara reivindicación da identidade galega, materializada fundamentalmente a través da lingua, da cultura e do capital simbólico.

Con estas obras Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz contribuíron á diversificación do repertorio e á emerxencia de novos modelos literarios nun momento no que se camiñaba cara á consolidación da literatura xuvenil galega (Roig, 2015).

4. Algunhas conclusións comparativas

A produción destes dous clásicos contemporáneos presenta algunhas semellanzas, mais tamén diferenzas que son de interese para comprender as súas perspectivas e achegas á ficción científica, en particular, e á literatura xuvenil, en xeral. Entre as primeiras pódense citar o seu carácter de:

Pioneiros. Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz foron dos primeiros creadores da Xeración do 68[11] (Roig, 2015) que apostaron por modalidades xenéricas practicamente ausentes na literatura infantil e xuvenil galega, aínda que ningún deles volveu publicar despois dos anos noventa ningunha obra con elementos propios da ficción científica, abeirándose máis a propos-

[11] Xunto con Miguel Vázquez Freire, quen catro anos antes publicara a súa novela *Proxecto pomba dourada*, tal como xa sinalamos.

tas realistas ou de misterio, pero non á especulación futurista. Tamén se mantiveron fieis ao lectorado xuvenil, para o que continuaron publicando novelas e relatos que integraron plans de lectura dos diferentes niveis de ensino e figuraron entre as recomendacións de mediadores, como os responsábeis de bibliotecas.

Clásicos. As súas consolidadas traxectorias, os recoñecementos dos premios literarios e a súa visibilidade social e mediática[12] converteunos en referentes para as xeracións máis novas de creadores e creadoras (Roig *et al.*, 2007: 54); a calidade das súas obras xustificou as reedicións, traducións e inclusión, nalgúns casos resituándoas, en coleccións xuvenís específicas que xurdiron como resultado do fortalecemento do sistema editorial e como medios para chegar de modo máis eficaz a un público concreto. Unhas coleccións que renovaron os contedores, enchendo os paratextos de elementos subliminares e incluso facéndoos desaparecer, nunha busca consciente de se situar na literatura de fronteiras, pero sen renunciar a chiscadelas á cultura xuvenil e ás imaxes que a representan.

Críticos, analíticos e reflexivos. Ambos os dous adoptan nas obras citadas un marcado carácter prospectivo sobre o futuro dunha Galicia perfectamente recoñecíbel. E fano a través, fundamentalmente, de dúas estratexias: ben cunha transposición da sociedade actual cara a un futuro no que se adiantan as posíbeis consecuencias das tendencias dominantes, ben a través da contraposición da realidade actual coa de culturas alieníxenas. No primeiro caso pártese do mundo referencial galego e non se presenta un mundo apocalíptico, nin se adopta un posicionamento contra o progreso, senón unha posición activa e positiva ante os avances, a defensa ante a vida e a evolución natural do universo. No segundo caso, recórrese á alteridade, na que se representa ao Outro (extraterrestres) como o que observa, analiza, compara, valora e xulga, trasladándolle aos máis novos a visión crítica da realidade para convertelos en axentes activos na construción do seu futuro, no que se proxecta a utopía como obxectivo a conseguir. A súa ollada atenta tamén foi máis alá da propia creación literaria, ao ser observadores e atentos activistas a prol da cultura galega e especialmente da LIX.

---

12 Como se pode seguir polos *Informes de Literatura* (1995-2018) e tamén polas páxinas persoais de cada un dos autores, a de Fina Casalderrey (https://fina.casalderrey.com/) e a de Agustín Fernández Paz (https://agustinfernandezpaz.gal/), así como no portal Cervantes Virtual, onde se recolle boa parte da recepción crítica da obra do autor (http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernandez_paz/).

Reivindicativos e identitarios. Nas obras analizadas salienta a reivindicación identitaria a través de marcas culturais como a lingua, os costumes e o imaxinario galego. Empregan protagonistas adolescentes foráneos que chegan a Galicia (nun caso dende Londres, noutro dende Berlín), na busca das raíces. A través deles incídese no emprego de símbolos representativos, elementos socio-semióticos presentes nestes textos coa finalidade de xustificar, sancionar ou fundamentar a existencia, o interese e a pertinencia da cultura (Even-Zohar, 1994: 369), ante a que os máis novos teñen que tomar consciencia e ser partícipes do diálogo e coñecemento do pasado para a construción do futuro. Entre estes símbolos salientan os petróglifos, o labirinto ou a manta de trapos na obra de Fernández Paz, que representan a cosmovisión dos devanceiros, mentres que na obra de Casalderrey se incide máis no patrimonio inmaterial, atesourado polos maiores. Esta reivindicación identitaria está presente na maior parte da obra dos integrantes da Xeración do 68, profesionais da educación que se implicaron en accións reparadoras da literatura dentro do campo literario e se comprometeron coa recuperación cultural e a normalización lingüística. Unha posición que abrangue outros planos do seu activismo, como o ecoloxismo, a defensa dos animais, a sustentabilidade... porque todas estas dimensións forman parte dunha visión holística do que significa ser e estar no mundo como galegos/as.

Entre as diferenzas que se observan nesta produción inicial salienta unha temperá preocupación pola visibilización das mulleres e a construción de modelos sociais con roles de xénero máis equitativos na obra Fernández Paz, que demostra a toma de consciencia dos cambios operados na sociedade para a que escribe. Porén, na obra de Casalderrey salienta a defensa dos animais e a especial relevancia que adquiren as relacións interxeracionais, liñas que vertebrarán a súa produción infantil e xuvenil.

Por todo o sinalado, a calidade estética das obras de ficción científica de Fina Casalderrey e Agustín Fernández Paz (e da súa produción infantil e xuvenil en xeral) seguen a ser un referente e merecen formar parte da planificación de lecturas entre a adolescencia e xuventude. Coñecer as propostas destes *pioneiros* que chegaron a *clásicos* contemporáneos con obras de marcado carácter *crítico*, *analítico* e *reflexivo* dende unha radical postura de *reivindicación da identidade* e da cultura de noso é fundamental, dado que o futuro se constrúe dende o coñecemento do pasado. E nese coñecemento da produción da infancia e xuventude ten moito que ver outra *pioneira*, *clásica* nos estudos sobre a LIX, sempre *crítica*, *analítica* e *reflexiva* como é

Blanca Ana Roig Rechou, convencida da ineludíbel responsabilidade que os mediadores teñen na formación de lectores/as competentes e na *reivindicación* dunha cultura de noso.

Bibliografía

Agrelo Costas, E. (2015): *Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Tese de doutoramento), en liña en https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13822.

_____ (2017): "Valores na obra infantil de Agustín Fernández Paz", *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil* 4, pp. 109-127, en liña en https://doi.org/10.15304/elos.4.4094.

_____ (2019a): "Achegamento á literatura infantil galega dende unha perspectiva ecocrítica", *Boletín Galego de Literatura* 54, pp. 17-33, en liña en https://doi.org/10.15304/bgl.54.5941.

_____ (2019b): "Claves genéricas y temáticas de las narraciones infantiles de Agustín Fernández Paz", *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 17, pp. 15-33, en liña en https://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1422

Agulla Pizcueta, X. (1986): *A viaxe alucinante de Peter o Cosmonauta*, Santiago de Compostela: Edición do autor.

Asimov, I. (1986): *Sobre la ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa.

Barceló, M.(2004): "Los temas de la ciencia ficción", *Primeras noticias* 205, pp. 57-66.

Beckett, S. L. (2008): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, Londres: Routledge.

Borda Crespo, Mª I. (2008): "El 'otro' en la narrativa actual infantil y juvenil" en J. Portell, G. Lluch e M. M. J. Romero (coords.), *III Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil "Lectura, identidades y globalización"*, Valencia: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI). CD-Rom.

Casalderrey, F. (1991): *Mutacións xenéticas. Os ladróns da ciencia*, Oleiros: Vía Láctea/Vigo: Xerais.

_____ (1993): *A noite dos coroides*, A Coruña: Vía Láctea.

Cassany, D., M. Luna e G. Sanz (1994): *Enseñar lengua*, Barcelona: Graó.

Cerrillo, P. C. (2001): "Concepto y caracterización de la Literatura Infantil" en P. C. Cerrillo e J. García Padrino (coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 79-94.

D'Angelo, B. (2008): "Deuses Invisíbeis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogónicos (Lem, Lessing e Le Guin)", *E-topia. Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopía* 9, en liña en http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim (consultado o 23/08/2020).

Even-Zohar, I. (1994): "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa" en D. Villanueva (ed.), *Avances en Teoría de la Literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.

_____ (1999): "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas" en M. Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas: estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*, Madrid: Arco/Libros, pp. 23-52, en liña en http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/index.html (consultado o 02/08/2020).

Fernández Paz, A. (1989): *Os libros infantís galegos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (1993): "Visitante das estrelas", *Rapazas*, Vigo: Xerais, pp. 7-35 / Vigo: Xerais, 2003, pp. 11-46.

_____ (1994): "A máquina do tempo", *Unha lúa na fiestra*, Vigo: Galaxia, pp. 29-44.

_____ (1997): *O centro do labirinto*, Vigo: Xerais.

Fernández Vázquez, M. e C. Ferreira Boo (2010): "Apuntamentos de Crítica xenética sobre *Cartas de inverno*, de Agustín Fernández Paz", *Moenia. Revista Lucense de Lingüística&Literatura* 16, pp. 437-450.

Ferreras, J. I. (1972): *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

FGEE (2019): *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2018*, Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, en liña en https://www.federacioneditores.org/lectura-y-compra-de-libros-2018.pdf (consultado o 23/8/2020).

Galán, E. M. (2015): "La literatura juvenil: características", *Alquibla*, recuperado de http://www.alquiblaweb.com/2015/08/10/la-literatura-juvenil-caracteristicas/ (consultado o 23/08/2020).

García Padrino, J. (1998): "Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil?", *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 31, pp. 101-110.

García Yáñez, M. (1988): *Moncho e Dríar*, Vigo: Xerais.

Grenier, C. (1972): *Jeunesse et science fiction*, París: Editions Magnard.

Hermida, C. (1997): "O centro do labirinto", Centro de Documentación da AELG: https://www.aelg.gal/Centrodoc/GetParatextById.do?id=paratext262 (consultado o 23/08/2020).

Lluch, G. (2009): "Que criterios utilizamos para valorar la calidad de los libros para niños y jóvenes" en G. Lluch (coord.), *Como reconocer los buenos libros para niños y jóvenes*, Bogotá: Fundalectura, pp. 39-102.

Marín, X. (2006): *Ratas*, Ferrol: Embora Edicións.

Marín, X. e R. Patiño (1975): *2 viaxes*, Madrid: Brais Pinto/Santiago de Compostela: El Patito Editorial, 2010.

Míguez, I. (2013): "La figura de los abuelos en la narrativa de Fina Casalderrey" en C. Ferreira Boo e A. Margarida Ramos (eds.), *La familia en la literatura infantil y juvenil/A família na literatura infantil e juvenil*, Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS/CIEC Universidade do Minho, pp. 239-246.

Mociño-González, I. (2011a): "Estudio comparado de la narrativa infantil de ciencia ficción en las literaturas gallega y portuguesa", *OCNOS. Revista de Estudios sobre Lectura* 7, pp. 43-55, en liña en https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2011.07.04 (consultado o 23/08/2020).

_____ (2011b): "Xaquín Marín e a Reivindicação da Identidade Galega a partir da Banda Deseñada" en F. Azevedo, A. Mesquita, A. Balça e S. Reis da Silva (2011) (coords.), *Globalização na Literatura Infantil. Vozes, Rostos e Imagens*, Raleigh N.C., Estados Unidos: Lulu Entreprises, pp. 185-213.

_____ (2014): "La ciencia ficción en dos clásicos contemporáneos: Luísa Ducla Soares y Agustín Fernández Paz (1980-2000)", *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)* 12, pp. 51-63, en liña en http://anilij.es/docs/revista/2014.pdf (consultado o 23/08/2020).

Montesinos, J. (2003): "Necesidad y definición de la literatura juvenil", *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)* 161, pp. 28-36.

Moreno Verdulla, A. (2006): "Identidad y límites de la Literatura Juvenil" en M. Moreno Castillo (coord.), *Personajes y temáticas en la Literatura Juvenil*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 9-28.

Requeixo, A. (1997): "Literatura xuvenil con denominación de orixe", *Grial* 135, pp. 435-436.

Roig Rechou, B. A. (1999): "La literatura infantil y juvenil gallega", *Ínsula* 629, pp. 31-33.

_____ (2008a): *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*, Madrid: Asociación Española de

Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (2008b): "Agustín Fernández Paz. Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil galega", *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* 16, pp. 8-12.

_____ (2013): *Educação literária e Literatura Infantojuvenil*, Porto: Tropelias&Companhia.

_____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Xerais.

Roig Rechou, B. A. e I. Mociño González (2006): "*O centro do labirinto*, de Agustín Fernández Paz" en B. A. Roig Rechou, P. L. Domínguez e I. Soto López (coords.), *Multiculturalismo e identidades permeábeis na literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais/LIJMI/Biblioteca Fundación Caixa Galicia, pp. 131-146.

Roig Rechou, B. A., Mª J. Agra Pardiñas, I. Mociño González, M. Neira Rodríguez e T. Sixto Rei (2007): "Produción canonizada na literatura infantil e xuvenil galega (1960-1985)" en J. A. Gomes e B. A. Roig Rechou (coords.), *Grandes autores para pequenos leitores*, Porto: Deriva Editores, pp. 53-94.

Roig Rechou, B. A. e I. Soto López (2008): "En Santiago de Compostela con Agustín Fernández Paz", *Boletín Galego de Literatura* 38, pp. 161-178.

Rouco, F. (1988): *Lendas que poderían ser*, A Coruña: Casals.

Scacco, A. (1988): *Fantascienza e letteratura giovanile*, Bari: La Vallisa.

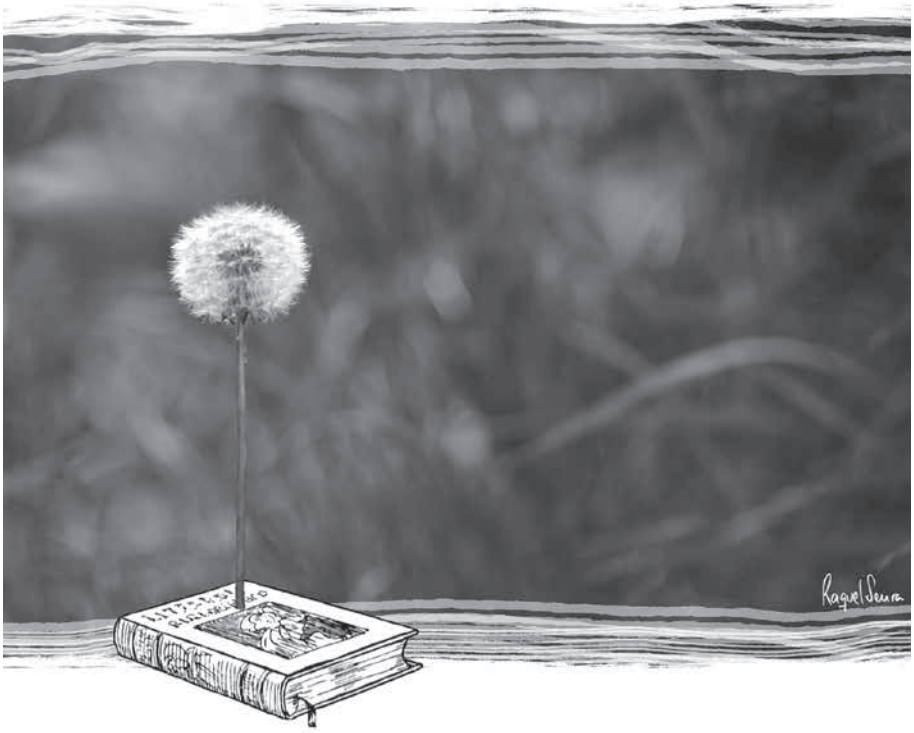
Scholes, R. e E. S. Rabkin (1982): *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Madrid: Taurus.

Soto López, I. (2009): "Agustín Fernández Paz: procesos de reescrita", *Malasartes. Cadernos de literatura para a infância e a juventude* 18, pp. 26-28.

Suvin, D. (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México: Fondo de Cultura Económica.

Tucherman, I. (2004): "A ficção científica como narrativa do mundo contemporáneo", *Com Ciência*, en liña en http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml (consultado o 20/08/2020).

Vázquez Freire, M. (1987): *Proxecto pomba dourada*, A Coruña: Vía Láctea/ Vigo: Xerais, 2001.



a colleita

Reescribir a maternidade. Notas sobre *Darío a diario*, de Xela Arias

María Xesús Nogueira Pereira
Universidade de Santiago de Compostela

> No one mentions the strangeness of attraction —which can be as single-minded and overwhelming as the early days of a love affair—to a being so tiny, so dependent, so folded-in to itself—who is, and yet is not, part of oneself.
> Adrienne Rich
>
> Non había texto posible, rei, que eu escribise,
> incapaz de anota-lo sentimento no instante, ¿sabes?
> X. A.

Introdución[1]

Darío a diario, publicado por Xela Arias en 1996 a raíz do nacemento do seu fillo, supuxo unha viraxe temática con respecto aos dous libros anteriores. A autora afastábase nesta obra de moitas das preocupacións que viñan ocupando a súa poesía e prescindía da radicalidade que singularizou desde o seu inicio o seu discurso.

O volume, de formato reducido, tapa dura e papel de gramaxe alta, vía a luz fóra de colección no que até aquel momento fora o seu único selo editorial, Xerais. A portada reproducía unha fotografía do fillo Darío, da autoría de Xulio Gil. Conformaban o poemario un conxunto de vinte e catro composicións enunciadas en segunda persoa e dirixidas ao seu destinatario.

As características de *Darío a diario* fixeron que a súa repercusión fose considerabelmente menor que a doutras obras da autora, como o demostran a escasa recepción crítica e a ausencia como obxecto de estudo nun dos contados traballos sobre a poesía da escritora (Expósito, 2005). A súa confusión coa literatura infantil, e o feito de se tratar dunha das escasas obras da nosa tradición que abordaron o tema da maternidade desde a propia experiencia, puideron desconcertar unha crítica en boa medida ocupada, á

[1] Traballo desenvolvido no marco do proxecto de investigación PGC2018-093545-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER/UE).

altura da segunda metade da década dos noventa, na cartografía do erotismo nas escrituras poéticas femininas. Cómpre complementar esta hipótese coa posibilidade de que a propia aparencia do volume eclipsase a súa principal achega: unha visión desidealizadora da maternidade.

Darío a diario na traxectoria poética de Xela Arias

A escritura poética de Xela Arias remóntase ao comezo da década dos oitenta. De 1982 datan os primeiros poemas dunha serie que iría vendo a luz en diferentes publicacións periódicas e que foron posteriormente recollidas en *Poesía reunida* (2018). Estas composicións mostran unha vontade de renovación temperá, tanto no referido ao repertorio temático como ao estilo (Nogueira, 2018).

A primeira obra aparecida en forma de libro, *Denuncia do equilibrio* (1986), viu a luz dentro da colección Ventobranco, de Xerais, con deseño e capa do pintor Xosé Guillermo. O poemario desafiaba a tendencia dominante nos anos oitenta, baseada no culturalismo e no clasicismo formal, para ensaiar a experimentación mediante a tensión da sintaxe e a incorporación de neoloxismos e xogos verbais. Conforme se desprende do título, *Denuncia do equilibrio* leva á práctica a vontade de cuestionamento da orde estabelecida que a autora manifestou en varias reflexións autopoéticas (Romaní, 2003: 83).

A este primeiro libro seguiu *Tigres coma cabalos* (1990), un experimento fotográfico-poético levado a cabo en colaboración con Xulio Gil. O artista plástico e a autora formulan un diálogo entre dúas linguaxes mediante as que transmiten unha relación de tensión —tamén lingüística— entre os dous suxeitos. O feito de que a escritora expuxese o seu corpo espido diante da cámara valeulle a incomprensión dunha parte do público lector, levado unhas veces por interpretacións morbosas e outras por descodificacións nunha clave erótica que estaba lonxe dos obxectivos cos que a obra fora concibida. O libro, editado tamén en tapa dura, apareceu tamén fóra das coleccións de Edicións Xerais.

Darío a diario saíu do prelo nun momento no que a autora contaba xa cun certo recoñecemento como poeta. A obra, que se afastaba, como se dixo, das liñas desenvolvidas até o momento, compartía coa obra anterior dous elementos paratextuais como eran a publicación á marxe das coleccións vixentes, e a reprodución na portada dunha fotografía vinculada biograficamente á autora.

En *Intempériome* (2003) a voz poética leva até o extremo o estrañamento do discurso con singulares colocacións pronominais, transcategorizacións gramaticais e encabalgamentos abruptos. A autora retoma a reflexión e a contradición de ideas preconcibidas e introduce unha perspectiva de xénero que confire ao conxunto unha dimensión social. A renovación do discurso, en sintonía coas poéticas que as escritoras viñan desenvolvendo desde a segunda metade da década dos noventa, xunto coa tráxica circunstancia de que a publicación da obra —esta vez na editora Espiral Maior— tivese lugar tan só uns meses antes do falecemento da autora incrementou o impacto do libro no seu momento.

A recepción de *Darío a diario* viuse polo tanto condicionada por unha serie de factores que se poden sintetizar, nunha extensión da hipótese antes formulada, como segue:

i) Factores de índole biográfica, que gardan relación coa sobredimensión da recepción de *Intempériome* con respecto ás obras anteriores.

ii) Factores de natureza editorial, relacionados coa súa publicación fóra de colección[2].

iii) Factores sistémicos, que teñen que ver, por unha banda, coa aparente proximidade á literatura infantil e, por outra, coa falta de tradición no tratamento do tema da maternidade máis alá do tópico.

A experiencia da maternidade como eixe do libro

A experiencia da maternidade constitúe o eixe vertebrador de *Darío a diario*. O libro enfía unha serie de reflexións sobre as mudanzas que supón na vida da nai a chegada do novo ser, así como de consellos e bos desexos dirixidos en segunda persoa a el. Desde o punto de vista da organización temporal, o poemario abrangue un treito que vai da fase embrionaria na que, "nunha entrezona da miña barriga había un rato pequeniño / que ollabamos nas pantallas do doutor" (Arias, 1996: 11), até o futuro: "Que saibas derruí-las marcas e apropiarte, / facer teu o aceno, e só aquel, que elixas" (Arias, 1996: 51).

A diferenza das abondosas composicións dedicadas á figura da nai, a maternidade como experiencia propia foi, como se indicou, un tema escasamente abordado na tradición poética galega, circunstancia da que se facía eco

2 A isto contribuíu o feito de que o libro estivese descatalogado e fose, polo tanto, inaccesíbel fóra de bibliotecas e coleccións privadas.

Romero nunha recensión onde salienta a *rareza* do libro nun sistema no que "faltaba falar da relación nai fillo nestes tempos" (Romero, 1997: 17).

Darío a diario cómpre enmarcalo ademais nunha tradición de pensamento feminista que revisou a identificación reducionista entre feminidade e maternidade, idealizadora tanto da reprodución como da relación estabelecida entre a nai e a súa descendencia. A reacción a este pensamento, fortemente enraizado na sociedade e tamén na literatura, deu lugar á oposición á maternidade dalgunhas voces feministas na década dos 70 do pasado século, así como a numerosos esforzos por parte de voces procedentes do campo da antropoloxía e a filosofía para denunciar os nesgos patriarcais das teorías psicanalistas que tanto levan influído na cuestión.

O libro de Adrienne Rich *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution* (1976) marcou un punto de inflexión no tratamento do tema ao profundar nas contradicións entre maternidade como experiencia real vivida polas mulleres e como construto ideolóxico institucionalizado. A obra incorpora, a xeito de punto de partida, fragmentos dun diario sobre a experiencia da maternidade, polo que a súa influencia na concepción e no título de *Darío a diario* semella plausíbel. O texto de Rich abriu ademais novos camiños que foron seguidos, a partir da segunda metade da década dos noventa, por autoras como Julia Kristeva, Hélène Cixous, Lucy Irigaray e outras que, ao tempo que rexeitaron visións esencialistas da maternidade que excluían a muller do espazo público, reivindicaban a experiencia como unha "privileged female experience worth of representation, and as an important element of empowering women" e como "have emphasized the salient role that motherhood plays in providing access to unappreciated and previously unspoken female experiences" (Bassin *et al.*, 1994: 9).

As liñas de pensamento que acabo de enumerar delimitan as coordenadas nas que cómpre situar *Darío a diario*. Nunha entrevista concedida a raíz da súa publicación, Xela Arias aludiu á experiencia propia como motor da obra:

> Escribino por necesidade de poñer en orde as ideas preconcebidas que tiña, coa propia experiencia. Estes temas sempre se deixan como un reducto das mulleres. A maternidade si que é o oficio máis antigo do mundo, pero ninguén che ensinan a desenvolverte nesa duplicidade que se dá cando tes o neno diante e te preguntas ¿é meu o é independente de min?[3] (Porteiro, 1996: 3).

[3] Sobre esta cuestión *vid. infra.*

A necesidade de repensar ideas preconcibidas na que a autora ten insistido nas súas reflexións autopoéticas plásmase nunha visión da maternidade máis próxima á ética do coidado que á bioloxía:

> Non son sangue do meu sangue.
> Non carne da miña carne.
> Son a gran teta ofrecida,
> a gran boca que te agarima,
> a man enorme en recollerte (Arias, 1996: 35).

A experiencia do nacemento do fillo é ademais abordada desde unha posición diametralmente oposta á institucionalización de roles tradicionais no que á feminidade se refire. A voz poética semella neste sentido consciente da outredade na que a sitúa semellante concepción do xénero:

> Non me gustaban de nena os peluches
> e lembran meus pais que non xoguei moito ás bonecas.
> Non me deteño a cociñar e na química das quimeras
> rocei un xeito de delincuencia xuvenil.
> Un xénero feminino algo da desmán das narracións para o ano en que nacín (Arias, 1996: 47).

O discurso poético de Xela Arias conflúe neste punto co das voces femininas que estaban a iniciar, mediada a década dos noventa, os seus proxectos de escritura desde o xénero cun programa no que figuraba a revisión dos imaxinarios. O propio motivo das bonecas, rexeitadas nos versos que se citan máis arriba, foi (re)escrito, entre outras, por Luísa Castro, Isolda Santiago, Lupe Gómez e María Reimóndez.

Darío a diario comparte con outros poemarios da autora a vontade de cuestionamento dunha orde herdada e repensa, desde o xénero, a experiencia da maternidade. A obra anticipa o discurso feminista que agroma, xa de maneira nítida, en *Intempériome*.

A cotidianeidade

Unha das claves do libro de Xela Arias radica na descrición dunha cotidianeidade que se ve alterada desde aqueles días nos que ollaba na pantalla do ecógrafo "un rato pequeniño". A voz poética dá conta do diferente significado que esta imaxe ten para os *outros* e para ela:

Para os meus
era un centímetro de soño lindo que había ser desta e daquela maneira.
Para min, Darío, corazón,
eras ti en min,
de veras a xunción total (Arias, 1996: 11).

Alén de remarcar a subxectividade da vivencia, alude á contradición entre pertenza e independencia á que a autora se refería como "duplicidade" que conduce á pregunta "¿é meu ou é independente de min?" (Porteiro, 1996: 3). Neste senso, o libro pode ser lido como unha reflexión sobre o paradoxo de ser parte dun corpo e ao tempo un ente de seu, circunstancia que se reflicte a nivel textual nunha vacilación de formas verbais e tamén pronominais: "Teremos, terás, ¿acaso non temos, tes?" (Arias, 1996: 17).

As mudanzas na vida cotiá ocasionadas pola presenza dun novo ser, presentadas sen a idealización na que a miúdo aparecen envoltas, corresponden ao ámbito doméstico, dos coidados e dos afectos:

Invadíuseme a vida de cueiros e biberóns,
de roupiñas pequenas e xoguetes de colores,
de risas, de choros, agarimos, agarimos (Arias, 1996: 21).

A experiencia reflectida en *Dario a diario* é un proceso de constante asombro —"que ananez perante tanta novidade / que ti agasallas a cada instante" (Arias, 1996: 45)— e tamén de aprendizaxe, non exenta de dúbidas e atrancos, como deixa constancia, a xeito de declaración de intencións, a primeira composición do libro: "Imos, meu ben, camiñar sereno / pola cidade sen ramplas nas aceras. Imos / comeza-lo xeito da túa vida [...]".

Desde a crónica da cotidianeidade, *Darío a diario* presenta a maternidade como unha experiencia derivada do privilexio da condición de muller, aliñándose co pensamento feminista máis arriba mencionado. Tal se reflicte no final da seguinte estrofa, que pecha de xeito sentencioso a composición "Non me gustaban de nena os peluches":

E vés
ti
agora,
primeiro imaxinado e xa querido,
logo presente nestes cuartos a diario:

> hai posible en ser muller un privilexio imposible de transferir
> (Arias, 1996: 47)

A linguaxe do poema

O código poético é talvez o elemento que singulariza en maior medida *Darío a diario* no conxunto da obra de Xela Arias. O libro mostra un exercicio de simplificación a respecto de textos anteriores que responde á necesidade de aprender unha nova linguaxe (Romero, 1997: 17). A relación estabelecida polo *eu* cun *outro* na obra poética da autora (Nogueira, 2015) condiciona neste caso as escollas lingüísticas e tamén a retórica. O *eu* que se dirixe ao *ti* de *Darío a diario* bota man a miúdo de vocativos afectuosos —"meu ben", "rei", "neno", "cariño", corazón"— e tan só nunha ocasión do propio nome. Elementos fáticos —"¿sabes?", "¿vesme?"—, interxeccións —"caramba"— e interrogacións retóricas confiren ao discurso un ton de familiaridade que por veces emula o rexistro oral. A diferenza do que acontece na maioría dos textos dirixidos a un destinatario infantil, non hai apenas uso do diminutivo. Esta renuncia, xunto co emprego dun léxico intelectualizado —"na *tabula rassa* [*sic*] intelecto-sentimental que eras ti xa onte" (Arias, 1996: 51)— desfai calquera equívoco que leve a ler *Darío a diario* como un libro de literatura infantil, con independencia da idade do seu receptor inmanente.

Singular resulta tamén o utilizado para a figura da nai, que vai desde a cotidianeidade de "mesmo as bolsas dos meus ollos serán monecos / dos teus días xunto a min" até un empoderamento —e pénsese de novo nas visións antiesencialistas e antipatriarcais achegadas polos feminismos— construído sobre personaxes tomados da mitoloxía ou da historia. Tal acontece coa imaxe da metamorfose nunha deusa hindú producida tras o nacemento:

> Tiña eu antes de ti dúas mans para apaña-lo mundo;
> desde ti, ¿sabes?, son a deusa hindú de múltiples brazos (Arias, 1996: 17).

Noutra das composicións o empoderamento vén da man da identificación coas figuras da raíña e a emperatriz e leva implícito o desenvolvemento da nova linguaxe aprendida: "¡son a raíña parlante"!, "¡emperatriz de sonidos guturais en diante!" (Arias, 1996: 21). A adopción de modelos de personaxe para os protagonistas do libro esténdese tamén á figura do fillo, a quen se designa como "o preferido dos deuses que eu admiro" (Arias, 1996: 33), e "guerreiro forte da envexa" (Arias, 1996: 37), este último nunha composición

na que a voz poética lle transmite os valores da sinceridade, a nobreza e a grandeza de espírito.

O universo de personaxes compleméntase con outros procedentes do mundo da ficción, que mostran unha vez máis a transformación ocasionada pola chegada do novo ser:

> A heroína era unha romántica a debater criterios establecidos;
> tamén un doído inventando vida limpa en vapores de alcohol.
> Hoxe o heroe ademais é Xoán
> que gabea a planta das fabas para abrir un paraíso tal (Arias, 1996: 41).

Á incorporación á listaxe familiar de *heroes* do protagonista do conto de fadas "Xoán o das fabas máxicas" segue, na segunda das estrofas que conforman a composición, a de varios personaxes da literatura galega de tradición oral e a do propio destinatario do libro:

> A pita choca, o paxariño malferido,
> o caracol e os seus cornos ó sol.
> O dedo groso a come-lo ovo,
> ti sinalando en min o ollo de mamá (Arias, 1996: 41).

As mudanzas experimentadas a raíz da maternidade reflectidas no poemario non só implican a aprendizaxe dunha nova linguaxe senón tamén a interiorización duns referentes literarios entre os que figuran motivos da poesía galega de tradición oral.

A dimensión social do libro

Outra das singularidades do poemario de Xela Arias é o feito de que o seu contido transcenda o individual e acade unha dimensión social. Tal extensión, que pode quedar eclipsada pola temática do libro, asenta na necesidade de compartir a experiencia biográfica da maternidade logo de depurala de lugares comúns e herdanzas patriarcais. Aos versos que foron interpretados nesta clave resulta pertinente engadir un fragmento da carta que acompañaba o exemplar de *Darío a diario* que Xela Arias remitiu a Míguez (2004):

> ... envíoche este libro porque creo que hai nel cousa que creo que podes compartir. O certo é que malia a apariencia de agasallo para o meu propio fillo, eu concíboo máis como un texto (ideas, reflexións, poética) para compartir con mulleres, quizais preferentemente que teñan pasado pola

> maternidade, nais mesmo se non é outra experiencia de primeira man, pois todas, dun xeito ou doutro, levamos culturalmente gravado a lume no disco duro mental unha morea de significados e significantes que nolo relacionan. Se che interesa, se atopas algo de interesante nel, agradézoche que fága-lo posible por achegalo a outras mulleres (Míguez, 2004: 64).

A dimensión social do poemario radica ademais na transmisión dun código de valores baseado na independencia, que contradí tamén visións tradicionais da maternidade:

> Nada que ver coa posesión.
> Non te posúo nin quero.
> Cóidote, ámote e manteño a esperanza
> de aprenderche a te posuíres (Arias, 1996: 19).

Deste xeito, a maternidade preséntase nas reflexións poéticas de *Darío a diario* como unha compaña nun camiño de aprendizaxe cara á autorrealización e a liberdade:

> Busco o modo de te acompañar sen estorbo,
> que sexas ó meu carón feliz e creador
> de ti,
> de ti e mailo mundo que apañes[4] (Arias, 1996: 31).

O testemuño de Bragado (2003) sobre os motivos que levaron a Xela Arias a concibir o poemario constitúe unha oportuna anotación aos poemas anteriormente citados:

> Xela explicábame que o libro nacera da necesidade de explicarlle a Darío un manifesto íntimo e interno de intencións maternas para axudalo a desenvolverse nunha sociedade ensarillada nunha andamiaxe de valores que non consideraba nin liberadores nin fomentadores da independencia (Bragado, 2003: 28).

Conclusión

Baixo a aparencia dun libro dirixido ao seu fillo, *Darío a diario* é unha reflexión sobre a maternidade en sintonía coas correntes do pensamento

---

4 *Cfr.*: "Que, coa cabeza e o corazón limpo dirixas, / eu ben, / a orquestra da túa vida" (Arias, 1996: 49); "Que saibas derruí-las marcas e apropiarte, / facer teu o aceno, e só aquel, que elixas" (Arias, 1996: 51).

feminista desenvolvidas desde mediados da década dos oitenta en diante. Neste senso, o libro afástase das pautas que viñan determinando as escrituras tradicionais sobre o tema, ancoradas no esencialismo, na imaxinería xudeo-cristiá e na bioloxía. Fronte a tales construtos, Xela Arias ofrece unha visión desidealizadora e baseada na experiencia cotiá na que a maternidade é entendida como un privilexio. Neste sentido debemos entender estratexias de empoderamento como a convocatoria dun imaxinario feminino e tamén dunha linguaxe, nova e aprendida, esixida polo destinatario da comunicación. No código lingüístico radica unha das principais innovacións do libro a respecto dos anteriormente escritos pola autora.

Darío a diario foi obxecto dun certo esquecemento no conxunto da produción poética de Xela Arias. Nesta circunstancia influíron elementos tanto retóricos como paratextuais cuxa aparencia podía achegar o libro á literatura infantil, unha modalidade da que na que a obra non encaixaba e que estaba lonxe de intencionalidade da autora. Por outra banda, o poemario foi considerado unha peza singular na traxectoria da autora e mesmo na tradición poética galega. A este respecto é necesario salientar que, máis alá da innovación temática, a obra desenvolve algunhas das estratexias que particularizaron a poesía de Xela Arias e que se poden sintetizar como segue:

i) Vontade de indagación e de cuestionamento da orde estabelecida.

ii) Exploración da relación do suxeito coa outredade.

iii) Dimensión social e mesmo política no relativo ao xénero e á transmisión de valores emancipatorios.

iv) Trazos estilísticos que, malia a vocación de simplicidade, non renuncian á violentación da sintaxe e á tensión renovadora: "tan longo tempo baténdome nas pedras portas, entre lugares xente" (Arias, 1996: 11).

Aínda achegándose de maneira puntual á poesía infantil —velaí a fórmula "Todos os bebés son *tu* e ningún coma ti"—, bebendo en ocasións da literatura popular de tradición oral, e elaborando un discurso que ten como destinatario o fillo acabado de nacer, *Darío a diario* transcende a crónica íntima —esencial na obra— e acada unha dimensión social ao afrontar e compartir os conflitos contemporáneos da experiencia da maternidade.

Bibliografía

Arias, X. (1996): *Darío a diario*, Vigo: Xerais.

Bassin, D., M. Honey & M. M. Kaplan (eds.) (1994): *Representations of Motherhood*, New Haven and London: Yale University Press.

Bragado, M. (2003): "A indagación de Xela Arias", *Faro de Vigo*, 9 novembro, p. 28.

Expósito Rabadán, J. (2005): "Xela Arias: Verso Desnudo", *Madrygal* 8, pp. 33-41.

Míguez, A. (2004): "Sabía de Xela Arias" en V. Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*, Vigo: Xerais, pp. 63-64.

Nogueira Pereira, Mª. X. (2015): "O equilibrio transtornado. O *eu* e a súa relación co *outro* na poesía de Xela Arias", *Abriu* 4, pp. 29-43.

_____ (ed.) (2018): *Xela Arias. Poesía reunida (1982-2004)*, Vigo: Xerais.

Porteiro, M. X. (1996): "Xela Arias, 'O poema vaime'", *La Voz de Galicia*, 21 marzo, p. 3.

Rich, A. (1991 [1976]): *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: Virago.

Romaní, A. (2003): "Xela Arias, serse intempestiva", *Tempos novos* 78, p. 82.

Romero, M. (1997): "Cando falar de nai é poesía", *A Nosa Terra*, 28 agosto, p. 17.

Historias de un pastor vasco convertido en pistolero. La serie Garmendia de Kirmen Uribe

Mari Jose Olaziregi
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Cuesta creer que un tal Garmendia fuera un pistolero peligroso en el Lejano Oeste, "tan conocido, al menos, como Billy el Niño, Jesse James o Wiatt Earp" (Uribe, 2003b: 15)[1]. Así nos presenta el escritor Kirmen Uribe (1970) al protagonista de la serie de aventuras para lectores mayores de 9 años. A ella haremos alusión en las líneas que siguen[2], a la serie protagonizada por el pistolero Garmendia en el Far West[3] y partiremos de la hipótesis de que la misma ofrece un contrarrelato, en clave de novela de aventuras, a las narraciones vascas que han representado la emigración vasca al lejano oeste. Para ello, tras unas breves consideraciones en torno a las peculiaridades que presenta la obra de Uribe, recalararemos en el análisis de la serie Garmendia para ahondar en la representación de este pastor vasco convertido en pistolero, en los nexos intertextuales que presentan los cuentos, así como en la novedad que presenta en el conjunto del corpus de obras vascas que representan la diáspora vasca en los Estados Unidos de América.

1. Kirmen Uribe, un escritor de frontera

La trayectoria de textos de literatura infantil y juvenil de Uribe incluye, hasta la fecha, seis títulos: *Ekidazu, lehoiek ez dakite biolina jotzen* (*Ekidazu, los leones no saben tocar el violín*, 2003a), en colaboración con la compañía de teatro infantil Kukubiltxo y al grupo musical Oskorri, *Ez naiz ilehoria, eta zer?* (*No soy rubia, ¿y qué?*, 2004a), publicado por los Editores Asociados y traducido al catalán, gallego, asturiano y español, *Guti* (2005), y la aludida serie protagonizada por el "temido" pistolero vasco Garmendia: *Garmendia eta zaldun beltza* (*Garmendia and the Black Rider*, 2003b), *Garmendia errege*

1 "Billi Mutikoa, Jesse James eta Wiatt Earp-en adinakoa, gutxienez" (Uribe, 2003: 15).

2 Artículo redactado dentro de los proyectos IT 1047-16 (Gobierno Vasco) y FFI2017-84342-P (MINECO) que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado de nivel A, MHLI (Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas).

3 Utilizaremos para nuestro análisis las primeras ediciones en euskera de la serie Garmendia, que comprende tres títulos hasta la fecha. Las iniciales *GZB* (*Garmendia eta zaldun beltza*, 2003b), *GE* (*Garmendia errege,* 2004b) y *GFS* (*Garmendia eta Fannyren sekretua,* 2006) nos servirán para referirnos a cada título analizado.

(*Garmendia rey*, 2004b) y *Garmendia eta Fannyren sekretua* (*Garmendia y el secreto de Fanny*, 2006). Se trata de una no muy extensa trayectoria pero que, sin duda, viene presidida, como no podía ser de otro modo, por el afán renovador que preside la obra del ondarrutarra.

En efecto, estamos ante un escritor cuya trayectoria incluye importantes poemarios como el Premio de la Crítica *Bitartean heldu eskutik* (2001, *Mientras tanto, dame la mano*) y *17 segundo* (*17 segundos*, 2019); novelas renovadoras, como la ganadora del Premio Nacional de Narrativa en 2009, *Bilbao, New York, Bilbao* (2008), *Mussche* (2012) (*Lo que mueve el mundo*, 2013) o *Elkarrekin esnatzeko ordua* (*La hora de despertarnos juntos*, 2016); proyectos multimedia que combinan literatura y música, tales como *Zaharregia, txikiegia agian* (*Una manera de mirar*, 2003), *Bar Puerto. Bazterreko ahotsak* (*Bar Puerto. Voces marginales*, 2010) o *Jainko txiki eta jostalari hura* (*Un dios pequeño y juguetón*, 2013); ensayos como *Lizardi eta erotismoa* (*Lizardi y el erotismo*, 1996) o *ABC: Bilbao Museoaren Alfabetoa* (ABC, *El alfabeto del Museo de Bilbao*, 2018), etc. Una trayectoria ecléctica que hace suya la proclama a favor de la desobediencia creativa, y que busca cuestionar las normas *establecidas* que rigen las diversas tradiciones literarias. Es por ello que la escritura de Uribe huye de la narración lineal de los hechos y apuesta por lo que él denomina "novelas de conglomerado", es decir, por narraciones que abarcan planos narrativos, puntos de vista y contextos diversos.

Uribe ama la búsqueda y la exploración de formas nuevas, y cree, como ha afirmado en su autopoética más reciente (Olaziregi y Elizalde, 2020: 17-20), que la literatura vasca puede contribuir creativamente a la renovación de la literatura mundial. En la senda del italiano Claudio Magris, Uribe se ha definido como un escritor "de frontera" (Uribe, 2014), que gusta de dar voz a quien no la ha tenido, a esos seres invisibles ante los ojos de la sociedad que pueblan sus narraciones y poemas. Trátese de emigrantes o exiliados, de cualquier tipo de persona que sufra exclusión, estamos ante "Cuerpos no dolientes", como los denomina Estibalitz Ezkerra en su análisis del poemario *Mientras tanto dame la mano* (Ezkerra, 2020: 58), pues su pérdida rara vez genera compasión o dolor. Ese es el caso de Amira, la protagonista marroquí de *Ez naiz ilehoria, eta zer?*, emigrante en Vitoria-Gasteiz y que tiene que tiene que lidiar con esas marcas (raciales, culturales, sociales) que la "delatan". Amira es una extranjera, un ser que, como diría Julia Kristeva (Kristeva, 1991: 3-4), nos obliga a mostrar el modo secreto en que nos enfrentamos al mundo.

En cualquier caso, si hay una noción clave que preside la trayectoria literaria de Kirmen Uribe es, precisamente, la del desplazamiento. Luis Martín Estudillo (2020) lo analiza en las tres primeras novelas del autor vasco para subrayar, por un lado, su dimensión ética e histórica, por cuanto Uribe tiene una clara preferencia por focalizar personajes en movimiento debido a presiones políticas y económicas. Pero, por otro lado, dicho desplazamiento también tiene su plasmación en las preferencias formales (fragmentarismo, polifonía...) de los textos de Uribe, unas preferencias que casan con una idea antidogmática de la literatura y que han influido en muchas de las ficciones occidentales del último cuarto de siglo (Estudillo, 2020: 115-132). La serie Garmendia que analizaremos en los apartados siguientes nos situará de lleno ante una realidad, la de la diáspora vasca en los Estados Unidos durante el siglo XIX. Y lo hará, precisamente, situando el foco en un emigrante vasco que, como miles de vascos, emigró al continente americano para trabajar como pastor, pero a quien el destino tenía reservado un oficio con el que, sin duda alguna, nunca soñó.

2. Diáspora vasca

En publicaciones anteriores hemos reflexionado sobre las peculiaridades que tuvo la emigración vasca a los Estados Unidos, y de cómo han sido representada en la literatura escrita en lengua vasca (Olaziregi, 2014 y 2015). Afirmábamos la importancia que el desarrollo de la crítica postcolonial ha tenido a partir de los años 70 del pasado siglo para conceptualizar términos como *diáspora, exilio, multiculturalidad, frontera, transnacional* y para trazar las peculiaridades de una cartografía mundial claramente condicionada por el constante desplazamiento de sus habitantes. Autores como Edward Said, por ejemplo, no dudaron en calificar nuestra era como "the age of migrants, curfews, identity cards, refugees, exiles, massacres, camps and fleeing civilians" (Said, 2000: 17), una era, en definitiva, marcada por historias colectivas de arraigo-desarraigo y de alienación.

La crónica de la emigración vasca a tierras americanas tiene tras de sí siglos de historia pero se intensifica de forma manifiesta con las vicisitudes que vivió el País Vasco en el siglo XIX (Olaziregi, 2014: 108-109 y 2015: 323-326). Entre los factores sociopolíticos que se han aducido como impulsores de los flujos migratorios, mencionaríamos, sin duda, la creciente industrialización del País Vasco durante ese siglo, y el consiguiente paso de una sociedad agrícola-pastoril a una sociedad industrializada, la presión demográfica, las

guerras carlistas y el servicio militar obligatorio tras la derogación de los fueros por Cánovas del Castillo en 1876, o el sistema hereditario vigente en los caseríos vascos, el mayorazgo. Todo ello hizo que las oleadas de emigrantes fueran masivas, sobre todo, a medida que fue avanzando el siglo XIX. Sudamérica se erigió en el primer destino de los emigrantes vascos (los expertos dicen, por ejemplo, que un 10% de la población argentina actual es de origen vasco) pero, a partir de 1850, con la llamada del oro en California (*Gold Rush*), dicho flujo migratorio derivó hacia el Oeste Norteamericano. Fue allí donde los vascos, a falta de minas de oro y plata que explotar, volvieron al trabajo para el que fueron solicitados mayormente en tierras sudamericanas: al pastoreo. Se trataba de una profesión con poco prestigio social, pero que constituía una de las pocas salidas laborales para emigrantes como los vascos, la mayoría con poca formación y desconocimiento del inglés. El duro trabajo en las montañas, la terrible soledad que conllevaba, solo era aliviada por las estancias de los pastores vascos en la red de Boarding Houses, lugares que como definió Echeverria (1998) se constituyeron verdaderos hogares para los pastores vascos. En ellos permanecían cuando estaban enfermos, en ellos socializaban y compartían penurias y sueños con sus compatriotas.

Estudios referenciales como el publicado por Jon Bilbao y William Douglass (1975) analizaron con rigor las vicisitudes de la emigración vasca en tierras norteamericanas, una presencia, que también dejó su testimonio en la literatura en lengua vasca a través del personaje *indianua* (indiano), el emigrante vasco que regresa enriquecido (o no) de su periplo americano. Llama poderosamente la atención su representación negativa en la literatura escrita en lengua vasca hasta muy avanzado el siglo XX (con títulos tan significativos como el de Etxaniz (1967), y llama, como argumentamos en los artículos citados (Olaziregi 2014 y 2015), la representación negativa de la emigración y del continente americano en los textos escritos, casi en su totalidad, por escritores vascos canónicos que no emigraron. Convertida en el *Otro* de la nación vasca, América es, como argumentaban escritores conocidos como Hiriart Urruti, R. M. Azkue, J. M. Etxeita... o incluso el mayor exponente de la prosa costumbrista vasca, Domingo Agirre, un buen lugar para el cuerpo, pero no para el alma. Así lo manifestaba el escritor y periodista vascofrancés Hiriart Urruti (1905-3/10): "bizitzeko, bego Amerika: haatik hiltzeko, Eskual Herria Erran nahi: gorphutzarentzat, sakelarentzat, abere,... han, han hobe. Bainan arimarentzat lekhu hotzak hek, eta murritzak..." ("Para vivir, está mejor América; pero para morir, el País Vasco. Es decir: para el cuerpo, el bolsillo,

la hacienda... allí, mejor allí. Pero para el alma, son tierras frías las americanas, y limitadas"; Hiriart Urruti, *Eskualdun Ona*, 1905-3/10). Esa emigración de compatriotas vascos, una emigración que en el caso de *Iparralde* (Euskal Herria continental) fue realmente notoria, hizo que el nacionalismo vasco y la iglesia vasca se alinearan contra la emigración vasca a América. Se temía que no regresaran, se temía, a su vez, que perdieran su fe cristiana y las costumbres tradicionales aprendidas en casa. Así, las noticias referentes a los 400.000 emigrantes vascos que ya estaban en el continente americano en el primer tercio del siglo XX, estuvieron filtradas por esta ideología (Alvarez y Tapiz 1996), y las pastorales de los obispos de Pamplona, Bayona y Gasteiz en los años 1852, 1855, y 1867 contra la emigración son un buen ejemplo de ello (Alvarez, 1999). Los pastores que aparecen en novelas escritas en lengua vasca, tales como, *Jayoterri maitia* (1910, *Querida Patria*) de José Manuel Etxeita, aunque regresan como ricos indianos, sufren todo tipo de penurias en su periplo americano. Frente a ellos, Joanes, el pastor que protagoniza la canónica novela costumbrista *Garoa* (Helecho, 1912), de Domingo Agirre, ejemplifica al "buen vasco", católico y amante de las tradiciones, que defiende el nacionalismo vasco de Sabino Arana. Joanes es el guía espiritual de su rebaño y su prole, un "auténtico" vasco que reniega de la emigración y de los centros urbanos en plena transformación demográfica e industrial.

Ha sido el corpus conformado por otro tipo de textos (testimonios, bertsos...) los que han recogido las vivencias de los emigrantes vascos a los EEUU. Algunas de ellos fueron incluídos en semanarios que se publicaban íntegramente en euskera en Los Ángeles, tales como *California´ko Eskual-Herria* (1893-1897) o *Escualdun Gazeta* (1885-1886). Son, precisamente, algunas de esas historias las que, gracias a Asun Garikano, podemos leer en euskera en su libro *Far Westeko Euskal Herria* (El País Vasco del Far West, 2009). Se trata de los testimonios de miles de emigrantes que narraron sus viajes en las cartas, crónicas, noticias... que fueron publicadas. La inmensa mayoría de ellos terminaron trabajando de pastores, un oficio no altamente considerado en la tradición cultural occidental (Garikano, 2009: 243). Otro tipo de expresiones, como los *carvings* que realizaron los pastores en los árboles, también sirvieron para recoger sus vivencias. Se trata de historias con protagonistas desconocidos, muchas veces anónimos, como los de los *bertsolaris* (improvisadores orales), que no pertenecen a la denominada literatura canónica sino a un polisistema periférico de la misma, el que comúnmente se denomina literatura oral. Algunos de esos *bertsos* improvisados fueron

analizados por Pio Pérez (2016) para concluir que: "la improvisación de versos ha servido de catalizador, constructor y transmisor de información y emoción en el proyecto migratorio" (Pérez, 2016: 412).

3. El pastor vasco, arquetipo

Las líneas anteriores daban cuenta, muy someramente, de la negativa representación del continente americano y la emigración en la literatura escrita en lengua vasca. Ello fue así hasta muy avanzado el siglo cuando obras fundamentales como *Itzulera baten historia* (Historia de un regreso, 1990) de Martín Ugalde, optaron por otro tipo de representación, más acorde con la realidad de muchos emigrantes que adoptaron la patria que les acogió como la suya propia e hicieron gala de una hibridez identitaria. Por otro lado, novelas actuales como *Soinujolearen semea* (*El hijo del acordeonista*, 2003), de Bernardo Atxaga, han renovado dicha representación, al proponer que el territorio americano también ha podido erigirse para algunos vascos en el nuevo paraíso al que autoexiliarse y huir de la violencia terrorista (Olaziregi, 2015: 328-330). Pero lo cierto es que fue otra de las literaturas de los vascos (Lasagabaster, 2005), la escrita en inglés, la que nos ofreció la primera novela que daba fe de la hibridez identitaria de un pastor vasco emigrado a tierras de Nevada y ahuyentó la nostalgia por la patria dejada atrás, presente en la mayoría de la narrativa en lengua vasca del siglo XX. Nos referimos a la imprescindible *Sweet Promised Land* (1957), de Robert Laxalt. Publicaciones anteriores como *White Stars of Freedom: a Basque Shepherd Boy Becomes an American* (1942), de Mirim Isasi, no acertaron en acercarnos como lo hizo Laxalt a la compleja realidad del emigrado vasco. La identidad de su protagonista principal, el pastor Dominique Laxalt, no estará en adelante necesariamente unida a una tierra que se añora, el País Vasco, ni asimilada al nuevo paisaje norteamericano, sino a un tercer espacio, "In-Between" (cf. Bhabha, 1994), un espacio intermedio que la convierte en híbrida y permeable. Podríamos decir que la novela sirvió para dignificar la imagen del emigrante vasco, para darle visibilidad y se erigió en la iniciadora de toda una serie de obras ambientadas en el Oeste americano que han utilizado como arquetipo literario la figura del pastor vasco (Río, 2000). Así, las siguientes novelas de Laxalt, tales como *The Basque Hotel* (1989), o *The Governor's Mansion* (1994), también dotaron de un lugar destacado a la figura del pastor vasco, y, como apunta Río (2000), se trata de una literatura de pastores, pero en absoluto pastoril, ya que no se retrata a éstos en un ambiente idílico o bucólico, sino que a menudo presenta historias realistas centradas en la difícil adaptación a un entorno físico hostil.

Asimismo, cabría mencionar a autores vasco-norteamericanos como Frank Bergon, en su novela histórica *Shoshone Mike* (1989), o a Martin Etchart, en su novela iniciática *Aritzona* (2004), como continuadores de la recreación de la figura del pastor vasco en los EEUU. Además, como subraya Río (2000), la imagen del pastor vasco se ha convertido en un arquetipo literario atractivo para autores norteamericanos de origen no vasco, tales como, por ejemplo, Ann N. Clark, Richard Stookey, Michael Thomas o Annie Proulx. En cualquier caso, las mencionadas obras, o novelas interesantes como *Deep Blue Memory* (1993), de Monique Laxalt Urza que ofrece pautas para reflexionar sobre la política de género que presidió la emigración vasca a tierras norteamericanas, han enriquecido notablemente la representación de la emigración vasca en el Oeste norteamericano.

4. Garmendia, de pastor a pistolero

Garmendia, el protagonista de la serie de Kirmen Uribe, viene a unirse al corpus de obras de literatura infantil y juvenil en euskera que nos han contado historias de pastores vascos emigrados a América. Me refiero a *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian* (1984) (*Dos letters,* 1990) de Bernardo Atxaga, cuyo protagonista, el pastor Old Martin, narra en *Basquenglish* las vicisitudes personales que le llevaron a Boise (Idaho), ciudad a la que en la última década del siglo XIX acudieron muchos vizcaínos, atraídos, primero, por las minas de plata y que posteriormente fueron consolidando su presencia trabajando en la provisión de alimento a los trabajadores en las minas y en el pastoreo (Totoricagüena, 2005: 212-213). En la actualidad, Boise es, sin duda, la ciudad estadounidense donde el legado vasco es más visible. Otros relatos para los jóvenes, tales como, *Indianua* (*El indiano*, 1993) de Txiliku y, sobre todo, *Lur zabaletan* (*En las amplias llanuras*, 1994) de Aingeru Epaltza, también constituyen atractivas narraciones de aventuras de pastores vascos en territorio americano (Olaziregi, 2014: 112-114).

La novedad de la serie Garmendia respecto a las anteriores radica no solo en que ésta va dirigida a lectores de menos edad (9 años), sino en que presenta a un pastor vasco convertido, sin quererlo él, en un pistolero forajido que vivirá las situaciones más increíbles, al puro estilo de los *Western* famosos[4].

4 Es sabido que conocidos *westerns* de Hollywood incluyen inmigrantes vascos en papeles secundarios en la trama. Nos referimos a películas como *Thunder in the Sun* (1959), dirigida por Russell Rouse. Álvarez Gila e Arranz Otaegui (2014: 68-96) analizan, precisamente, la representación de los inmigrantes vascos en películas.

Las ilustraciones de los libros, realizadas por Mikel Valverde, nos revelan desde el primer volumen, *Garmendia eta zaldun beltza* (*Garmendia y el jinete negro*), que estamos en el Far West. Vemos en la portada una imagen que bien pudiera corresponder a Monument Valley, situada entre Utah y Arizona. En ella aparece el protagonista de la serie, Garmendia, cuya fisionomía y porte (un señor gordo, con cara de sorprendido/asustado, subido en su caballo), se aleja, claramente, del estereotipo hollywoodense de pistolero sanguinario. El narrador nos revelará más tarde que Garmendia pesaba más de 100 kilos, tenía la cara redonda y los ojos claros, el pelo suave, "como el de un niño", y que era callado y vergonzoso (GZB: 16). Otro elemento común a los tres títulos de la serie lo constituye el elemento peritextual que se incluye en todos ellos: un narrador en primera persona nos presenta la historia sobre Garmendia como real y afirma, además, que la escuchó de tu tío (GZB: 5-7). Por tanto, a través de este conocido recurso, este compilador o transmisor de la historia de Garmendia consigue, además de subrayar el sustrato real del personaje, poner de relieve el origen de la serie: los relatos que su tío le contó al propio Uribe y que el escritor vasco se encargó de confirmar en las presentaciones del libro[5].

Uribe, conocido por el recurso constante a la autoficción en su obra, con ejemplos llamativos como el de la galardonada *Bilbao-New York-Bilbao*, nos narra en *Garmendia eta zaldun beltza*, la persecución que sufre Garmendia, el pistolero vasco, por haber sido falsamente acusado del asesinato del matrimonio de Wilde Rose (GZB: 13). Narrado por un narrador extradiegético heterodiegético en tercera persona del pasado, el texto presenta un ritmo trepidante, cargado de aventuras, con constantes apelaciones a un narratario o receptor textual, gracias a expresiones como "zinez diotsuet" (en verdad os digo, GZB: 15) o "esan bezala" (tal y como he dicho, GZB: 34), apelaciones que buscan atraer la atención del lector. Pero lo que resulta en verdad notable es la *enciclopedia* de la obra, cargada de referencias a *Westerns* famosos de Hollywood, a personajes norteamericanos (escritores, aventureros, magnates) del siglo XIX, a refranes y canciones vascas que perfilan el sustrato cultural de Garmendia (GZB: 42), o a autores y obras de la literatura mundial del siglo XIX, unas referencias intertextuales que no ocultan el deseo del autor de establecer un relato, o mejor, un contrarrelato *(counter narrative*), que dignifique y dote de un halo aventurero a un oficio no valorado, el de pastor, y una emigración, la vasca. En efecto, el líder del pueblo donde ocurre la

5 Cf. Marin (2004), El escritor prolonga las aventuras inspiradas en un personaje real", *El País*, 10/12/2004.

acción, *Clean City,* se llama Harry Garbi (Harry el Limpio), en clara alusión al conocido filme protagonizado por Clint Eastwood, *Dirty Harry* (1971). Por su parte, el coprotagonista y amigo de Garmendia, Amelio Juárez, es de origen mexicano, y su caracterización se corresponde con el del estereotipo de mexicano en los EEUU: es de tez oscura, lleva bigote y barba de pocos días, es delgado, y llegó a tierra estadounidense cruzando ilegalmente *Río Grande* (GZB: 22), conocido río que marca una frontera natural entre México y los EEUU. Pero *Río Grande* (1950) nos recuerda, también, a un conocido western protagonizado por John Wayne y Maureen O´Hara. Por su parte, la coletilla que repite constantemente Amelio, "*No mames guei*" (GZB: 28), además de delatar su origen, da color al texto. Como lo da, la pareja de pistoleros Rat (rata, en inglés) y Bat (murciélago, en inglés), uno gordo y el otro flaco, (GZB: 34), que nos recuerda a conocidas parejas cómicas del cine y quienes repiten, constantemente, un diálogo absurdo que, sin duda alguna, también da ritmo y color al texto:

> -Zer uste duzu, Bat? -galdetu zion Ratek Bati. [¿Qué crees, Bat? –le preguntó Rat a Bat.
> -Zuk uste duzuna, Rat-erantun zion Batek. [Lo que tú creas, le contestó Rat a Bat] (GZB: 45).

El elenco de personajes históricos a los que el cuento rinde homenaje se completa con Buffalo Bill y su circo, en clara alusión a William Frederic Cody (1846-1917), explorador, cazador de bisontes y empresario de espectáculos, y que es claramente criticado por Amelio (GZB: 62) por exhibir en el circo los indios a los que él mismo derrotó en batallas, o el magnate del petróleo Rockefeller (GZB: 72), que se refiere a John Davison Rockefeller (1839-1937), con el que coincidirán Garmendia y Amelio en el tren y que aparece caracterizado como un ser ávido de dinero. También es interesante el espacio heterotópico, alejado del centro, el *Sirena Saloon* que regenta el personaje de Fanny:

> Emakume mardula zen Fanny, baina fina. Begiurdina zen eta ilehoria. Indar handikoa, broma gutxikoa, edozein gizakume maitemintzeko nor.
> *Sirena* herrialde hartako bekatarien habia zen Harry Garbi bezalakoentzat. Bizitza desordenaturiko jendea besterik ez omen zen biltzen hara (GZB: 47).
>
> [Fanny era una mujer robusta, pero fina. De ojos azules y rubia. De gran fuerza, pocas bromas, capaz de enamorar a cualquier hombre.
>
> *Sirena* era el nido para los pecadores como Harry Garbi de aquel lugar. Dicen que solo gente de vida desordenada acudía a aquel lugar.]

Esta mujer valiente, y activa que enamorará al tímido Garmendia, capaz de disparar o de rescatarle de la horca en GZB, bien pudiera aludir a Frances Matilda Van de Grift Osbourne Stevenson, más conocida como Fanny Stevenson (1840-1914), esposa del escritor Robert Louis Stevenson, una mujer libre y fuerte, que manejó una Colt, buscó oro en el desierto de Nevada, viajo por las montañas de California y cruzó los EEUU para rescatar a su primer marido. Una verdadera musa para el autor de la *Isla del tesoro*, y que en el texto de Uribe, además, hace gala de la valentía que también sedujo al escritor escocés. Afirmaciones suyas como "Bila ari dena begien bistan jartzea da onena" [Lo mejor es ocultar algo poniéndolo, precisamente, a la vista] (GZB: 54), nos recuerdan a la conocida estrategia que mostró magistralmente E. A. Poe en *The Purloined Letter* (1844). Y es que la Fanny de Uribe es una buena amante de la literatura, y así lo demuestra por la elección del poema que decora su *Saloon* (GZB: 48), la primera estrofa de *I started early-Took My Dog* (Salí temprano –Con mi perro–), que corresponde a otra escritora estadounidense famosa, Emily Dickinson (1830-1886).

> Goizean goiz jaiki, zakurra hartu
> eta itsasoa bisitatu nuen.
> Hondo-hondoko sirenak
> ni ikustera hurreratu ziren (GZB: 48).
> (Salí temprano –Con mi Perro–/ Y fui a visitar el Mar–/ Las Sirenas del Fondo/ Subieron para verme–)

Será Fanny quien lidere, junto a sus amigos, la liberación de Garmendia y Amelio de la horca, será ella quien los acoja en el saloon para que huyan, de forma bastante rocambolesca, de Clean City. El tren que tomarán ilegalmente les llevará hacia la última sorpresa del libro, el fortuito encuentro, en el último capítulo, con el Jinete Negro-Zaldun Beltza, un foragido que, en realidad, resultará ser el primo de Garmendia. Un ser inofensivo pero que, alimentado por la prensa sensacionalista de la época, por el "Espectáculo" (GZB: 83), vivirá en propia carne su mitificación. En resumidas cuentas, GZB, es un atractivo cuento de aventuras con todos los ingredientes propios del género: persecuciones, sueños premonitorios (GZB: 22-25), traiciones... todo ello aderezado con grandes dosis de humor para presentarnos a un pastor vasco cuya timidez mucho tiene que ver con la vida aislada que llevaban los pastores en territorio norteamericano, y cuyas costumbres, tales como, la construcción de pequeñas chabolas en el monte, los *carvings* que realizará

en los árboles (GZB: 29) o el hecho de que su mejor amiga sea un pequeño pájaro chochín al que cariñosamente llama Gilda (GZB: 17), en honor a una sacristana que conoció en su pueblo, se suman a la razón fundamental de su timidez y aislamiento: su desconocimiento de la lengua inglesa (GZB: 16). Un desconocimiento que, como han subrayado reiteradamente los teóricos de la crítica postcolonial, coloca a los emigrantes en una situación de inferioridad y subalternidad.

El segundo título de la serie, *Garmendia errege* (*Garmendia rey*, 2004), es, como dijo el propio autor, un canto a la amistad. Narra las aventuras que viven Garmendia y Amelio cuando entran a trabaja, en el circo de Buffalo Bill, un espectáculo ambulante de gran éxito que en verdad se creó en 1883. Allí coincidirán con conocidas parejas como Rat y Bat, y con el jefe indio Sitting Bull, Toro Sentado (GE: 39), convertido en una atracción exótica circense. Como en *Garmendia eta zaldun beltza*, Uribe vuelve a desplegar una atractiva intertextualidad, y ofrece una contextualización sociohistórica muy rigurosa.

Así, se mencionan restaurantes como el Occidental, de San Francisco, parte del conocido Occidental Hotel que existió entre 1861 y 1906 (GE: 61). Además, Garmendia llega a actuar en el famoso Jenny Lind Theater, convertido hoy en día en el City Hall de San Francisco. También se mencionan conocidos relatos fantásticos del siglo XIX como *Drácula* o *Frankenstein* (63), o los asistentes a la cena en el Occidental se deleitan con las fantásticas y fantasmagóricas historias que cuenta un viejo y misterioso marino, historias de criaturas gigantescas al estilo de los *Gulliver´s Travels* (1729), etc. Incluso, se intercala, en el capítulo 4, un conocido cuento tradicional chino sobre el origen del universo.

Una atractiva oferta textual que, en realidad, tiene el clímax argumental en las desavenencias que irán surgiendo entre los dos amigos protagonistas, Garmendia y Amelio, a raíz del "éxito" que tendrá el vasco en el circo. En efecto, es su fuerza, una fuerza que, como bien dice el narrador, se muestra en deportes tradicionales vascos como el levantamiento de piedra (GE: 34), la que convierte a Garmendia en la atracción más importante del circo de Buffalo Bill. La fuerza, *indarra* en euskera, constituye, precisamente, una cualidad central de la cosmovisión rural vasca. Una cualidad que aflora en muchos deportes rurales y que funciona, ante todo, como metáfora de la masculinidad (Zulaika y Douglass, 2007: 262). La exhibición de la fuerza

de Garmendia será uno de los elementos que contribuirá a su exotización y ésta pasa por el cambio de su nombre a Orson (cf. Orson Wells), pues "Garmendia", un apellido de origen vasco, es "raro" y no "moderno" a ojos del gerente Buffalo Bill (GE: 35). El circo corona a Garmendia como "el rey de la fuerza", "Indartsuen errege" (GE: 43), y lo caracteriza con una vestimenta al estilo de los reyes europeos (GE: 43), corona y capa incluidos. La lectura colonial de lo que Garmendia significa a los ojos de Buffalo Bill y de los espectadores que acuden al circo es fácil de deducir. Garmendia es, en realidad, esa bestia, ese animal exótico que como Sitting Bull (GE: 39-40), es domesticado y mostrado como trofeo de dominación. De ahí que Amelio, buen amigo de Garmendia, sufra al ver en lo que se ha convertido su amigo y deje a este solo, como cuando trabajaba de pastor en las montañas del Oeste y esperaba durante semanas la llegada del campero (GE: 49). Serán sus buenos amigos del Sirena Saloon, el cocinero Xi, acompañado de Fanny y Janet los que rescatarán a Garmencia del "encantamiento" (GE: 81) que tenía en el circo.

El tercer y último título de la serie, *Garmendia eta Fannyren sekretua* (*Garmendia y el secreto de Fanny*, 2006) centra la tensión argumental en torno a la desaparición de Fanny tras el viaje de ésta a Italia. Ya el texto introductorio que precede a todos los títulos de la serie y que viene firmado por un autoficcional Uribe, nos habla de la presencia del compositor Giacomo Puccini en los EEUU justo en la época en la que vivió Garmendia y de su composición *La fanciulla del West* (*La Chica del Oeste*), donde, según dice hay un personaje vasco, Nina Mitxeltorena, mujer de vida un tanto desordenada (GFS: 6) como Fanny, quien cuando se inicia la historia lleva 3-4 meses desaparecida (GFS: 13), para desesperación de su enamorado Garmendia. Este junto a Amelio se embarcará en un apasionante viaje en su búsqueda. La utilización de resúmenes y elipsis aceleran el ritmo de la narración de los preparativos del viaje (GFS: 17), así como de la llegada de la pareja a New York, lugar desde el que embarcarán como polizones a bordo del Valeria (GFS: 4). El lector sentirá el bullicio del puerto de Brooklyn (GFS: 19) en sus vibrantes pubs, y la presencia de la Estatua de la Libertad, de 1872, nos sitúa ante la fecha en la que pudieron ocurrir los hechos narrados. Llaman la atención los comentarios del autor implícito sobre los peligros de la actitud altanera de en el pub Bar Inn (GFS: 22), así como la comicidad de las escenas en el barco cuando Garmendia necesita aliviarse (GSF: 28).

Venezia será la ciudad en la que la búsqueda de Fanny se intensificará, en un periplo lleno de suspense e intrigas palaciegas. Para ello, Garmendia y Amelio contarán con la ayuda de un gondolero enamoradizo apodado *Michelle Amore* (GFS: 34), quien les contará historias de adulterio y engaño (GFS: 36), historias que Garmendia relacionará con las que él conoce sobre Pernando Amezketarra (1764-1823), un popular bertsolari y pícaro que se convirtió en personaje literario del best-seller que escribiera Gregorio Muxika en 1927, *Pernando Amezketarra.* Pero el gondolero también actuará de guía en una Venezia fascinante donde seductores como Giacomo Casanova (GFS: 42) conocerán la cárcel por sus aventuras amorosas, y atravesarán, tristes, el Puente de los Suspiros (GFS: 41), en su traslado de éstas. Como no podía ser de otra forma, equívocos y aventuras misteriosas derivarán en un baile de disfraces donde Garmendia y Amelio, con la colaboración de unas trillizas, Prima, Seconda y Terza, ataviadas con amplios vestidos de la época, encontrarán a Fanny (GFS: 71). El feliz desenlace tendrá todos los ingredientes de una celebración italiana, poemas, una buena mesa y una pizza Margherita, como la que Raffaele Esposito creó para su amada (GFS: 86).

5. A modo de breve conclusión

En las líneas precedentes hemos analizado la novedad que supone la serie Garmendia de Kirmen Uribe para lectores jóvenes. Como hemos argumentado, los tres títulos publicados en la serie constituyen un contrarrelato de las narraciones que han representado la diáspora y emigración vasca a los EEUU.

Uribe deconstruye el estereotipo de pastor vasco y nos propone unas historias basadas en un personaje real, el pastor vizcaíno Garmendia, ambientadas en un Far West plagado de pistoleros y maleantes, al más puro estilo de los westerns de Hollywood. Pero más allá de plantear unos atractivos relatos de aventuras, Uribe acierta en mostrarnos las contradicciones y tensiones de una sociedad estadounidense de finales de XIX donde los emigrantes y los nativos del lugar tratan de resistir a la exotización a la que son sometidos.

Bibliografía

Alvarez Gila, O. (1999): "Clero vasco y nacionalismo: del exilio al liderazgo de la emigración (1900-1940)", *Studi Emigrazioni* 133, pp. 101-18.

Alvarez Gila, O. y J. M. Tapiz Fernández (1996): "Prensa nacionalista vasca y emigración a América (1900-1936), *Anuario de Estudios americanos* 53.1, pp. 233-260.

Alvarez Gila, O. e I. Arranz Otaegui (2014): "La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿Reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales?", *Revista de Letras y ficciones audiovisuales* 4, pp. 68-96.

Atxaga, B. (1984): *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian*, Donostia: Erein. Español: *Dos letters*, trad. por A. Sabán, Barcelona: Ediciones B, 1990.

_____ (2003): *Soinujolearen semea*, Iruñea: Pamiela. En español: *El hijo del acordeonista*, trad. por B. Atxaga y A. Garikano, Madrid: Alfaguara, 2004.

Bhabha, H. K. (1994): *The location of culture*, London/New York: Routledge.

Bilbao, J. y W. Douglass (1975): *Amerikanuak. Basques in the New World*, Reno: University of Nevada Press.

Echeverria, J. (1998): *Home Away from Home: History of Basque Boardinghouses, Hotels and Communities*, Reno: University of Nevada Press.

Epaltza, A. (1994): *Lur zabaletan*, Iruñea: Pamiela.

Etxeita, J. M. (1988) [1910]: *Jaioterri maitia*, Bilbo: Labayru.

Garikano, A. (2009): *Far Westeko Euskal Herria*, Iruñea: Pamiela.

Hiriart Urruti, J. (1905): *Eskualdun ona*.

Isasi, M. (1942): *White Stars of Freedom: A Basque Shepherd Boy Becomes an American*, Chicago: Whitman&Cía.

Kristeva, J. (1991): *Extranjeros para nosotros mismos*, Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.

Lasagabaster, J. M. (2005): *Las literaturas de los vascos*, Bilbao: Universidad de Deusto.

Laxalt, R. (1957): *Sweet Promised Land*, Nueva York: Harper.

Marin, M. (2004): "Kirmen Uribe convierte ‚Garmendia Errege' en un canto a la amistad", *El País*, 10/12/2004.

Olaizola, J. M. "Txiliku" (1993): *Indianua*, Donostia: Elkar.

Olaziregi, M. J. (2014): "De vascos y migrantes. Breves consideraciones sobre las representaciones de la emigración en la literatura vasca" en B. A. Roig-Rechou *et al.* (coords.), *Inmigración/Emigración na LIX*, Vigo: Xerais, pp. 105-118.

_____ (2015): "Literatura vasca y emigración: la representación de América en la narrativa vasca" en J. C. Cruz Suárez *et al.* (eds.), *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, Berna: Peter Lang, pp. 319-332.

Olaziregi, M. & Elizalde, A. (2020): *Kirmen Uribe. Bizitza, fikzioa*, País Vasco: Universidad del País Vasco.

Pérez, P. (2016): "El canto del pastor no espanta las ovejas: memoria y nostalgia en los versos improvisados de los emigrantes vascos", *Disparidades. Revista de Antropología* 71.2, pp. 389-414.

Río, D. (2000): "Presencia de los vascos en la literatura norteamericana contemporánea", *Euskonews&Media* 91, pp. 15–22.

Said, E. (2000): "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables", *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, Londres: Tate Gallery, pp. 7-17.

Totoricagüena, G. (2005): *Basque Diaspora. Migration and Transnational Identity*, Reno: Center for Basque Studies.

Ugalde, M. (1990): *Itzulera baten historia*, Donostia: Elkar. En español: *Historia de un regreso*, trad. por K. Izagirre, Hondarribia: Hiru, 1995.

Uribe, K. (1996): *Lizardi eta erotismoa*, Irún: Alberdania.

_____ (2001): *Bitartean heldu eskutik*, Zarautz: Susa. En español: *Mientras tanto, dame la mano*, trad. por G. Markuleta y A. Arregi, Madrid: Visor.

_____ (2003a): *Ekidazu, lehoiek ez dakite biolina jotzen*, Donostia: Elkar.

_____ (2003b): *Garmendia eta zaldun beltza*, Donostia: Elkar. En inglés: *Garmendia and the Black Rider*, trad. por N. Lete, Reno: Center for Basque Studies, 2015.

_____ (2004a): *Ez naiz ilehoria, eta zer?*, Donostia: Editores Asociados.

_____ (2004b): *Garmendia errege*, Donostia: Elkar.

_____ (2005): *Guti*, Donostia: Elkar.

_____ (2006): *Garmendia eta Fannyren sekretua*, Donostia: Elkar.

_____ (2008): *Bilbao-New York-Bilbao*, Zarautz: Susa. En español: *Bilbao-New York-Bilbao*, trad. por A. Arregi, Barcelona: Seix Barral, 2009.

_____ (2010): *Bar puerto*, Donostia: Elkar.

_____ (2012): *Mussche*, Zarautz: Susa. En español: *Lo que mueve el mundo*, trad. por G. Markuleta, Barcelona: Seix Barral, 2013.

_____ (2013): *Jainko txiki eta hostalari hura*, Donostia: Elkar.

_____ (2014): "El idioma de la Virgen María de la playa", *Vidas y ficciones*, Pamplona-Iruña: Pamiela, pp. 18-23.

_____ (2016): *Elkarrekin esnatzeko ordua*, Zarautz: Susa. En español: *La hora de despertarnos juntos*, trad. por J. M. Isasi, Barcelona: Seix Barral, 2016.
_____ (2018): *Bilbao Museoaren Alfabetoa*, Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa.
_____ (2019): *17 segundo*, Zarautz: Susa.
Zavala, A. (1984): *Ameriketako bertsoak*, Tolosa: Auspoa.
Zulaika, J. & W. Douglass (2007): *Basque Culture. Anthropological Perspectives*, Reno: Center for Basque Studies.

Noticia sobre *Roig* e sobre outros apelidos cataláns presentes en Galicia dende antes de 1700

Antón Palacio
Universidade de Vigo

É cousa ben sabida que o primeiro apelido da nosa homenaxeada, *Roig* é, como *Ros*, variante catalá do galego *Roxo* e do castelán *Rojo*. Estes catro apelidos proceden de sobrenomes aplicados a un individuo pola cor do cabelo. *Roxo* 'de cor entre castaña e amarela' vén do lat. russeum 'vermello escuro' e este é derivado de *rŭssus* 'vermello'. En Galicia, *Roxo* rexístrase en cadeas onomásticas desde o séc. xii: *Iohannes cognomento Roxius* [=*Iohannes Roxius*], *Guímara Roxo* a.1167, *Iohannis Roixo* a.1190, *Iohannis Petri dictus Ruxu de Avelanedo* a.1203 TSobrado, *Pedro Rodrigues dicto Roxo* a.1262 CDCatMondoñedo, *Johán Roxo* a.1327 DocUnivSantiago, *Afomso Roxo de Billa Cova* a.1390 DocNoia, *Fernán Roxo* a.1517 CDAltamira, *Simón Roxo* (Lugo) a.1543 ARG. Como era habitual na Idade Media, concordaba co xénero feminino: *María Peres de Ribbadeu dicta Roxa* a.1122-1465 TCatMondoñedo. Desde comezos do séc. xvii atopamos as formas castelanizadas, hoxe moito máis frecuentes: *Domingo Rojo* (A Coruña) a.1601 ARG, *Pedro Rojo de Angeriz* a.1613 ARG, *Alberta Roja*, muller de Pedro de Arán, en Lens (Ames) a.1630 ARG, *Domingo Fernández Rojo* (A Coruña) a.1643 ARG, *Antonia Rojo* a.1751 CatBetanzos. Das dúas formas catalás, *Roig* e *Ros*, non se atopan rexistros na época medieval nin tampouco no catastro do marqués de La Ensenada, o que indica que estes dous apelidos se estenderon por Galicia despois de que aquel se elaborase, a mediados do séc. xviii.

Roig ten hoxe en Galicia máis de cento e medio de portadores. En arquivos galegos, a atestación máis antiga que demos atopado dun portador de *Roig* aparece nunha carta do Capitán Xeneral de Galicia ó concello compostelán en que lle pedía que tivese dispoñible a casa en que habitualmente se hospedaba na rúa do Vilar, casa que era propiedade de *José Roig* a.1801 AHUS. No ano seguinte, Mateo Domínguez Valdivieso, párroco e capelán do coro da catedral, presentou ante o concello un memorial en que se queixaba dos malos olores que sufría por unha canle de desaugadoiro feita polo comerciante *José Roig* na súa casa da rúa Franco a.1802 AHUS; isto indica que ou ben a casa da rúa do Vilar chegaba ata a rúa do Franco ou ben que *Jose Roig* tiña nesta unha segunda casa. Uns anos máis tarde, foille concedida unha licenza para edificar outra casa máis na Carreira do Conde a.1812 AHUS. En actas posteriores, vemos que *José Roig* tiña uns preitos

sobre o ramo de aguardentes e licores a.1813 AHUS e que o clasificaban como "asentista[1] del ramo de aguardientes" a.1818 AHUS. Non sabemos cal sería a casa do señor Roig, pero temos un indicio da súa situación por unha licenza concedida a Frutos Rodríguez de Castro, veciño de Sorribas (Rois), para reedifica-la fachada dunha casa da súa propiedade situada na rúa do Vilar entre a casa de *José Roig* e unha propiedade do cabido a.1814 AHUS. Sabemos tamén que o señor Roig era ben considerado grazas a unha carta que o Capitán Xeneral do Reino dirixiu ó concello compostelán para solicitar informe sobre as calidades e circuntancias do catalán, a quen o cónsul do rei de Portugal nomeara vicecónsul na cidade a.1805 AHUS. Noutro documento consta que *José Roig* adiantou doce mil reais para as obras no cuartel do Río dos Sapos a.1812 AHUS. Que *José Roig* era membro prominente da sociedade compostelá demóstrao tamén o feito de que, no ano 1809, foi un dos dous representantes do ramo do comercio na comisión que recibiu o exército francés, integrada, ademais, por don Antonio Gil de Taboada, dous cóengos da catedral, o abade de San Martiño Pinario, dous rexedores, un adminitrador de rendas, o conde de San Juan e dous membros da Universidade a.1809 AHUS. Ese mesmo ano foi comisionado para que se encargase do acopio de viño do partido do Salnés destinado ó exército invasor a.1809 AHUS. A boa posición social e económica non impediu que tivese que ir a un preito co procurador da cidade da Coruña a.1813 AHUS nin que se declarase "agraviado" pola contribución extraordinaria de guerra que lle cargaran e reclamase contra ela, reclamación que non foi atendida a.1814 AHUS. Una anos despois solicitou ó consistorio que se admitise a súa dimisión como asentista de augardentes, pero comunicóuselle que debía seguir exercendo as obrigas do seu contrato a.1817 AHUS.

Sabemos, ademais, que houbo outros portadores composteláns do apelido *Roig*, algúns deles dedicados á Medicina e de orixe barcelonesa. Consérvase a información de limpeza de sangue e de actividades políticas do médico *Bruno Manuel* Roig, fillo de *Bruno Roig,* médico da Real Cámara e Vicedirector do Real Colexio de Cirurxía médica de Santiago, e de Josefa Ridecós ~ Reidecós, naturais de Barcelona, e neto por parte de pai de *Bruno Roig*, de Barcelona, e de José Ridecós, médico do Real Colexio de Cirurxía de Barcelona por parte de nai a.1818 AHUS. Irmáns de Bruno Manuel foron *José María Roig Ridecós*, estudante de Medicina a.1821 AHUS e *Antonio Jacobo Rois Ridacós*,

[1] *Asentista*: o que contrata a provisión ou subministración de víveres ou outros efectos a un exército, armada, presidio, praza etc. (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*).

que estudou Leis a.1826 AHUS e despois casou con María de los Santos Sánchez, coa que tivo unha filla chamada *Felisa Roig Santos* a.1843 AHUS.

Polos mesmos anos faleceu *Josefa Roig González*, natural da parroquia de Sar, filla de *José Roig*, e foi enterrada no cemiterio do Hospital a.1842 AHUS.

Xa do séc. xx consérvanse no AHUS os expedientes académicos de tres irmáns apelidados *Roig Roura*: Pablo e Félix, estudantes de Dereito, e José, estudante de Farmacia a.1903. Outros irmáns apelidados *Solla Roig* foron Rogelio, estudante de Medicina a.1907 e Eugenio, estudante de Dereito a. 1915.

Quizais algún dos *Roig* ata aquí citados foi antepasado de Blanca Ana Roig Rechou.

Así pois, todo indica que o apelido *Roig* chegou a Galicia a comezos do séc. xix, na enxurrada de apelidos da mesma orixe territorial que tiveron ou teñen aínda hoxe portadores en Galicia, dos que sabemos que chegaron aquí desde a segunda metade do séc. xviii, como *Agustí, Alegret, Badía, Balaguer Bargés. Baró Barreras, Bartolí, Betat, Borrell, Brunet, Carbonell, Carreró, Casalíns, Castellá, Claret, Dagá, Dalmau, Domenech, Escardó, Esclús, Ferrer, Gasset, Gassó, Gelpí, Guasc, Jané, Mainó, Manjolet, Maristany, Martí, Palau, Pla, Poch, Portals, Pullés, Sabriá, Sirvent, Teixidor, Torrens, Vila* e moitos outros.

Destes apelidos, e de moitos outros, repítese con frecuencia que chegaron a Galicia no séc. xviii cos immigrantes cataláns que viñeron para traballar na industria da salga de peixe. E así foi, certamente, aínda que habería que matizar esta afirmacións en dous sentidos:

(a) Hai constancia da presenza en Galicia de cataláns que comerciaban co peixe xa desde o primeiro terzo do séc. xvi. No seu libro *Viejas notas galicianas* cita Pérez Constanti os cataláns *Francisco Mota* e *Juan Abella*, que cargaban no peirao de Noia unha nao e un galeón con sardiñas, crogrios "y otras cosas para llevar fuera de este Reyno" o ano 1533.

(b) A industria da salga non foi a única e exclusiva ocupación dos cataláns que asentados en Galicia; houbo moitos que se dedicaron ó comercio de viños e augardentes, como o citado señor *José Roig* establecido en Santiago. Tamén en Santiago, a mediados do xviii, levaban apelidos cataláns *Gregorio Ambrós,* que era *asentista de carne*, e *Carlos Ferrer*, que era *tratante en lenzos* a.1752 CMESantiago.

Na Coruña, *Antonio Bartolí*, de nación catalán, vendía no seu comercio *candeas de sebo*, que lle compraba a Francisco Arcay "fabricante de velas" a.1722 ARG; Bartolí preiteou co dono do pazo de Carracedo ou da Ribeira, veciño de Quembre (Carral) polo pagamento de vinte ducias de *táboas de piñeiro* de Portugal para a fábrica da "casa en que habita" (a.1798 ARG) e tamén con José Núñez, alias Sancho, sobre o pagamento do importe de *dous bois* a.1814 ARG. Bartolí foi socio de Juan Ventura Galcerán, co que liquida contas procedentes do *abastecemento de carnes* "en el que han sido socios" a.1806 ARG) e de Juan Caula, co que liquida contas dunha *fábrica de candeas* a.1818 ARG. Non sabemos a que ramo do comercio se dedicaban *Francisco Ferrer y Albá, industrial* a.1798 CasamentosCoruña e *José Ferrer y Roca*, veciño e do comercio do Porto do Son a.1801 ARG.

En Ferrol comerciaban con viños *Juan Alegret, catalán* (a.1760 ARG), *Francisco Castellá, comerciante catalán* (a.1769 ARG); *José Pose, catalán* (a.1767 ARG), *Magín Escardo, catalán* (a.1770 ARG), *Juan Pascual Barreras, catalán* (a.1779 ARG) e *José Betat*, taberneiro (a.1788 ARG); tamén en Ferrol preiteaba *Bentura Sala, catalán* [...] por impago duns seiróns de *figos e pasas* (a.1776 ARG).

Apelidos de probable ou segura orixe catalá presentes en Galicia antes de 1700

O momento da entrada en Galicia da maioría dos numeross apelidos actuais de orixe catalá é, desde logo, o que se comproba no caso de *Roig*. Pero agora darei noticia de algo máis dunha ducia de apelidos cataláns ou probablemente cataláns presentes en territorio galego desde moitísimo antes. Poñemos como límite temporal o ano 1700 e indicamos entre parénteses o século en que se rexistran por primeira vez en documentos galegos: *Rogel* e *Noguerol* (séc. XII), *Merchán* e *Andreu* (séc. XIII), *Boquete* (séc. XIV), *Buceta* (séc. XV), *Guinarte, Badía, Catalán, Castellá, Ferrer* e *Rovira* (séc. XV) e *Amat* e *Moncada* (séc. XVI).

O apelido patronímico *Rogel*, que levan case cento e medio de galegos, é adaptación do nome catalán ou francés *Roger*, forma tamén presente en Galicia como apelido. Ten a mema orixe xermánica cós galegos *Roxerio* e *Roxelio*. En Galicia rexístrase en cadeas onomásticas desde mediados do séc. XII: *Fernando Veremudiz cognomento Rogel* a.1152 TLourenzá, *Fernandus Rugel* a.1177, *Petro Iohannis Rogel* a.1225 TSobrado, *Fernán Fernandes* dito *Rugel ~ Roy Ferrnandes* [escudeiro morador en Toubes de Vilarrubín] ~ *Roy Fernandes Rugel* a.1333 CDStaCombaNaves, *Gomes Rugel* a.1398 CDPombei-

ro, *Álvaro Rugel*; *Gomes Rugel* (Vilarrubín, A Peroxa) a.1473 CDOseira, *Lopo Rugel, Gomes Rugel* a.1491 DocDevOurense, *María Rugel* a.1513 CDStaCombaNaves, *Pedro Rogel*, veciño de Piñor (Barbadás) a.1537 AHUS, testou no Hospital de Santiago a.1556-1559 AHUS, *Blas Rugel*, fillo de *Amaro Rugel*, que era veciño de Piñor, soldado da compañía de Basilio de Gante coronel do rexemento de Navarra que reside na cidade de Santiago, testou en Santiago a.1727 AHUS, *don Benito Roxel* a.1760 CCME-Ourense. Como ocorría frecuentemente, o xénero do sobrenome adaptábase ó sexo da portadora: *Ynés Rugela* a.1434 PadrónsOurenseXV.

Tamén entre os más antigos está *Noguerol*, que ten case 600 portadores galegos, a maioría residentes na zona central de Galicia, por Lemos, Chantada e Ourense. É un xentilicio referido a unha localidade fitonímica relacionada con *nogueira*, quizais a lleidatá *La Noguera* ou algunha *Noguères* francesa equivalentes ós nosos moitos *(A) Nogueira* ou (*As) Nogueiras*. O xentilicio adaptouse ó galego coa forma *Nogueirol*, coa que figura en documentos galegos desde finais do séc. xii: *Munio Fernandiz cognomine Nugeyrol* a.1195, *Munio Fernandi Nugeyrol* a.1252, *Garsiam Fernandi, militem dictum Nugeyrol... Iohannis Fernandi, dicti Nugeyrol* a.1274 CDOseira, *Fernán Ares Nugeirol* a.1448 LCPontevedra, *Ruy Fernandes Nogeyrol~Nogeirol escudeyro* (Monforte) a.1466 Lorenzo_Vilardomonte, *Gil Nogeyrol* a.1467, *Roy Nogueyrol* a.1487 DocDevOurense, *Sancha Fernández Nogeyrol* a.1502 CDMaia. Desde finais do séc. xvi só aparece a forma castelanizada, única que se conserva hoxe: *Alonso Gayoso Noguerol* (por Pambre, na Ulloa) a.1588, o licenciado *Marcos Mosquera Noguerol* (en Orcellón) a.1662 ARG, *Francisco Noguerol* (Callobre), *Joseph Noguerol, Margarita Noguerol, merzera* a.1751 CMEBetanzos.

De orixe catalá ou francesa son as formas *Merchán, Marchán, Merchante* e *Marchante* que, en conxunto, levan actualmente como apelido ó pé de 130 portadores galegos; derivan do fr. *marchand* 'vendedor, comerciante' (<lat. *mercari* 'mercar'). Coma no caso de *Andreu*, deberon chegar a Galicia coas peregrinacións a Compostela, na mesma época có subst. *merchandía*, que aparece nos cancioneiros galego-portugueses aínda que non se conserva no galego modeno. En Galicia, *Merchán* e *Marchán* atéstanse moitas veces como complemento onomástico xa desde os primeiros anos do séc. xiii: *Pelagio Mercham, Pelagii Pelagii merchiam* a.1204 TSobrado, *Pedro Mercham* (Ferreira de Pantón) a. 1261 DocXII_XIII, *frey Pedro Merchãn* (Trasancos) a.1269 CDMaia, *Pedro Merchán* (mosteiro de Oseira) a.1269 DocXII_XIII, *Joán Mercham de Villarino* a.1283 DocGalTToxosoutos, *Johán Merchán moordomo*

do préstamo de Reys pollo arçidiago da Reyna a.1316, 1340, *Johán Marchán* a.1316 DocUnivSantiago, *Domingo Merchán mercador* a.1333 CDOseira, *Affonso Merchan* a.1344, *Domingo Merchán* a.1355, *Fernán Merchán* a.1359, *Ferrán Merchán* a.1399 DocUnivSantiago, *Fernán Merchán*, freire do convento de San Domingos da Coruña a.1482, *Martín Marchán*, zapateiro, veciño de Santiago a.1569 ACS, *Juan Merchán* [fillo de] *Jácome Merchán*, defunto, tiña que pagar cun boi a lutuosa que o dito Jácome lle debía ó conde de Altamira a.1583, *Fernando Marchán* a.1591 e *Juan Merchán de Ameixenda*, eran veciños de Vilamaior (Ordes) a.1608 ACS, *Pedro Merchán*, veciño de Sueiro (Culleredo) a.1609, *Domingo Merchán*, sarxento dos batallóns de mariña a.1808 ARG.

Xa no séc. XIII, atopamos en Galicia a forma catalá *Andreu*, equivalente ás galegas *André* e *Andrés*, aquela rexístrada en Galicia desde a Idade Media, como moitos nomes que chegaron aquí seguramente polo Camiño de Santiago: *Guillén Andreu* a.1272 CDCatMondoñedo, *Johán Andreu* a.1318 CDMontederramo, *Pedro Andreu* a.1390 LTenzasSantiago; isto non obsta, claro está, para que algúns portadores actuais do apelido sexan descendentes de cataláns chegados no séc. XVIII.

Boquete é apelido que portan hoxe máis de 1.500 galegos. Pode estar relacionado co apelido *Boquet*, catalán e francés, en orixe un sobrenome probablemente diminutivo de *boc* 'godallo, castrón'. É frecuente en Galicia desde o séc. XIV: *os Boquetes* a.1390 LTenzasSantiago, *Gómez Buquete* a.1399 DocHCoruña, *Pero Boquete* a.1571 CDAltamira, *Jerónimo Boquete*, de Ledoño (Culleredo) a.1542 ACS, *Sueiro Boquete*, veciño de Queixas (Cerceda) a.1543, *Fernán Boquete*, veciño de Trazo a.1551 AHUS, *Fernando Boquete* a.1587, *Domingo Boquete* a.1656, *Agustín Boquete*, escribán de Vilalba a.1751 ARG, *Bernardo Boquete* a.1752 CMECoruña, *Antonio Boquete Distas*, residente en Madrid na casa do conde de Altamira, fillo de *Pedro Boquete* a.1627AHUS.

O apelido *Buceta* que levan máis de 2.000 portadores galegos orixinouse probablemente como alcume aplicado a un propietario ou construtor dunha *buceta* 'bote pequeno de remo e vela coa proa idéntica á popa'. O nome galego desta embarcación debe ser importado, proveniente dunha forma primitiva *bus*, que designaba un tipo de barco medieval, e que deixou en catalán o derivado diminutivo *bosseta*; en todo caso, o sufixo denota a orixe catalá, francesa ou occitana. Rexístrase como complemento onomástico, se non antes, desde o séc. XV: *Joán Pérez Buçeta, clérigo desta fregesía de Lantaño, Gonçalo Núñez Buçeta do Rial* e *Gregorio Gonçález Buçeta, seu fillo,*

escudeiro do mariscal Sueiro Gómez de Soutomayor a. 1473 CDGH, *Gonzalo Buceta*, zapateiro de Caldas de Reis a.1531 ACS, *Teresa González Buceta*, filla de *Gonzalo Buceta* a.1540, *Gregorio Buceta*, escribán, veciño de Portas a.1551 AHUS, *Domingos Buceta de Caamaño*, veciño de Caldas a.1698 ACS, *Juan Antonio Buceta ~ Buzeta*, notario, correo de acabalo a.1751 CMEBetanzos.

Actualmente, os apelidos *Guinarte* e *Ginarte* teñen en conxunto uns 120 portadores galegos. Son adaptacións do apelido catalán *Guinart*, procedente dun antropónimo de orixe xermánica. En Galicia está rexistrado desde o primeiro terzo do séc. xvi: *Gonzalo de Ginarte*, clérigo, arrendoulle unha casa na rúa da Caldeirería a un prateiro compostelán por 26 reais e dous capóns ó ano (a.1529 AHUS), *Gregorio Guinarte* a.1656, *Francisca Guinarte*, en Ferrol a.1777 ARG. Tamén se rexistra a variante con nasal palatal: *Luísa Guiñarte* a.1855 ARG.

O apelido *Badía*, que levan hoxe máis de dez ducias de galegos, pode explicarse como variante de *Abadía*, con deglutinacións do *A-* inicial, ou ben selo apelido catalán homónimo. Da forma *Badía* temos atestación en cadeas onomásticas de documentos galegos desde polo menos o primeiro terzo do séc. xvi: *Bernardo Badía* a.1532 AHUS, *Pablo Badía* a.1807, *Juan Badía y Barreyro* a.1857, *Petra e Antonia Brage Badía* a.1870 ARG, *José Badía*, alcalde de Mugardos a.1877 PARES. O feito de que máis do 80% dos portadores vivan en Vigo, A Coruña, Ferrol, Santiago e Ourense é indicio dunha moi probable orixe catalá.

O apelido *Catalán*, que hoxe levan case un cento de portadores galegos, é un claro indicio da procedencia da estirpe e xa na primeira metade do séc. XVI había en Galicia individuos que o levaban como apelido. Francisco de Valladolid, abade do mosteiro de Celanova, outorgou a *Gerónimo Catalán*, veciño de Celanova, un foro de dúas casas na rúa que sobe para os Carballos da Aira, un anaco de terreo para horta que está saíndo para o Forno Telleiro e dous pelames en Lavandeira; todo iso por un real de prata e dúas galiñas de renda a.1538 ARG. Un cóengo residente no mosteiro de Santa María de Sar chamado *Juan Catalán* outórgalle un poder a un seu irmán, veciño de Benavente, para que poida cobrar unha débeda a un Juan de Tordesillas, escribente, veciño de Valladolid a.1569 ACS. Un doutor don *Sebastián Catalán* foi elixido cóengo maxistral de púlpito da catedral de Santiago e sometido a probas de limpeza de sangue a. 1674 ACS). Houbo en Santiago un *Sebastián Granado Catalán*, a quen o mosteiro de San Martiño Pinario

lle reivindicaba bens en Soandres xa nas portas do séc. xviii a.1692 ARG); era fillo de Mateo Granado e de *Mariana Catalán* e estaba casado con Juana Teresa de Toubes; dous fillos do matrimonio de Sebastián e Juana Teresa solicitaron información de limpeza de sangue como colexiais electos para unha beca sunmulista do Colexio de San Xerome: chamábanse *Juan Manuel Granado Catalán* a.1694 AHUS e *Francisco Antonio Granado Catalán* a.1710 AHUS. Xa no séc. XVIII doña Isabel María de Avalle y Mosquera, veciña de Santiago, estaba casada con don *José Antonio Catalán y Andrade*, ausente do Reino desde había anos; ela requiriu e preiteou no tribunal eclesiástico para reclamarlle o regreso á vida marital; o marido foi condenado a pagar os custos procesuais, uns 12.460 reais e 6 marabedís, condena á que se aveu a.1759 ACS. Este *José Catalán y Andrade* era capitán de granadeiros do rexemento provincial de Compostela e outorgou un poder a don Adrián de Razo, escribán de Rianxo, para que fose no seu nome a cobrar certas partidas de renda que lle pagaban os colonos por diferentes lugares a.1774 ACS. Un *Jacinto Catalán*, perruqueiro, vivía en Santiago a.1752 CatSantiago; *José Antonio Catalán* foi alcalde de Santiago a.1753 ARG. Xa no séc. XIX, naceu na compostelá rúa da Raíña *Emilia Catalán Fangí*, filla de *Eduardo Catalán* e neta de *Euterio Catalán* a.1850 AHUS.

Tamén no séc. XVI viviu en Santiago *Alonso Fernández Rovira, mercader*, quen demandou a Gonzalo de Neiro, veciño de Busto, para que deixase libre o lugar de Vilariño a.1545 ACS. Xa no séc. XVII houbo en Santiago un músico chamado *Rafael de Rubira* a quen lle aumentaron o salario ata 250 ducados anuais coa condición de servir na catedral durante dez anos e de ensinarlle a un rapaz a tanxelo violón e o baixón a.1621 ACS. *Rafael de Rubira "el Viejo"* era veciño de Santiago a.1639 ACS. Da mesma familia de músicos debeu ser *Andrés de Rovira*, ministril da catedral de Santiago; a súa viúva Clara Osorio recibiu 300 reais no ano 1623 ACS. Poucos anos despois, entrou como ministril da catedral *Rafael de Rubira "el Mozo"*, fillo de *Rafael de Rubira*, coa obriga de tocalo orlo e o violón, cun salario de 40 ducados anuais a.1634 ACS; este *Rafael de Rubira* arrendou unha casa na rúa do Franco, pegada á "Fuente del señor Santiago" a.1644 ACS. Consta tamén que *Rafael de Rubira y Osorio*, músico ministril da catedral de Santiago, era veciño de Santiago a.1661 ACS.

Dous apelidos cataláns levaba *Mauro Castellá Ferrer*, celanovés nacido en 1567, "*cabo de las compañías de Celanova*" a.1609 ACS autor da *Historia del Apóstol Santiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*. Por aqueles

anos vivía en Santiago unha *Lucía Ferrer* que arrendou por 16 ducados e dous capóns anuais unha casa na Porta da Pena a.1613 ACS.

O apelido *Amat*, equivalente ó galego *Amado*, lévano hoxe máis de tres decenas de galegos e figura en documentos galegos xa a principios do xvii, cando capitán *Baltasar Amat* pide información e petición sobre a licenza outorgada ó seu favor por don Rodrigo Pacheco Osorio, gobernador do reino de Galicia, para poder sacar do reino trinta e seis falcóns e un gabián para a súa Maxestade sen impedimento por parte das xustizas que encontre ó seu paso a.1616 ACS. Xa no séc. XIX, un *Luis Amat*, fillo de *Blas Amat* e *María Concepción Amat*, casou en Santiago no a.1865AHUS. Probablemente era irmán seu *Manuel Amat y Amat*, que residía na Porta do Camiño compostelá e solicitou permiso para emigrar a Montevideo ou Buenos Aires a.1871 AHUS.

Tamén se atesta desde principios do séc. XVII o apelido de *Andrés de Moncada*, xuíz de Trasdeza a.1626 ARG) que debe se-lo mesmo *Andrés do Casal Moncada*, xuíz da vila de Redondela, veciño de Escuadro (Silleda) a.1630 ACS. Os mesmos apelidos levaba *Domingo de Casal Moncada*, procurador xeral dos veciños da vila de Arzúa a.1684 ARG, de quen se dí que era *escribán* a.1696 ARG. Houbo tamén un frei *Luis de España y Moncada*, dominicano, catedrático de prima na Universidade de Santiago a.1639 ACS e un *don Guillén Ramón de Moncada*, gobernador e capitán xeneral no reino de Galicia a.1646 ACS, que aparece noutros documentos co seu título de marqués de Aitona e xentilhome da cámara de Súa Maxestade a.1655 ACS. O apelido, que ten hoxe poucos portadores en Galicia, volve aparecer no nome de *Juan Vicente de Andrade y Moncada*, de quen os fillos tiñan como curador *ad bona* a Domingo Alonso de Puga, crego de ordes menores, veciño de Celas (Culleredo) a.1787 ACS.

Noutros casos, aínda que a forma do apelido non dá indicio da orixe catalá do individuo, a procedencia de Cataluña de determinados comerciantes establecidos en Santiago antes de 1700 faise constar nos documentos. Velaquí noticias de dous deles tomadas todas do Arquivo da Catedral de Santiago. A *Damián González, catalán, natural de la ciudad de Barcelona, mercero y residente en la ciudad de Santiago* a.1589 volvemos atopalo uns anos máis tarde de novo cualificado como *catalán* e *tendero* nun documento en que se obriga a pagar a Pedro Moreira, *cordonero*, veciño de Pontevedra, oito ducados do resto dunha mula que lle vendera a.1594. Debe selo mesmo

Damián González, catalán, casado con María de Ben, filla de Francisco de Ben, procurador das audiencias arcebispais, que pretendía o oficio do seu sogro nas audiencias na Coruña a.1600. Parece que non tivo éxito na súa pretensión, porque poucos anos despois *Damián González, mercader, catalán* era veciño de Santiago, onde lle alugou a Juan de Quintela, xastre, tamén santiagués, un soto dunha casa sita na torre da Atalaia de Santiago, xunto ós fornos de Santa Cristina; o arrendamento fíxoo durante cinco anos e por unha renda anual de 40 reais a.1606). Un *Onofre, ingeniero catalán*, que estaba na Coruña traballando na fábrica de moeda nova foi gratificado con 30 ducados por axudar a mellorar o modelo e traza do tabernáculo que se estaba facendo na catedral a.1661).

Abreviaturas das fontes utilizadas

ACS=Arquivo da Catedral de Santiago, en liña en <http://csa.archivo3000.es/jopac/controladorconopac?action=busquedaavanzada>.

AHUS=Arquivo Histórico Universitario da Universidade de Santiago de Compostela, en liña en <http://arquivo.usc.es/ahus2/pages/tiles/login.jsp>.

ARG=Arquivo do Reino de Galicia [integrado en Galiciana].

CCME=Comprobación do CME-, 1760-1764, PARES (*vid.* http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/ags/destacados/2019/comprobaciones-galicia.html). Inclúese o nome da parroquia e o concello: CCME-Ourense.

CDAltamira=García Oro, J. e Mª J. Portela Silva (2003): *La casa de Altamira durante el Renacimiento. Estudio y colección diplomática*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano.

CDCatMondoñedo=Cal Pardo, E. (1999): *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo: transcrición íntegra dos documentos*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2005.

CDGH=López Ferreiro, A. (1901): *Colección diplomática de Galicia Histórica*, Santiago de Compostela: Tipografía Galaica. Ed. facsímil: Santiago de Compostela: Edicións do Cerne, 1998.

CDMaia=Maia, C. de Azevedo (1986): *História do galego-portugués. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal do século XII ao século XVI (com referência á situação do galego moderno)*, Coimbra: I.N.I.C.

CDMontederramo=Lorenzo, R. (2016): *Colección documental do mosteiro de Montederramo*, coa colaboración de M. Pérez, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 3 vols.

CDOseira=Romaní Martínez, M. (1989): *La colección diplomática de Santa María de Oseira (1025-1310)*, 2 vols, Santiago de Compostela: Tórculo Edicións. Romaní Martínez, M. *et alii* (1993): *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense) 1310-1399*, vol. 3, Santiago de Compostela: Tórculo Edicións [Contén 686 docs. Inclúe índice toponímico e antroponímico. É continuación de Romaní Martínez 1989. Continúa en Romaní Martínez/Otero-Piñeyro Maseda/Garrido 2003]. Romaní Martínez, M. e P. S. Otero-Piñeyro Maseda/M. Garrido (2003): *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense) 1400-1435*, vol. 4, Santiago de Compostela: Tórculo Edicións [Contén 423 docs., do ACOu, do AHPOu, do AHN e do Arquivo do Mosteiro de Poio (fondo Rey Soto). Inclúe índice toponímico e antroponímico. É continuación de Romaní Martínez 1989 e Romaní Martínez *et alii* 1993].

CDPombeiro=Lucas Álvarez, M. e P. L. Domínguez (eds.) (1996): *El priorato benedictino de San Vicenzo de Pombeiro y su colección diplomática en la Edad Media*, Sada/A Coruña: Ediciós do Castro.

CDStaCombaNaves=Dono López, P. (2010): *Colección de documentos en pergamiño do mosteiro de Santa Comba de Naves. Introdución, edición e índices*. Tese de doutoramento (inédita), Universidade de Santiago de Compostela.

CME=Catastro de Ensenada: http://pares.mcu.es/ (CME-Coruña, CME-Betanzos, CME-Santiago).

DocDevOurense=Ferro Couselo, X. (1967): *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI*, 2 vols, Vigo: Galaxia.

DocGalTToxosoutos=Martínez Lema, P. e R. Pichel Gotérrez (2009): "Documentación romance no Tombo de Toxos Outos: edición filolóxica e estudo toponímico", *Moenia* 15, pp. 207-231.

DocHCoruña=González Garcés, M. (1988): *Historia de La Coruña. Edad Media*, A Coruña: Caixa Galicia.

DocNoia=Barreiro García, M. C. (1995): *A documentación notarial do concello de Noia (ss. XIV-XVI). Lectura, edición e léxico.* Tese de doutoramento (inédita), Universidade de Santiago de Compostela.

DocUnivSantiago=Lucas Álvarez, M. e Mª X. Justo Martín (1991): *Fontes documentais da Universidade de Santiago de Compostela. Pergameos da serie Bens do Arquivo Histórico Universitario (Anos 1237/1537). Edición diplomática*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [Na

base de datos do ILG incluíronse só as entradas onomásticas revisadas no orixinal por R. Rodríguez Parada e D. González (documentos ata o séc. XV, nº 1 a 258 incluído), Mª L. Varela Armas (curso 2009-10, nº 261, 262, 263), L. Mosquera Tenreiro (curso 2010-11, nº 271 e 274), M. Ameneiro Menéndez [corrixidas por G. Hermo] (nº 264, 265, 266).]

DocXII-XIII=Souto Cabo, J. A. (2008): "Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII", *Revista Galega de Filoloxía*, monografía 5, A Coruña: Universidade da Coruña.

LCPontevedra=Rodríguez González, Á. (1989): *Livro do Concello de Pontevedra (1431-1463)*, Pontevedra: Museo Provincial.

Lorenzo_Vilardomonte=Lorenzo, R. (1991): "Un documento galego de 1466" en M. Brea e F. Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 361-386. [Edición dun doc. do Arquivo-Biblioteca do Pazo de Vilardomonte, en Palas de Rei].

LTenzasSantiago=Méndez Fernández, Mª L. (1991): *Contribución ó estudio dun libro das Tenzas da Catedral de Santiago. Edición crítica e estudio dos folios 1 a 27.* Memoria de Licenciatura: Universidade de Santiago de Compostela.

PadrónsOurenseXV=López Carreira, A. (1995): *Padróns de Ourense do século XV. Fontes estatísticas para a historia medieval de Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

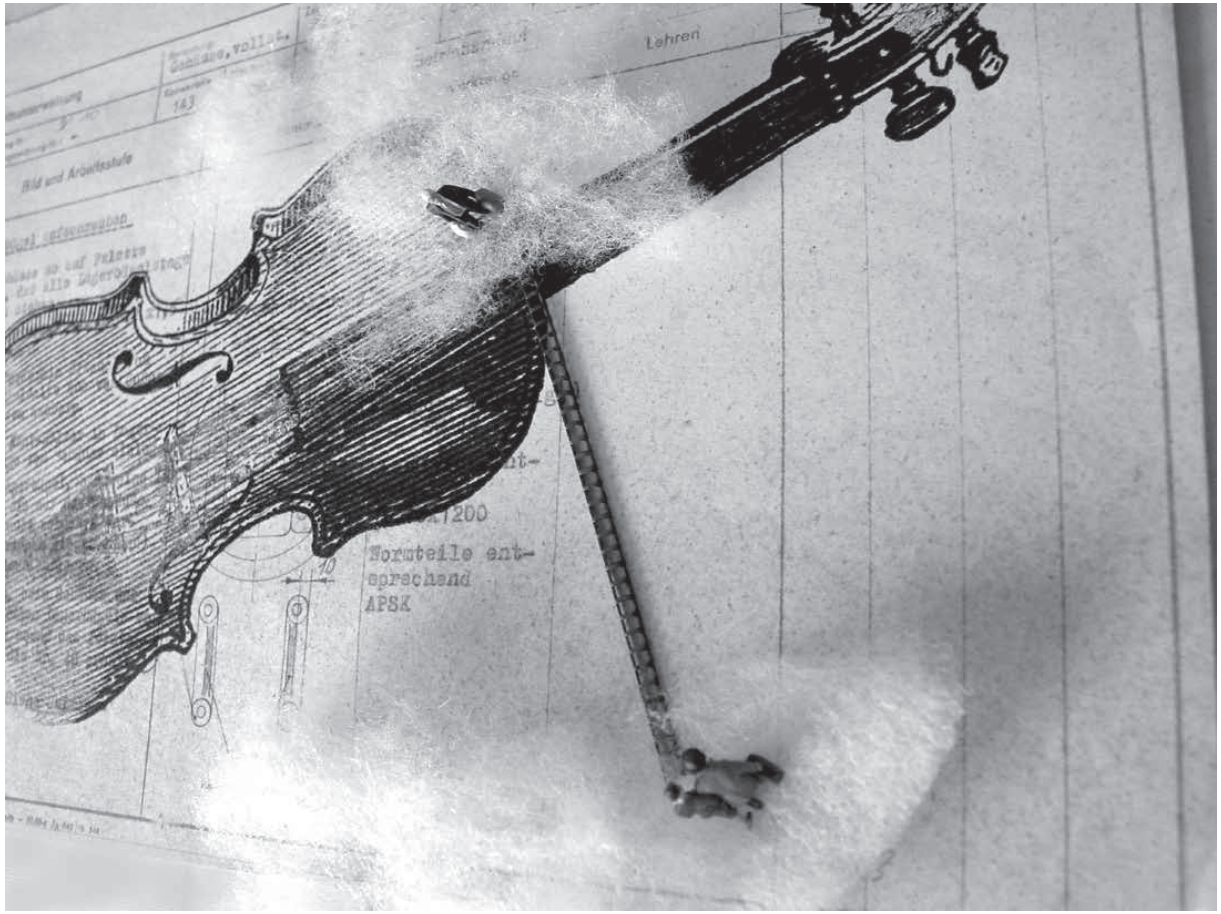
PARES=Portal de Archivos Españoles (Ministerio de Cultura). <http://pares.mcu.es/Catastro/>.

Pérez Costanti, P. (1926): *Viejas notas galicianas*, Vigo: R. Sánchez Bargiela y Fernández.

TLourenzá=Rodríguez González, Á. e J. Á. Rey Caiña (1992): "Tumbo de Lorenzana", *Estudios Mindonienses* 8, pp. 11-325.

TCatMondoñedo=Cal Pardo, E. (2006): *Tumbos de la Catedral de Mondoñedo. Tumbo pechado: transcripción íntegra de sus documentos*, 2 vols, Lugo: Deputación Provincial.

TSobrado=Loscertales de García Valdeavellano, M. P. (1976): *Tumbos del monasterio de Sobrado de los Monjes*, 2 vols, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Archivo Histórico Nacional


Lehren
Bild und Arbeitsstufe
Vorurteile ent-
sprechend
APSK

Sete Elefantes Inventam Xícaras Ocas: uma história de palavras em liberdade

Raquel Patriarca
Universidade do Porto

É muito difícil, descobri nos últimos dias, escrever algo que pareça digno de homenagear alguém. Sobretudo se esse alguém for, como é o caso da querida Blanca, verdadeiramente digno de homenagem. A primeira reacção é tão fácil quanto rápida. A certeza de que a ideia de lhe dedicar um livro é categoricamente boa. Abençoado seja quem a teve. E abençoado seja, também, quem se lembrou de me incluir num projecto tão bonito. Claro que sim. Podem contar com a minha feliz e entusiasmada participação. Depois, muito pouco depois, chega um sentimento de confusão, de quase incapacidade, de pequenez perante uma tarefa tão importante.

A promessa de plena liberdade no tema e na natureza do contributo traz, para mim que nasci ausente de disciplina científica, tanto de maravilha como de armadilha. É grande o meu talento para me perder no caminho –mais ainda se o caminho for demasiado largo–, ou de perder o tempo a contemplar o horizonte –mais ainda se o horizonte for demasiado amplo. Para evitar perder-me irremediavelmente, já que o destino é, afinal, demasiado importante, decidi aplicar a este meu trabalho um exercício muito útil que aprendi nos ensinamentos de Gianni Rodari (1920-1980), e que normalmente aplico na escrita para a infância (Rodari, 2017: 15-28). É uma prática simples, mas cheia de magia escondida, que atenta aos efeitos provocados por uma palavra lançada na nossa mente, como um seixo lançado num lago. As ondas concêntricas que se sentem à superfície e as mudanças de sedimentos que se operam na profundidade. As relações que as palavras inventam entre si, através das sonoridades que trazem, dos significados que encerram ou das emoções que sacodem.

Afastei-me do computador, fui sentar-me numa cadeira no jardim na companhia de um lápis bem afiado e de um caderno bonito aberto numa página em branco, e comecei a escrever palavras soltas, livres. *Blanca*, no topo da página, uma circunferência imperfeita em volta. E depois *luz, livros, criança, confiança, poesia, fantasia, guia, norte, mestra, guadiana, sonho.*

Demorei os olhos na página, como a bruxa de um conto em espera que a palavra invocada fizesse o seu trabalho, operasse a sua magia. Se num primeiro momento encontrei em cada palavra uma relação mais ou menos

lógica, como numa cadeia de sentido circunjacente, a partir de certa altura "a palavra precipita-se noutras direcções, afunda-se no mundo passado, traz à superfície presenças submersas" (Rodari, 2017: 16).

Sim, existe na nossa Blanca algo de *luz*. Uma luz clara e cheia de energia, mais energia do que eu pensava ser possível encontrar numa pessoa só. Uma luz cheia de *confiança* que desfaz as dúvidas do caminho. Uma espécie de bússola capaz de transformar o estudo do *livro* e da *criança*, da *fantasia* e da *poesia*, em sabedoria e em ciência. Capaz de reconhecer um *sonho* antes mesmo de o sonhador dele tomar consciência, e de lhe fazer de *guia* rumo a esse desejo. A *mestra* que aparece no momento certo de necessidade e prontidão da aprendiza.

A memória do Guadiana fez-me sorrir. A ideia do movimento ondulante das suas águas, das curvas ora presentes ora escondidas do seu percurso fez-me sorrir, e percebi que se afastava de cima da mesa de trabalho a possibilidade de propor um estudo académico à séria. Percebi que escreveria algo sem notas de rodapé. Algo sobre a minha experiência com a professora Blanca Ana, algo sobre a forma como ela marcou profundamente, não só o trabalho que desenvolvemos juntas, mas a mim, também, como pessoa e como escritora. Algo sobre a memória que guardo dela, uma memória categoricamente boa, cheia de força, de humor e de gratidão.

Tinha, portanto, quase resolvida a primeira dificuldade e decidido o caminho a tomar. Mas, tal como nas histórias de aventuras em que mal se transpõe um obstáculo ou resolve um enigma, logo aparece um desafio novo, maior, um oponente mais capaz e mais assustador, também eu, nesta aventura de escrever sobre alguém que admiro profundamente, me encontrei, logo a seguir, perante um novo problema.

Naturalmente, uma das dificuldades de escrever sobre *o outro* é aquilo que esse exercício implica de escrita sobre *o eu*, porque a minha visão do *outro* me implica necessariamente a *mim*. Implica-me como sujeito observador e emocional daquele que se torna objecto das minhas palavras. Esse outro sujeito, essencial e digno de homenagem, tema e personagem principal de uma história que se começa num movimento de baloiço entre o *eu* e o *outro*, entre o *quero contar* e o *como contar*.

É sempre assim, na verdade. Este movimento ondulante entre o desejo e a dúvida, a curiosidade e a confusão, o mesmo que vivo agora, na frente das palavras para escrever sobre a professora Blanca Ana. O mesmo movimento

que, há pouco mais de uma década, me trouxe para o grupo imenso dos alunos que tiveram a bênção de trabalhar e aprender com ela. O mesmo movimento ondulante que se desenha no leito do rio Guadiana.

Mas estou a perder-me.

Tudo começou comigo sozinha a tomar uma decisão.

"Compreender perfeitamente a nossa própria natureza –é para isso que estamos neste mundo" (Wilde, 2000: 25). Esta ideia que trago emprestada de Oscar Wilde (1854-1900), e com a qual concordo só parcialmente, foi, talvez, a culpada de tudo. Não creio que a razão da nossa existência se limite ao autoconhecimento, por mais profundo ou bem conseguido que seja, mas acredito que compreender a nossa natureza –como diz Wilde pela voz de Lord Henry Wotton, o mais filosófico dos personagens de *O retrato de Dorian Gray*– seja um passo importante para compreender as outras razões da nossa existência, e para as decidirmos e assumirmos com competência sobre ela.

Aquilo que ao longo dos anos tenho aprendido sobre a minha natureza é, muito provavelmente, menos do que devia. Ainda assim, a substância de conhecimento que essa autoconsciência carrega é verdadeira e fiável. Para a história que quero aqui partilhar importam, sobretudo, dois factores. Dois ramos gordos e fortes de uma árvore a que tenho trepado repetidamente, às vezes esfolando mãos e joelhos, às vezes caindo lá de cima para, logo a seguir, tentar subir outra vez. Duas propriedades que me chegaram, tão naturalmente como a respiração ou o adormecer: a curiosidade e a imaginação.

Como acontece com todos os superpoderes, a curiosidade e a imaginação trazem idêntico potencial para o bem e para o mal. Em última análise, e para dar apenas um exemplo no reino da mera suposição, a curiosidade de perceber como funciona determinada engrenagem, pode levar uma pessoa a desmontá-la sofregamente. Em agravo de tudo, a imaginação ajuda a criar a ideia ilusória de que será possível, no fim, voltar a montar a engrenagem e deixá-la a funcionar como antes, na perfeição e sem peças em sobra. Infelizmente, a realidade vem, muitas vezes, devastar os planos mais bonitos.

Pelo contrário, se dedicada às forças do bem, a curiosidade pode transformar-se no mais profícuo motor de conhecimento, e a imaginação, na mais fértil forma de o aplicar e partilhar.

Naturalmente curiosa e imaginativa, muito livremente entregue à exploração do mundo à minha volta, e muito regularmente fugitiva para um outro mundo imaginado por mim, foi com uma surpresa quase mística que um dia –já depois de conquistada uma terceira propriedade a que chamarei simplesmente de *sossego*–, foi com uma surpresa quase mística, dizia, que descobri nos livros um potencial imenso de prosperidade, onde cabia tanto a minha vontade de fazer perguntas, como a minha propensão para a fantasia.

Já passaram muitos anos sobre esses primeiros encontros com os livros que, nessa altura, eram para crianças. Houve, entretanto, muitos outros livros, outras histórias e personagens, temas e títulos, capas e lombadas. Tenho esquecido alguns finais de enredo e nomes de protagonistas, tenho perdido algumas as cores de cenários e palavras próprias de época. Mas nunca me deixou a emoção de encantamento que me provocaram aqueles primeiros livros. A sensação de tocar um universo de múltiplas possibilidades, de incontáveis caminhos. Um mundo repleto de árvores novas, com ramos gordos e fortes, todos possíveis de trepar.

Só mais tarde descobri que esse encantamento não era uma tolice só minha. Que não era sequer uma tolice, mas, muito ao contrário, uma pulsão essencial da natureza humana. Um exercício de valor, com ingredientes sabiamente reunidos entre os frasquinhos de poção mágica onde se guardam as funções cognitivas, e as conchas do mar onde, além de pérolas, se protegem as capacidades criativas.

E foi com renovada maravilha que pude ler, nas palavras tão mais coerentes e sabedoras de grandes pensadores, a explicação de tudo o que eu vinha a intuir. Compreendi aquilo que, consciente ou inconscientemente, se processa no leitor durante a sua vivência de uma história, num conceito maravilhoso a que o poeta e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) baptizou como *suspensão voluntária da descrença*. Diz Coleridge (2005), de 1817, a propósito um outro livro, *Baladas líricas*, de 1798, assinado por William Wordsworth (1770-1850),

> os esforços do autor são canalizados no sentido de criar pessoas ou personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticas ou feéricas, conferindo-lhes uma essência interior próxima da nossa natureza humana, criando-lhes uma empatia e uma semelhança com a verdade que permitam chegar a esse espaço de sombra entre a realidade e a imaginação, essa suspensão voluntária e momentânea da descrença que se constitui em fé poética (Diz Coleridge, 2005: 145).

Este conceito é uma beleza rara do pensamento. Traz a simplicidade do que é genial e o paradoxo do que é profundo. A fé poética. A fantasia como caminho para o essencial da humanidade em cada um de nós. A mentira como caminho para chegar à verdade. E é verdade que aprendemos imenso sobre o sentido da humanidade individual nas reflexões assombradas da aberração desumana que é o monstro de *Frankenstein*. E aprendemos muitíssimo sobre o sentido da humanidade colectiva nas observações d'*As viagens* (impossíveis) *de Gulliver*.

Mas estou a perder-me.

Falava de uma decisão que precisei de tomar.

Essa decisão dançava à volta da escolha de um tema de estudo para a tese de doutoramento. E esta é uma escolha pivotal na vida de quem a faz. Uma escolha que define e enquadra o trabalho de anos, um trabalho que acaba por exigir mais de nós do que à partida nos passaria pela cabeça, uma exigência possível só de satisfazer se o amor pelo tema escolhido caminhar a passo com o gosto por aprender.

Quando cheguei ao momento de decidir, e uma vez que não estava integrada em nenhuma estrutura académica, nenhum departamento ou unidade de investigação, uma vez que o meu objectivo era, simplesmente, aprender, o plano de viagem foi definido na maior das liberdades. Pesou, naturalmente, a minha utensilagem científica de base, que é a História, a minha especialização e actividade em Biblioteconomia, o meu encantamento pelos livros para a infância, e a minha tendência natural para a curiosidade e a imaginação.

Ocorreu-me aquela exclamação magnífica que Novalis (1772-1801) fez num dos seus *Fragmentos*, e que traz a sonoridade de uma clarividência quase espantada, naquele sentido em que Sophia de Mello Breyner falava de *espanto*. "Se tivéssemos também uma Fantástica, tal como temos uma Lógica [escrevia Novalis em 1798], estaria assim, a arte da invenção–inventada" (Novalis, 2000: 111).

Foi o estudo da história da fantástica que me trouxe, afinal, para o colo de duas das mulheres mais fortes e sábias que me foi dado conhecer na vida. A professora Conceição Meireles da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e a professora Blanca Ana da Universidade de Santiago de Compostela. A nossa querida Blanca. Entre as duas, e sem combinarem, sacudiram-me de toda a espécie de colos e apoios, e ensinaram-me a caminhar, curiosa e encantada, sozinha e segura, ao longo de cinco anos de trabalho, de pesquisa e de leitura, de conversa e de aprendizagem, de análise e de escrita.

O mundo fantástico que, entre meados e finais do século XIX ocidental, começa a alimentar essa arte maior que é a literatura para a infância e a juventude, gravita em órbitas muito próximas das ideias românticas de Coleridge e de Novalis. Uma arte que, como actividade criativa e organismo vivo que verdadeiramente é, tem vindo a mudar com o tempo, adoptando diferentes conceitos teóricos e novas tendências estéticas, acumulando experiências, influenciando a sociedade ao mesmo tempo que por ela é influenciada. A consciência deste percurso evolutivo, o seu conhecimento e compreensão, são hoje essenciais. E são essenciais porque as artes do livro não encaixam totalmente na definição de Oscar Wilde, segundo a qual "Toda a arte é perfeitamente inútil" (Wilde, 2000: 6). As artes do livro estarão, parece-me, mais próximas da definição do professor Nuccio Ordine (1958-) quando diz que a Literatura, tal como a Filosofa e a Arte, não servem para nada, levando-nos a reflectir sobre o sentido da palavra *servir*.

> Efectivamente [diz o professor Ordine], no universo do utilitarismo um martelo vale mais do que uma sinfonia, uma faca mais do que um poema, uma chave inglesa mais do que quadro, porque é fácil perceber a eficácia de um utensílio e cada vez mais difícil compreender para que servem a música, a literatura, a arte (Ordine, 2013: 10-11).

Partimos da noção de *servir para algo*, dessa ideia de utilidade, tão comummente entendida como uma virtude superior, um valor absoluto em si mesmo, para a reflexão sobre todas essas actividades do pensamento e da criação que, aparentemente, não têm qualquer utilidade. Sobre este mesmo tema, e curiosamente associando o conceito de criação ao nascimento de uma criança, diz Eugène Ionesco (1909-1994) que "a criança não nasce para a sociedade embora a sociedade se aproprie dela. Nasce por nascer. A obra de arte também nasce por nascer, impõe-se ao seu autor [...] sem ter em conta ou sem perguntar se é desejada ou não pela sociedade" (Ionesco, 1965). Assistimos a essa circunstância de o acto criativo ser livre da eventual utilidade que a criação artística pode assumir. Independentemente de "a obra de arte poder desempenhar ou não uma função social, [...] ela própria não é essa função social", afirma ainda Ionesco, parecendo querer arrumar definitivamente o assunto, declarando ainda que sendo "absolutamente necessário que a arte sirva para alguma coisa [...], deve servir para ensinar às pessoas que existem actividades que não servem para nada, e que é indispensável que elas existam" (Ionesco, 1965: 143).

Claro, a palavra *servir* tem um outro sentido, menos apegado à ideia de utilidade e mais próximo da noção de se submeter a, de obedecer. Não o sentido de *servir para algo*, mas o de *servir algo*. E esta reflexão é, talvez, mais relevante que a anterior. Porque as artes do livro –a literatura, a leitura, a cultura literária– não servem, não são servis. São capazes apenas do movimento contrário, no sentido da abertura e da independência. São artes que, em vez de servir, libertam.

> Creio que, de qualquer maneira, é melhor continuarmos a bater-nos, pensando que os clássicos e o ensino, que a cultura do supérfluo e daquilo que não produz lucro, possam de qualquer maneira ajudar-nos a resistir, a manter a esperança viva, a avistar aquele raio de luz que nos permita percorrer um caminho digno (Ordine, 2013: 27).

No fundo, parece-me hoje, a esta necessidade de pensamento livre de que falam Ionesco e Ordine, e também à reclamação de Novalis, que responde uma significativa parte do trabalho da professora Blanca Ana. Uma grande fatia do seu trabalho e do trabalho das muitas equipas de colegas e alunos com quem colaborou ao longo destes anos, tem vindo a explorar a maravilhosa arte de inventar. E não só a arte de inventar, mas também a arte de criar novas semente de invenção. Porque é um pouco assim –aprendi isto com a Blanca– que funcionam os livros para a infância. Enquanto entretêm e encantam, ensinam uma imensidade de conteúdos, veiculam uma cosmovisão e conjuntos de valores de uma cultura ou de uma sociedade, muitas vezes sem referências claras de localização no tempo e no espaço, chamando ao palco e às páginas as figuras de personagens estereotipadas simples, com funções simbólicas mais complexas, desenvolvendo o conhecmento e a imaginação, a reflexão e o espírito crítico (Roig *et al.*, 2009: 87).

Manguel (1998) falava de uma "confraria universal de leitores" (1998: 15). Pois bem, nós formamos uma confraria universal de estudiosos da arte da invenção. Somos Doutores em Literatura e em História, em Ciências da Educação e em Pedagogia, em Estudos da Criança ou em qualquer outra área do saber. Todos somos Doutores em Fantástica.

Mas estou a perder-me.

Tomei, pois, essa decisão académica que me levou ao convívio com a professora Blanca Ana. Certa manhã, muito cedo, tão cedo que o sol não nascera ainda, parti de casa rumo a Santiago, como os peregrinos. Levava na bagagem todo

o trabalho que, entretanto, tinha feito. Uma recolha de 892 obras escritas para a infância e a juventude e publicados em Portugal entre 1870 e 1940. Este meu *corpus* documental incluía textos originais em português, obras estrangeiras traduzidas, adaptações da literatura para adultos, antologias de textos de vários autores e recolhas da literatura tradicional e oral, distribuídos pelas várias modalidades literárias, entre o conto, a narrativa de viagem, a novela de costumes, o romance de aventuras, a biografia, a fábula e os livros didáctico-literários, mas também a poesia e o texto dramático.

Vou retomar o exercício de que falei há pouco sobre o efeito que faz uma palavra na nossa mente, como um seixo lançado a um lago. Gianni Rodari pegou na palavra *seixo* e procurou cinco novas palavras usando as suas cinco letras. *Sete elefantes inventam xícaras ocas* foi o resultado. No momento desta primeira viagem a Santiago, eu estava já imersa em palavras recolhidas, muitas histórias lidas e analisadas em diferentes níveis de profundidade, muitos autores estudados, incontáveis fichas de leitura, notas no caderno e entradas na base de dados. E, tal como Rodari se confessava perdido no seu exercício, também eu, imersa no lago das palavras, precisava de saber por onde havia de seguir o meu caminho. "Neste momento [escreveu Rodari], eu não saberia o que fazer com as xícaras ocas inventadas pelos sete elefantes" (Rodari, 2017: 21).

Felizmente, e sendo verdade que não existe maior felicidade para um amante de aprender do que encontrar um bom professor, a minha peregrinação a Santiago deu os frutos desejados. Não, claro, sem antes ter dado alguns sarilhos, como é próprio, já o sabemos, das verdadeiras histórias de aventuras e, também, aparentemente, das aventuras da História.

O nosso primeiro encontro foi, numa palavra, um desastre. É preciso ter em conta que todo o tempo que tínhamos juntas era contado e sempre pouco, a precisar de se ser usado com economia e proveito. Com o encontro marcado na biblioteca, como é excelente que se marquem todos os encontros, o que aconteceu foi que, enquanto a professora Blanca Ana me esperava na Biblioteca da Faculdade de Ciências da Educação no Campus Norte da Universidade, eu a esperava na frente da Biblioteca Anxel Casal. Eu segurava na mão um telefone que tinha deixado de trabalhar mal passara a fronteira, de maneira que, apesar de estarmos a escassos minutos uma da outra, passaram horas de muita angústia para mim, e de inimaginável impaciência para a Blanca. A certa altura, e num gesto daquela lucidez que lhe é tão natural, a professora veio à minha procura. É muito triste esta

sina de cairmos sempre no maior atabalhoamento na presença das pessoas a quem mais queremos impressionar. A verdade é que aquela tarde teve de render trabalho como se fora um dia inteiro. Eu engoli a aflição e a Blanca ultrapassou as minhas inépcias com uma indulgência admirável.

Muitas outras e reuniões se seguiram, intercaladas de longas temporadas de trabalho e escrita. Aqui, a nossa história é em tudo semelhante às histórias de incontáveis professores e alunos. Eu trabalhava o mais que podia e o melhor que sabia, trazia os capítulos para revisão, umas vezes com um sentimento de insuficiência, outras confiante de um qualquer brilhantismo. Durante as nossas conversas, aprendia muitíssimo sobre o meu trabalho e sobre como o refazer e melhorar. Os meus medos de insuficiência, e também as ilusões de brilhantismo, voltavam quase sempre a um grau de serenidade, de confiança. Houve alturas em que, mesmo com o ar condicionado a soprar uma atmosfera gelada, eu transpirava pateticamente enquanto a Blanca lia o meu texto na minha frente. Houve alturas em que a visão das páginas sem anotações ou correcções me fazia crescer um sorriso de felicidade imensa. Houve alturas em que a ideia de reescrever um capítulo me provocava uma espécie de febre doentia com que o corpo já rejeitava tudo o que fossem palavras para a infância, géneros literários, ideologias pedagógicas, fantasias ou contos de rimar.

E, depois, houve aquele momento em que, acabadas as provas e declarado o *summa cum laude*, me reinventei no orgulho do olhar da professora Blanca Ana, e em tudo o que me fica de carinho e força, resistência e superação.

Hoje, todos os dias, é para mim uma nova herança de encantamento tudo o que aprendi com a Blanca, e o que continuo a aprender, sobre os temas essenciais da criação literária para a infância e da sua partilha. Sou, tenho a certeza, uma pessoa mais feliz e uma escritora mais capaz, por ter aprendido tanto com ela. É, na verdade, um privilégio, dedicar a vida a esse fenómeno de prodígio que é a infância. Talvez porque, como diz o poeta Herberto Helder, através da infância "pode situar-se a gente magicamente no mundo, restabelecer a gratuitidade, as funções lúdicas, a criatividade desinteressada, ou apenas interessada em ser pura criatividade" (Helder, 2018: 44-15).

Há algo de encargo muito digno nas actividades a que dedico o meu tempo, todas na intersecção da escrita para a infância, do estudo da cultura literária, da mediação leitora. Todas no cruzamento entre a curiosidade e a imaginação. Mas há, também, algo de uma satisfação pessoal, tão boa que faz tudo pa-

recer egoísta. Uma alegria mais própria da brincadeira que do trabalho, que vem, parece-me, da proximidade com as crianças. Sou adulta por inteiro, tive uma infância cheia e estou mais que bem resolvida com ela, mas é também verdade que há uma cor e um ruído especiais no mundo infantil.

> Aprendemos isto e aquilo, construímos estradas, pontes, aviões e astronaves. Bom. Está certo. Mas somos tristes. O puro júbilo de fazer por fazer, agir por agir, falar por falar, rir por rir –o gratuito, descomprometido, lúdico, mágico, criador, vital–, esse puro júbilo, perdemo-lo. E então procuramos as crianças, inventamos a infância [...]. O que importa é libertarmos uma força, inscrita obscuramente em nós, que agirá sobre o mundo. Saímos da doença. Somos maravilhosos (Helder, 2018: 45).

Mas estou a perder-me.

A herança de conhecimento que me ficou do trabalho com a professora Blanca Ana faz parte integrante de mim, como escritora e bibliotecária, formadora e mediadora da leitura. Exerço, todos os dias, aquele papel que o *Manifesto IFLA / Unesco sobre Bibliotecas Públicas* de 1994 define como "força viva para a educação, a cultura e a informação, e como agente essencial para a promoção da paz e do bem-estar espiritual nas mentes dos homens e das mulheres" (IFLA/UNESCO, 1994: 1). Sabemos, também, pela leitura das *Directrizes para as Bibliotecas Escolares*, que "existe uma ligação directa entre o nível de leitura e os resultados da aprendizagem" (IFLA/UNESCO, 2006: 18). E sabemos que um bom leitor ou um leitor crítico, é um indivíduo menos manipulável, com maior liberdade de pensamento, mais apto a interpretar o mundo, a decidir e a actuar. O leitor é um indivíduo mais empático e atento, mais amplo e profundo nas suas análises e mais ponderado nas suas decisões.

Este trabalho em torno da Fantástica, este estudo das artes do livro e da criação para a infância, este mundo maravilhoso em que nos reunimos ao redor da Blanca é, portanto, essencial. Para os estudiosos da literatura, da história da cultura e dos livros. Ou para a boa intervenção dos pedagogos, dos professores, dos bibliotecários e dos divulgadores da leitura e da cultura literária, que abraçam a missão de, entre crianças e jovens, colocar as sementes dos hábitos de leitura.

> A leitura é considerada [...] uma condição básica transversal a todo o conhecimento, uma competência multimodal de literacia que combina diferentes linguagens, textos e formatos, e um direito humano com impacto directo

> no crescimento pessoal dos indivíduos, no desenvolvimento económico, social e cultural do país e na qualidade da nossa democracia, inclusão e cidadania (PNL, 2017: 7).

A mesma leitura capaz de desenvolver nos nossos cérebros –sem darmos conta e sem precisarmos de transpirar– as funções cognitivas, emocionais, éticas que constroem os adultos livres, pensantes, responsáveis, atentos, interventivos, abertos, inteiros.

Descodificar, compreender, interpretar, postular, perceber não só as palavras, mas o sentido por trás das palavras e, mais ainda, a ideologia por trás do sentido por trás das palavras, ler o que lá não está são competências essenciais para todas as pessoas.

> A liberdade, a prosperidade e o desenvolvimento da sociedade e dos indivíduos são valores humanos fundamentais. Só serão atingidos quando os cidadãos estiverem na posse da informação que lhes permita exercer os seus direitos democráticos e ter um papel activo na sociedade (IFLA/UNESCO, 1994: 1).

A liberdade, a prosperidade e o desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade não parecem coisa pouca como objectivo último do trabalho de uma vida. De muitas vidas. A quem, como a querida Blanca, como todos nós que com ela trabalhamos, acredita na "necessidade de que a imaginação ocupe o seu lugar na educação, a quem acredita na criatividade das crianças, bem como a quem sabe o valor libertador da palavra [...], não para que todos se tornem artistas, mas para que ninguém seja escravo" (Rodari, 2017: 14), a quem partilha desta ideia de essencialidade nas coisas que estudamos e partilhamos, é fácil de compreender a importância da literatura e da arte.

Talvez esteja a perder-me.

É preciso voltar às palavras, ao início, ao leito recurvo do Guadiana. É preciso voltar ao sonho que tive um dia. Um sonho que a Blanca me ajudou a realizar e que se transformou em mil outros sonhos que vou realizando ainda, todos os dias. Há uma palavra mais, implícita em todas as outras que escrevo. *Obrigada*. Obrigada, querida Blanca pelo privilégio de partilhar do muito que és e que sabes. Obrigada por compreenderes que "a poesia, a necessidade de imaginar, de criar, é tão fundamental como a necessidade de respirar. [Que] respirar é viver, e não fugir da vida" (Ionesco, 1965: 112).

Obrigada.

Bibliografia

Cesariny, M. (1966): *A intervenção surrealista*, Lisboa: Ulisseia.

Coleridge, S. Taylor (2005): *Biographia literaria or Biographical sketches of my literary life and opnions, and two lay sermons*, Eugene, Oregon: Wipf & Stock.

Helder, H. (2018): *em minúsculas*, Porto: Porto Editora.

IFLA/UNESCO (1994): *Manifesto sobre Bibliotecas Públicas*, Haia: International Federation of Library Associations and Institutions/Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

_____ (2006): *Directrizes da para as Bibliotecas Escolares*, Haia: International Federation of Library Associations and Institutions/Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Ionesco, E. (1965): "Relazione per una riunione di scrittori francesi e tedeschi"; "Conversazione com i Cahiers libres de la jeunesse", *Note e contranote*, Torino: Einaudi.

Manguel, A. (1998): *Uma história da leitura*, Lisboa: Presença.

Novalis (2000): *Fragmentos de Novalis*, Lisboa: Assírio & Alvim.

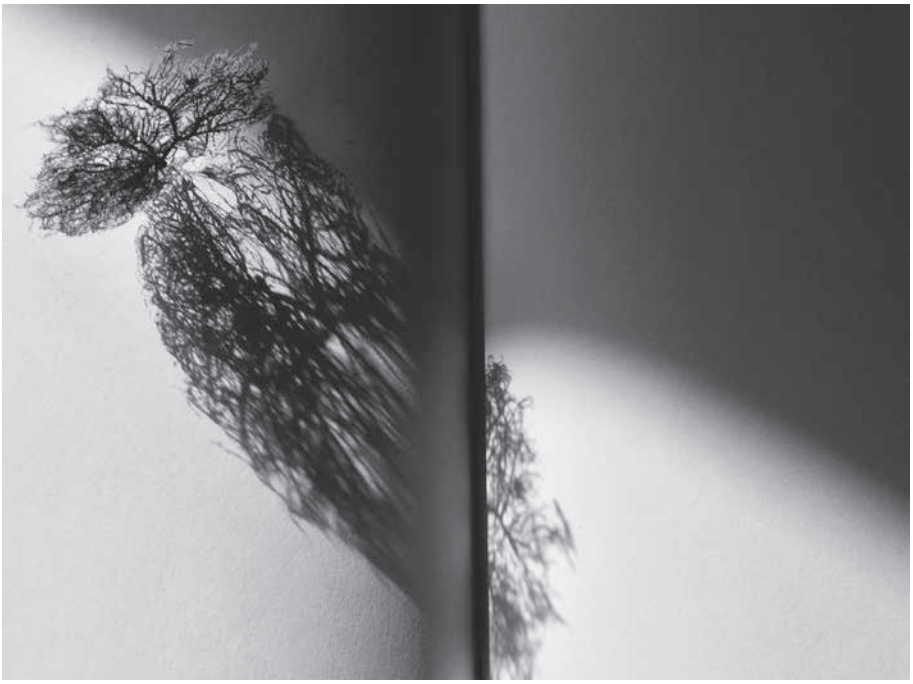
Ordine, N. (2013): *A utilidade do inútil: manifesto*, Matosinhos: Faktoria K de Livros.

PNL (Portugal. Plano Nacional de Leitura) (2017): *Quadro estratégico. Plano Nacional de Leitura 2027*, Lisboa: PNL.

Rodari, G. (2017): *Gramática da fantasia*, Matosinhos: Kalandraka.

Roig Rechou, B. A., M. Neira Rodríguez e E. Agrelo Costas (2009): "A poesia infantil do século XXI en Galicia" en B. A. Roig Rechou, M. Neira Rodríguez e E. Agrelo Costas (coords.), *A poesia infantil no século XXI (2000-2008)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 77-108.

Wilde, O. (2000): *O retrato de Dorian Gray*, Linda-a-Velha: Abril/Controljornal/Edipresse.



Zoomorfismos fraseolóxicos na literatura infantil colección "A Chalupa"

Verónica Pousada Pardo
Instituto de Ciencias da Educación-Universidade de Santiago de Compostela/
Universidade de Vigo

O presente artigo insírese no marco da lingüística cognitiva e toma como base a metáfora da GRAN CADEA DO SER, "The great chain of being" de Lakoff e Turner (1989: 170), modelo cultural que coloca nunha escala vertical as formas de ser (humano, animal...) e noutra as propiedades (razón, características físicas...). Así, establece unha xerarquía baseada en atributos e comportamentos: persoas, animais, plantas, obxectos complexos e elementos naturais. No nivel máis alto están os seres humanos, que posúen unha maior complexidade (raciocinio, moralidade, carácter, emocións...) e xusto por debaixo están os animais, caracterizados polos seus instintos (supervivencia, reprodución...). Como sinala Soriano (2012: 106), poden distinguirse dúas vertentes que relacionan ambas as categorías. Na primeira, as persoas son descritas como animais, destacando os seus instintos ou características (*estar coma unha cabuxa*). Na segunda, os animais son descritos como seres humanos (*gato intelixente*) primando o comportamento racional, moral ou estético. A análise realizada parte da primeira vertente.

O zoomorfismo é un procedemento moi produtivo na linguaxe figurada, que na maior parte dos casos ten a súa orixe en tradicións populares, antigas crenzas e na propia observación e percepción do mundo animal. A cultura é un factor fundamental para a creación dos procesos de animalización, posto que a linguaxe "refleja inevitablemente el contexto cultural nacional del cual se nutren las creaciones expresivas, símiles, etc. que constantemente aparecen en los idiomas" (Luque e Manjón, 1998: 148). Por ese motivo, os valores asociados a cada animal poden cambiar considerablemente dunha lingua a outra. Nun estudo comparativo chinés-español, Wu (2015) sinala que a tartaruga na cultura chinesa, ademais de facer referencia á lentitude, tamén se pode identificar cunha persoa infiel; e o morcego, que en Occidente se considera unha criatura sinistra ou de mal agoiro, en chinés simboliza a fortuna, a boa sorte, a saúde e a alta posición social.

Para Nazárenko e Iñesta (1998: 101), o zoomorfismo é o uso metafórico ou alegórico dun nome de animal para caracterizar un ser, unha conduta ou un carácter. Esta teoría apoiase na metáfora conceptual AS PERSOAS SON

ANIMAIS, que establece un vínculo entre dous dominios (dominio fonte e dominio meta) e que se realiza a través de diferentes marcos semánticos e comparacións que se foron aceptando como convencionais co paso do tempo e que nacen da extracción de características, comportamentos e propiedades físicas dos animais.

O obxectivo principal deste artigo consiste no estudo das motivacións semánticas conectadas coas funcións figuradas dos zoomorfismos ou procesos de animalización na Literatura Infantil. Para acadar este obxectivo, tomamos como corpus as corenta e dúas obras da colección "A chalupa" (1983-1992), que foron baleiradas e revisadas minuciosamente. Esta colección foi creada pola Editorial Galaxia xunto cos grupos editoriais La Galera de Barcelona e Elkar de Donostia. Acolle títulos destinados fundamentalmente ao lectorado autónomo, con reescritura de contos clásicos e propostas máis contemporáneas, elaborados por "autores cataláns, vascos e galegos en volumes de formato cadrado, pastas brandas plastificadas e ilustracións policromadas que, en moitos casos, ofrecen unha narración alternativa" (Agrelo, 2015: 132). "A chalupa" implicou unha mudanza no marco da Literatura Infantil e Xuvenil galega, unha aposta na que participaron escritores de renome como Carlos Casares, Antonio García Teijeiro ou Agustín Fernández Paz e que supuxo un dos primeiros intercambios de títulos entre os sistemas literarios catalán, vasco[1] e galego.

Entre as corenta e dúas obras que compoñen a colección "A chalupa" só se atoparon casos de zoomorfismos fraseolóxicos[2] en trece: *O Pedro Pillabán* (1983), de Rosa García Vilariño, adaptación dun conto popular vasco; *O can Rin e o lobo Crispín* (1983), de Carlos Casares; *Pericles e a balea* (1984), de Xohana Torres; *O pintor do vento* (1985) e *O demo presumido* (1987), de Xesús Pisón; *A estrela verde* (1985) e *O avó* (1988), de Mariasum Landa; *O explorador e a mona* (1987), de Pako Sagarzazu; *Carta ó meu amigo* (1988), de Maite Carranza; *As ratas na escola* (1989), de M. Dolors

1 "No caso da LIX vasca, a vía de entrada das obras escritas orixinalmente en lingua galega foi principalmente a colección "A chalupa", que, dende 1983 a 1992, publicou un total de once obras" (Agrelo e Mociño, 2008: 90).

2 Cómpre salientar, ademais, a presenza de unidades monoverbais empregadas para denominar accións humanas, que teñen a súa orixe no mundo animal: rumiar (*As aventuras de Roi e Martiño*, [p. 25]), trotar (*A oca de ouro*, [p. 21]), arrolar (*A miña bici e mais eu*, [p. 3]), agatuñar (*Estes días refresca polas tardes*, [p. 23]), oulear (*Os zarramplíns*, [p. 12]), atordar (*O dragón das catro cabezas*, [p. 26])...

Alibés i Riera; *Se isto é unha escola eu son un tigre* (1990), de Montserrat Viza; *Estes días refresca polas tardes* (1991), de Xosé Cermeño; e *O tesouro do dragón Smaug* (1992), de Agustín Fernández Paz. Na seguinte táboa recóllense as unidades zoomorfas que se van analizar, a obra ou obras nas que se atopan, o dominio meta que representan e a presenza nos dicionarios (lexicalidade).

Zoomorfismo fraseolóxico	Obras	Dominio meta	Presenza en dicionarios[3]
Aburrirse coma unha ostra	*A estrela verde,* [p. 10]	Aburrimento	DFS21 DDFG
Brincar coma un gato	*O demo presumido,* [p. 8]	Axilidade	-
Cabeza de bubela	*Pericles e a balea,* [p. 11]	Insensatez	DFS21 DDFG
Cheirar a can	*A estrela verde,* [p. 13]	Desconfianza	DFS21 DDFG DCEFF
Dicir animaladas	*O can Rin e o lobo Crispín,* [p. 2]	Falar mal	-
Estar coma unha cabra	*O explorador e a mona,* [p. 4]	Tolemia	DFS21 DDFG DCEFF
Estarricada, -o coma unha galiña	*Carta ó meu amigo,* [p. 2]	Orgullo	-
Facer o mono	*Estes días refresca polas tardes,* [p. 18])	Humorismo	DFS21 DCEFF
Levar como o año ao matadoiro	*O Pedro Pillabán,* [p. 20]	Docilidade	-
*Moverse coma unha *alimaña*	*O tesouro do dragón Smaug,* [p. 8]	Sixilo/Axilidade	-
Non dicir un pío	*As ratas na escola,* [p. 20] *Estes días refresca polas tardes,* [p. 26]	Silencio	DDFG
Ser un animal	*O pintor do vento,* [p. 7]	Brutalidade	DFS21 DCEFF
Ser un bicho raro	*O avó,* [p. 20]	Rareza	-
Ser un sabuxo	*O explorador e a mona,* [p. 8]	Indagación	-
Ter un tigre dentro	*Se isto é unha escola eu son un tigre,* [p. 22]	Ira	-

3 *Dicionario fraseolóxico século 21 castelán-galego e de correspondencias galego-castelán* (DFS21), *Dicionario de fraseoloxía galega* (DDFG) e *Dicionario Cumio de expresións e frases feitas: castelán-galego* (DCEFF).

Estudo motivacional dos zoomorfismos

Algunhas das unidades atopadas nas obras da colección "A chalupa" son xenéricas, é dicir, fan referencia a animais en xeral e non a especies concretas: *dicir animaladas*, *ser un animal* e *ser un bicho raro*. A primeira expresión designa o comportamento da persoa que fala de xeito irracional, proceder que se considera impropio. En segundo lugar, emprégase a voz 'animal' para referir unha persoa bruta que usa a violencia, acepción que segundo o *Dicionario da Real Academia Galega* (DRAG) é figurada. Por último, a unidade *ser un bicho raro* emprégase coloquialmente para identificar persoas que saen do común pola súa conduta, normalmente cun matiz negativo. Enténdese que o individuo denominado deste xeito ten algún trazo que non se considera aceptable e que o distingue do colectivo no que debe encaixar segundo os criterios establecidos pola sociedade.

A continuación, para facilitar a lectura do artigo, preséntanse as unidades en dous bloques diferenciados: mamíferos e non mamíferos.

-Mamíferos

Brincar coma un gato

A base desta expresión non lexicalizada está na observación humana dos trazos propios dos felinos. Os gatos caracterízanse pola súa axilidade e pola realización de saltos extraordinarios. Ademais, son moi silenciosos, peculiaridade que os converte en cazadores excepcionais.

Cheirar a can

Esta expresión procede do enunciado *galiñas serán pero chéirame a can*, coa que se expresa desconfianza (Álvarez de la Granja, 1999: 23) e está baseada nun conto popular galego[4] (Ferro, 1996). Segundo o relato, unha cobra suplícalle a un home que a libere da pedra que a está esmagando. Cando este cumpre a súa petición, a cobra vólvese na súa contra e quere mordelo. Aconsellado por un raposo, o home vólvelle poñer a pedra enriba á cobra e, a cambio do seu valioso consello, o raposo pídelle as mellores galiñas que teña. Xa na casa, a súa muller recoméndalle enganar ao animal metendo nun saco o can no lugar das galiñas. Cando o home lle entrega o saco ao raposo, este exclama "¡Pitas serán, pero cheirar chéirame a can!".

---

4 Este conto popular foi reescrito por Fina Casalderrey en *Desventuras dun lobo namorado* (2002).

Estar coma unha cabra

Existen moitas expresións que relacionan a loucura humana co gando caprino (*estar coma unha cabuxa, estar coma unha chiba, estar coma unha chota...*), cuxa idea tamén aparece representada no refrán "A cabra é tola: por onde vai unha van todas" (Ferro, 1987). A motivación destas unidades parte do comportamento peculiar das cabras: saltan continuamente, corren polo monte dun lado para o outro e, ademais, son capaces de trepar por sitios abruptos ou de difícil acceso.

Facer monadas

A palabra 'monada' ten o significado de "xesto ou acción propia dun mono que fai rir pero que tamén pode resultar molesta" (DRAG). O máis probable é que a expresión parta da observación humana destes animais: saltan dunha árbore a outra, emiten sons agudos e estridentes, empregan movementos corporais extravagantes e expresións faciais para comunicarse.

Levar como o año ao matadoiro

Os cordeiros son animais fáciles de tratar e mansos cos seres humanos. Acostúmanse facilmente ás persoas e tenden a comportarse dun modo afable, case coma unha mascota. Ademais, o año é un símbolo cristián de resignación ante o sacrificio, que representa a mansedume e a inocencia. Á súa vez, a palabra matadoiro fai referencia a unha situación comprometida, de risco ou perigo, posto que o animal que entra non volve saír con vida.

*Moverse coma unha *alimaña*

A voz *alimaña, segundo o *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, designa un animal daniño e prexudicial para a caza maior. Esta unidade fraseolóxica non lexicalizada está conectada coa imaxe de sixilo dos mustélidos. Na obra *O tesouro do dragón Smaug* emprégase para indicar que a protagonista, a princesa Zeralda, se move dun xeito furtivo, máis propio dun animal que dun ser humano.

Ser un sabuxo

Segundo Celdrán (2009: s.v. *ser un sabueso*) esta expresión úsase para designar a persoa moi observadora. Deste modo, establécese unha comparación co sabuxo, variedade de podengo cuxa principal calidade é o seu fino olfacto. Este can cazador, estimado pola súa capacidade para rastrexar as presas, serve para denominar metaforicamente a policías, detectives ou calquera outra persoa que destaca polas súas sagacidade e calidades investigadoras.

Ter un tigre dentro

No marco da metáfora AS PAIXÓNS SON BESTAS DENTRO DUNHA PERSOA, Santos e Espinosa (1996: 204) sinalan que en cada individuo hai una parte de animal salvaxe, "pero se supone que la gente civilizada ha de mantenerlo oculto y controlado". Deste modo, "la pérdida de control equivale a la liberación de este animal que llevamos dentro y nuestra conducta semeja la de un animal salvaje". Na obra *Se isto é unha escola eu son un tigre*, recóllese un exemplo que coincide coa idea de que dentro de cada persoa hai un animal salvaxe. Mediante o emprego da unidade non lexicalizada *ter un tigre dentro*, a nai do protagonista presenta a súa conduta irracional e irada.

-Non mamíferos

Aburrirse coma unha ostra

A asociación que se establece entre as ostras e o aburrimento procede da visión que a sociedade ten deste molusco, concretamente da súa forma de vivir, posto que son animais de escasa actividade. Buitrago (2007: s.v. *aburrirse como una ostra*) sinala que "sobran las explicaciones. Basta sólo pensar en el pobre molusco, en su «frenética» actividad, en todo lo que se desplaza, en el tiempo que tarda, si es que le apetece, en fabricar una perla, en sus relaciones sociales con otros habitantes marinos...".

Cabeza de bubela

A bubela é un paxaro "da familia dos upúpidos, de peteiro longo e curvado, ás arredondadas e plumaxe de cor castaña rosada, coa parte inferior do lombo e o rabo raiados de branco e negro e notable crista eréctil coa punta das plumas negra" (DRAG). A orixe desta unidade procede posiblemente dos cambios bruscos de dirección durante o voo, posto que unhas veces axita as ás con lentitude e outras con moita rapidez; da crista alaranxada que adorna a súa cabeza; e do desagradable cheiro que desprende o seu niño, xa que contén grandes cantidades de feces. Estas peculiaridades fan que a conduta da ave se asocie coa extravagancia, con comportamentos irreflexivos ou aloucados.

Estarricada, -ou coma unha galiña

A motivación desta unidade non lexicalizada resulta bastante escura, xa que habitualmente as galiñas tenden a asociarse coa covardía ou co medo (*ser un galiña*, *pel de galiña*), mentres que o galo denota vaidade ou soberbia. No exemplo atopado en *Carta ó meu amigo* úsase para indicar que cativa

protagonista chegou a casa moi orgullosa do logro acadado, aprender a escribir o seu nome.

Lakoff e Johnson (1986: 51) presentan as metáforas FELIZ É ARRIBA e TRISTE É ABAIXO, cunha base física: a postura inclinada é propia dunha persoa deprimida ou triste e a postura ergueita representa un estado emocional positivo. En relación con esta idea, o contido motivacional da expresión pode partir da forma de moverse das galiñas. Tamén pode estar conectada co comportamento destes animais cando poñen un ovo, imaxe que se reflicte na voz figurada 'cacarexar' "Ponderar esaxerada ou reiteradamente as accións ou as calidades de [algo ou alguén, especialmente as propias]" (DRAG).

Non dicir un pío

Esta expresión emprégase para denotar a ausencia de fala, establecendo unha conexión entre a voz dunha persoa e o son que producen os paxaros. Na nosa lingua existe unha expresión moi popular que tamén usa o mesmo verbo, *tarde piache!*

Conclusións

Como se puido comprobar ao longo deste pequeno estudo, os seres humanos toman como punto de referencia a súa propia experiencia, neste caso o seu contacto cos animais, para comprender e expresar dominios complexos, abstractos ou difíciles de delimitar como, por exemplo, as emocións. Deste xeito, os animais conforman unha realidade próxima que axuda a definir ao ser humano, respondendo ao modelo establecido pola sociedade: tolemia (cabra), insensatez (bubela), mansedume (año), axilidade (gato), orgullo (galiña)... Os zoomorfismos fraseolóxicos estudados teñen como orixe o comportamento ou conduta dos animais. Obtivéronse un total de quince unidades: sete lexicalizadas e oito non lexicalizadas.

A das maioría de expresións analizadas fundaméntanse en animais domésticos ou da contorna próxima dos falantes, é dicir, da fauna autóctona (año, bubela, cabra, can, galiña, gato...), mentres que as unidades que toman como base animais foráneos (tigre e mono) son escasas. Existe unha forte vinculación entre a fraseoloxía e as particularidades culturais propias dun determinado pobo. O idioma está intimamente relacionado coa identidade, xa que a lingua condensa as experiencias colectivas peculiares vinculadas a un determinado territorio (Ferro, 2008: 160).

A modo de conclusión, consideramos necesario observar un procedemento de animalización concreto que resulta moi ilustrativo na obra *Guillermo Tell* ([p. 13]):

> ¡Por fin, o falcón da montaña vén visitarnos! E ben vexo que baixou con tódalas súas poutas –referíase ao arco e ás frechas que Guillermo Tell levaba sempre–. ¡Ah! –seguiu dicindo raposeiramente– ¡Vexo que levas contigo un falconciño! ¡Falconciño! –dixo dirixíndose a Gualterio– ¡faille unha reverencia ó meu sombreiro!
> – ¡Eu só adoro a Deus, señor!
> – ¡Ha, ha, ha: un falconciño que ten o mesmo peteiro ca seu pai! ¡Ha, ha, ha!

Úsase a palabra 'falcón' para sinalar que Guillermo Tell é un cazador moi hábil, posto que esta ave de rapina é coñecida polas súas habilidades depredadoras. Dise que as súas poutas son as súas armas, é dicir, o arco e as frechas; e que o peteiro é a súa boca. Deste xeito, o proceso de animalización realízase a través de tres elementos: a denominación do animal (falcón), os obxectos que posúe a persoa (poutas) e unha parte do corpo (peteiro).

Bibliografía
Corpus analizado

Alcántara, R. (adap.) (1991): *Orellas de coello*, ilust. de I. Monés e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.

Alibés i Riera, M. D. (1989): *As ratas na escola*, ilust. de P. Estrada e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Antoniorrobles (1985): *O dragón das catro cabezas*, ilust. de M. Ginesta e trad. de Mª X. e X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Balestrini, S. (1983): *Os zarramplíns*, ilust. de R. Capdevila e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Benet, A. (1983): *Noite na barca*, ilust. de C. Peris e trad. de R. García Vilariño, Vigo: Editorial Galaxia.

Boada, F. (adap.) (1984): *As babuchas enmeigadas*, ilust. de F. Rovira e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Caballero, F. (1984): *Os tres pretendentes*, ilust. de M. Ginesta e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Capdevila, R. (1991): *A ovella negra*, ilust. da autora e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Calleja, S. (1989): *O mono Chimino*, ilust. de J. M. Muñoz e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (1992): *A miña bici e mais eu*, ilust. de J. Tellaetxe e trad. de D. de Montemor, Vigo: Editorial Galaxia.
Carranza, M. (1988): *Carta ó meu amigo*, ilust. de M. Aràgega e trad. de A. Piñeiro, Vigo: Editorial Galaxia.
Casares, C. (1983): *O can Rin e o lobo Crispín*, ilust. de P. de Llano, Vigo: Editorial Galaxia.
Cermeño, X. (1991): *Estes días refresca polas tardes*, ilust. de M. Uhía, Vigo: Editorial Galaxia.
Cuadrench, A. (1987): *As aventuras de Roi e Martiño*, ilust. de P. Bayés e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
Fernández Paz, A. (1992): *O tesouro do dragón Smaug*, ilust. de F. Jaraba, Vigo: Editorial Galaxia.
García Teijeiro, A. (1989): *Noa*, ilust. de P. Ares, Vigo: Editorial Galaxia.
García Vilariño, R. (1983): *O Pedro Pillabán*, ilust. de L. Errazkin, Vigo: Editorial Galaxia.
Gardella, M. À. (1984): *Guillermo Tell*, ilust. de V. Cruz e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1989): *O cataventos e a camisola*, ilust. de J. A. Poch e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1992): *O cazador*, ilust. de J. A. Poch e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.
Grimm, J. e W. (1984): *A serpe branca*, ilust. de J. Lucas e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1984): *A oca de ouro*, ilust. de M. Ginesta e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
Jané, A. (adap.) (1983): *Enrique, o do Penacho*, ilust. de R. Culla e trad. de R. García Vilariño, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1983): *O soldadiño de chumbo*, ilust. de J. Gabán e trad. de R. García Vilariño, Vigo: Editorial Galaxia.
Landa, M. (1985): *A estrela verde*, ilust. de J. Lucas e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1988): *O avó*, ilust. de C. Zabala e trad. A. Piñeiro, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1984): *A tenda da Pepa*, ilust. de V. Santesmases e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1990): *Irma*, ilust. de B. Lucas e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.
López Domínguez, X. (1990): *Voces na lagoa do espantallo*, ilust. do autor, Vigo: Editorial Galaxia.

Medina, L. (1984): *A viaxe de Ruteazul*, ilust. da autora e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

Moreno, M. V. (1986): *A festa no faiado*, ilust. de L. Blázquez, Vigo: Editorial Galaxia.

Olmo, L. (1984): *A ra sabia*, ilust. de J. Galbán e trad. de X. Vences, Vigo: Editorial Galaxia.

Pisón, X. (1985): *O pintor do vento*, ilust. de P. Carreiro, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (1987): *O demo presumido*, ilust. de F. Sampil, Vigo: Editorial Galaxia.

Sagarzazu, P. (1985): *Xianiño e Xianón*, ilust. de C. Zabala e trad. de Mª X. e X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (1987): *O explorador e a mona*, ilust. de D. Colombo e trad. de X. Senín, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (1989): *A rata Rita*, ilust. de L. Errazkin e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.

Santisteban, K. (1991): *A rebelión dos xoguetes*, ilust. de P. Beltzunegi e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.

Torres, X. (1984): *Pericles e a balea*, ilust. de X. M. Xiráldez, Vigo: Editorial Galaxia.

Villar Janeiro, H. (1985): *O día que choveu de noite*, ilust. de M. F. Quesada, Vigo: Editorial Galaxia.

_____ (1988): *Vermiño*, ilust. de J. Pereira, Vigo: Editorial Galaxia.

Viza, M. (1990): *Se isto é unha escola eu son un tigre*, ilust. de P. Estrada e trad. de C. Rodríguez, Vigo: Editorial Galaxia.

Obras de consulta

Agrelo, E. (2015): "Contexto e factores sistémicos" en B. A. Roig Rechou (coord.), *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 125-148.

Agrelo, E. e I. Mociño (2008): "As traducións entre a literatura infantil e xuvenil galega e vasca", *Mundu bat, begirada anitz/Un mundo, muchas miradas* 1, pp. 81-100, en liña en http://criticaaelg.blogaliza.org/files/2012/12/traducions_AgreloeMoci%C3%B1o.pdf.

Álvarez de la Granja, M. (1999): "Locucións e enunciados fraseolóxicos. Un límite difuso", *Paremia* 8, pp. 19-24.

Buitrago, A. (2007): *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid: Espasa Calpe.

Celdrán Gomariz, P. (2009): *Dichos, comparaciones y frases populares*, Cuenca: Editorial Alderabán.

Feixó Cid, X. (coord.) (2007): *Dicionario fraseolóxico século 21 castelán-galego e de correspondencias galego-castelán*, Vigo: Cumio/Edicións Xerais de Galicia.

Ferro Ruibal, X. (1987): *Refraneiro galego básico*, Vigo: Galaxia.

_____ (1996): *Cadaquén fala coma quen é. Reflexións verbo da fraseoloxía enxebre*, A Coruña: Real Academia Galega, en liña en http://academia.gal/documents/10157/27090/Xesus+Ferro+Ruibal.pdf

_____ (2008): "A comparación fraseolóxica galega como radiografía lingüística" en M. Álvarez de la Granja (coord.), *Lenguaje figurado y motivación: una perspectiva desde la fraseología*, Frankfurt Am Main: Peter Lang, pp. 120-190.

Lakoff, G. e M. Johnson (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

Lakoff, G. e M. Turner, (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: The University of Chicago Press.

Luque, J. de Dios e F. José Manjón (1998): "Tipología léxica y tipología fraseológica: universales y particulares" en J. de Dios Luque e A. Pamies (eds.), *Léxico y fraseología*, Granada: Método Ediciones, pp. 139-153.

Nazárenko, L. e E. M. Iñesta (1998): "Zoomorfismos fraseológicos" en J. de Dios Luque e A. Pamies (eds.), *Léxico y fraseología*, Granada: Método Ediciones, pp. 101-109.

Pena, X. A. (2001): *Diccionario Cumio de expresións e frases feitas: castelán-galego*, Vigo: Edicións do Cumio.

_____ (2005): *Gran dicionario Século 21 da lingua galega*, Vigo: Editorial Galaxia/Edicións do Cumio.

Real Academia Galega (2012-): *Dicionario da Real Academia Galega*, Vigo: RAG, en liña en http://academia.gal/dicionario.

Rodríguez González, E. (1958-1961): *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo: Editorial Galaxia, en liña en http://sli.uvigo.es/DdD/.

Santos Domínguez, L. A. e R. M. Espinosa Elorza (1996): *Manual de Semántica Histórica*, Madrid: Síntesis.

Soriano, C. (2012): "La metáfora conceptual" en I. Ibarretxe-Antuñano e J. Valenzuela (eds.), *Lingüística Cognitiva*, Barcelona: Anthropos, pp. 97-121.

Wu, F. (2015): "El sentido cultural de los zoónimos en chino y en español", *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 17, pp. 5-33, en liña en http://elies.rediris.es/Language_Design/LD17/LD17_01_WU_FAN.pdf

Balbino e Constantino: notas para a construção de uma galeria de heróis da literatura infantil luso-galaica

Ana Margarida Ramos
Universidade de Aveiro

1. Texto e pretexto

A escrita deste texto resulta de um convite irrecusável para me associar à homenagem à Professora Blanca Ana Roig Rechou que, em boa hora, o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, do qual ela foi cofundadora, diretora da Área de Literatura, e coordenadora de vários projetos e grupos de trabalho, decidiu promover. Saúdo os colegas e amigos Marta Neira Rodríguez e Armando Requeixo por tomarem em mãos a tarefa de coordenação e agradeço-lhes terem-me incluído no vastíssimo grupo de amigos e admiradores da Professora Blanca Ana, permitindo-me marcar presença nesta obra que será certamente um marco nos estudos literários sobre a literatura galega e não só.

Conheci a Professora Blanca Ana em novembro de 2004, no Porto, nos Encontros Luso-galaicos-franceses do livro infantil e juvenil que aí se organizam há mais de 20 anos e, desde esse momento, nunca mais deixei de colaborar com ela em vários projetos e iniciativas, com destaque para a Rede LIJMI, que integrei no ano seguinte e da qual faço parte desde então. O seu espírito de liderança e o seu compromisso para com o desenvolvimento dos estudos sobre a literatura para a infância, não só na Galiza, como em Espanha, Portugal e no Brasil, por exemplo, fazem dela uma referência incontornável na investigação nesta área, autora de relevo de uma vastíssima bibliografia, promotora de eventos, coordenadora de projetos e de equipas de investigação muito diversas e multifacetadas.

Mas é a sua generosidade e amizade, o acolhimento de casa e braços abertos, o apoio incondicional ao longo de mais de uma década e meia que gostaria de sublinhar neste momento, uma vez que são estas qualidades raras e preciosas, ausentes dos currículos tradicionais, nas quais se baseia uma admiração pessoal e intelectual sólida e estruturante, desenvolvida ao longo dos anos, com implicações profundas no meu próprio percurso humano, académico e científico.

2. Para uma literatura luso-galaica infantil comparada

Entre os projetos mais ambiciosos e ousados da Professora Blanca Ana Roig Rechou esteve sempre, para além da premiada *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, que veio a lume em 2015, sob sua coordenação, um outro, o da História Comparada das literaturas infantojuvenis da Península Ibérica, com ênfase para as literaturas galega e portuguesa. Sem que essa obra magna esteja ainda concluída, ao longo dos anos, quer através da Rede LIJMI e dos volumes monográficos anuais por ela publicados, quer dos Encontros Luso-Galaicos do Livro Infantil e Juvenil realizados no Porto, quer ainda de várias publicações, como a revista *Malasartes* ou os livros que resultaram destes últimos eventos, foram várias as iniciativas lideradas pela Professora Blanca Ana para aproximar as literaturas de aquém e além Minho, procurando de forma ativa afinidades entre elas, orientando trabalhos académicos e de investigação sobre ambas, incentivando jovens investigadores a leituras comparadas de autores, obras e géneros literários. O moroso trabalho de divulgação de autores galegos em Portugal e de autores portugueses na Galiza, através de conferências, mesas-redondas, traduções e muitos textos científicos, tem vindo paulatinamente a dar os seus frutos e à professora Blanca Ana Roig Rechou devem-se, além dos trabalhos que tem assinado sozinha ou em coautoria, com investigadores de várias nacionalidades, a (co)orientação de várias teses e dissertações, algumas também em Portugal, que têm contribuído para a legitimação e o reconhecimento da literatura para a infância e juventude nos dois países. São, todavia, ainda escassas as leituras de índole comparada, pelo que foi a esse desafio que aqui se procurou dar resposta.

Atendendo ao contexto de publicação deste texto e aos limites definidos pelos editores deste livro, esta reflexão que aqui se apresenta não tem pretensões de exaustividade ou profundidade, quer do ponto teórico quer da própria análise, pretendendo apenas contribuir, com algumas notas breves e algo dispersas, para uma leitura comparada de duas obras narrativas marcantes das literaturas galega e portuguesa, publicadas com um ano de diferença, nas quais são apresentadas as vivências de duas crianças, quase adolescentes, em realidades socioculturais próximas. Falamos de *Memorias dun neno labrego*, de Xosé Neira Vilas (1928-2015), publicada em 1961, e de *Constantino guardador de vacas e de sonhos*, de Alves Redol (1911-1969), editada em 1962. Alvo de sucessivas edições e alguns estudos de fôlego dos quais não podemos dar aqui dar conta

de forma detalhada[1], ambas as narrativas fazem parte do cânone escolar das respetivas literaturas nacionais, colaborando na formação de leitores literários e na legitimação de um subsistema que, pese embora todas as significativas conquistas recentes, ainda luta por reconhecimento. Apesar de todas as diferenças que os caracterizam, do ponto de vista editorial e narrativo, e que se estendem aos respetivos autores, os textos selecionados aproximam-se num conjunto de aspetos que parecem permitir o diálogo entre os protagonistas e o seu contexto social, dois rapazes no final da infância, habitantes de um mundo rural, marcado pela pobreza, isolamento e falta de perspetivas, pela desigualdade social, a braços com o mesmo tipo de dilemas existenciais, alguns claramente universais, ligados ao crescimento e ao amadurecimento humano.

As narrativas tocam, por isso, muitos temas comuns, com destaque para as relações familiares e de amizade, que se estendem aos próprios animais e à natureza envolvente, o trabalho infantil e a escola, os amigos, as brincadeiras e jogos, a religião e as festas. Mas é a dimensão social, de onde não está ausente uma vertente crítica, na recriação de uma realidade marcada pela pobreza, o isolamento, a falta de oportunidades e as desigualdades e as injustiças sociais que mais aproxima os textos, propondo uma visão particularmente realista de um contexto social que, apesar das diferenças, aproxima os dois países e as duas infâncias nele vividas.

3. Balbino e Constantino: heróis de além e aquém Minho

O texto de Xosé Neira Vilas é narrado em primeira pessoa, dando voz a Balbino, um menino galego do campo, filho de um caseiro do dono das terras, que, não obstante a sua inteligência e bons resultados escolares, bem como o gosto pela leitura e pela escrita, depressa se vê empurrado para o trabalho no campo, sem outras saídas que não seja a emigração ou o êxodo rural. Situada cronologicamente na década de 40, com a Galiza a braços com crise económica resultante da Guerra Civil Espanhola, a narrativa põe a nu, a partir do olhar infantil, simultaneamente ingénuo e crítico, mas sempre altamente questionador, as desigualdades e as injustiças sociais,

1 Sobre a narrativa portuguesa, destacam-se os estudos de Magalhães (2010), Marinovic (2014), Ramos, Gomes e Silva (2015), e Silva (2017). Já o clássico galego tem conhecido múltiplas aproximações críticas, em resultado de ser considerada uma obra fundadora da literatura para a infância e juventude galega. Vejam-se, entre muito outros, os estudos de Son (2001), Roig Rechou *et al.* (2007 e 2008), Carballal (2008) e Galanes (2017a e 2017b).

a exploração dos mais fracos e dos mais pobres, condenados a uma vida de trabalho árduo, resignação e subserviência perante os mais favorecidos donos da terra, sem perspetivas de melhoria que não passem pela emigração para a América ou a fuga para uma cidade grande.

Apesar de tudo, o texto não deixa de recriar, nesse contexto desfavorecido, momentos luminosos da infância do protagonista, associados às pequenas alegrias do quotidiano, como a amizade com Lelo, a cumplicidade com Pachín, o seu cão fiel, as descobertas e surpresas do rebusco ou os sucessos escolares. A estrutura episódica do volume, organizado em torno de acontecimentos marcantes registados numa espécie de diário pessoal íntimo, permite uma oscilação e variedade do registo, ora mais animado, ora mais melancólico, ao sabor dos dias e das vivências de Balbino e dos que lhe são próximos. A simplicidade dos dias e das rotinas, quase todas associadas ao trabalho e ao estudo, com um ou outro dia de festa pelo meio, está muito ligada à natureza e ao mundo rural, dos quais depende a sobrevivência da família. O ciclo das estações do anos, as festas e celebrações da aldeia, os nascimentos e as mortes, servem de pano de fundo à narrativa, mais centrada na perspetiva infantil, entre a curiosidade e a crítica, do narrador, especialmente atento ao que o rodeia. O texto avança numa espécie de progressão dramática que atinge o seu auge no episódio da pedra que Balbino atira ao filho do dono das terras (e até das vidas!) trabalhadas pelo seu pai, pondo em risco a sobrevivência da família. Manolito, "o neno do señor", atormentava Balbino desde há muito, tirando partido da sua posição social mais favorecida. Um dia, cansado das perseguições e ataques, num impulso incontrolável, Balbino atira-lhe uma pedra que lhe acerta em cheio na cara. O castigo não se faz esperar: além de violentamente espancado pelo pai e humilhado em frente ao dono das terras, é obrigado a fugir da aldeia para a que a família não perca o direito à casa e ao trabalho. É essa fuga que marca a mudança mais significativa da sua existência, uma espécie de crescimento forçado, já que se vê obrigado a partir da aldeia e a trabalhar como criado na casa do Landeiro, um comerciante de gado. Mas é também a partir daqui que passa a ter acesso a livros (que o patrão lhe oferece quando descobre que Balbino gosta de ler) que o inspiram para escrever a suas próprias memórias, sugestão que reforça a dimensão metaficcional que perpassa todo o relato.

O texto de Alves Redol é narrado em terceira pessoa, por um vizinho próximo do protagonista, que parece observar de perto as suas aventuras, mas tam-

bém conhecer os seus sonhos e projetos. À semelhança do volume anterior, a narrativa apresenta igualmente uma estrutura episódica, que quebra a linearidade da intriga, centrando-se nas vivências quotidianas, mais uma vez situadas no contexto rural, entre o trabalho, a escola e as brincadeiras. A família também tem aqui uma centralidade significativa, sobretudo, mais uma vez, as figuras femininas, nomeadamente a avó, a irmã e a mãe, como acontecia com a mãe e a madrinha no texto de Neira Vilas.

As rotinas do herói, ligadas ao trabalho com os animais, são cruzadas por episódios de cariz mais lúdico, com outras crianças ou com os animais, ilustrando a personalidade de Constantino, a sua imaginação fervilhante e atividade constante, desafiadora dos limites que lhe são impostos. Ao contrário de Balbino, que gosta de ler e tinha um bom desempenho na escola, Constantino mantém com ela uma relação difícil, marcada por dificuldades e insucessos, o que o leva a preferir o trabalho ao estudo. Contudo, revela-se uma criança esperta, de uma inteligência viva e ágil, muito prática, o que parece configurar uma crítica implícita à escola ao ensino nela ministrado, incapaz de motivar para uma aprendizagem produtiva.

4. Considerações finais

A leitura comparada de ambas as narrativas põe em evidência a centralidade do contexto rural na literatura infantil desta década, opção que tem implicações muito mais profundas do que a de um simples espaço físico, que serve de cenário à intriga. O universo rural e a sociedade que o constitui configuram um microcosmos particular, uma espécie de metonímia dos dois países/regiões (Portugal e Galiza) e da sua condição socioeconómica, marcada pelo isolamento, pobreza, desigualdades e significativo atraso. As repercussões particulares desse contexto nas vidas das pessoas, em particular das crianças, tornam-se, assim, o eixo central das narrativas, recriando infâncias específicas nas quais reverberam muitas experiências partilhadas por indivíduos diferentes. Talvez esta identificação dos leitores com os protagonistas e as suas vivências ajude a explicar o sucesso de ambos os livros nos dois países, ao longo de várias gerações de leitores, perpetuando as memórias de um passado onde se misturam as alegrias próprias da infância com as dores da existência num contexto desfavorecido. A leitura das narrativas não se reduz, contudo, à sua dimensão crítica e socialmente interventiva, ligada ao contexto político, sociocultural e literário de redação dos textos, de onde não estão ausentes influências das poéticas

neorrealistas, ainda que o tema da denúncias das desigualdades e da falta de oportunidades dos mais desfavorecidos percorra ambos os textos. As diferenças face aos mais favorecidos, no caso de Balbino, os filhos do dono da terra ou dos senhores, no caso de Constantino, os meninos de Lisboa, são sublinhadas recorrentemente, seja através do vestuário ou do calçado, dos brinquedos ou da própria alimentação. Nesta medida, ambos os heróis têm plena consciência da sua condição e das limitações de todo o tipo que ela acarreta nas suas vidas, tanto no presente, como no futuro.

Apesar de tudo, ambos os textos apontam para um final positivo, de superação, pelo menos parcial, das dificuldades sentidas na infância, abrindo uma janela de esperança para um futuro mais risonho e promissor. Enquanto Balbino trabalha como criado de um comerciante que lhe oferece livros e sonha, ainda, com a perspetiva de publicar o seu caderno de memórias, Constantino não desiste do sonho de ser serralheiro e aguarda que o pai cumpra a promessa de o fazer aprendiz nos estaleiros em Lisboa. Os sonhos são, assim, em última instância, a fuga possível à realidade e ao contexto envolvente, uma espécie de esperança viva que se mantém acesa. Não deixa ainda de ser curioso que, em ambos os casos, os protagonistas sonhem com a saída de terra natal, única forma de romperem os estreitos horizontes que lhes limitam a existência.

Unem também os textos a ligação umbilical ao espaço rural e à vida em contacto com a natureza e a terra, de onde os homens arrancam, com trabalho árduo e sacrifício, a sua sobrevivência, tendo como companhia próxima os animais. Esta dimensão telúrica dos textos estende-se aos dois protagonistas, Balbino mais ligado aos trabalhos agrícolas e Constantino aos animais, cedo habituados à vida no campo e aos desafios que ela coloca. Também é à natureza que estão unidos os momentos de ócio dos pequenos heróis, incluindo as brincadeiras, as aventuras e até algumas asneiras próprias da idade, marcadas pela simplicidade e candura. É, aliás, comum aos textos a forma como combinam uma certa ingenuidade e inocência que caracteriza as personagens, visível, por exemplo, na forma como questionam as desigualdades e injustiças que observam ou de que são vítimas, mas também na forma como lidam com os seus sentimentos, emoções, sonhos e receios, com uma maturidade que resulta das responsabilidades que já possuem, nomeadamente através dos trabalhos que têm de realizar. São textos que cristalizam infâncias diferentes, muito breves, histórias de crianças a que eram dadas poucas oportunidade de serem meninos, parafraseando livremen-

te a dedicatória de uma outra obra emblemática da literatura portuguesa que retrata infâncias duras e sofridas, *Esteiros* (1941), da autoria de Soeiro Pereira Gomes.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

Neira Vilas, X. (2019): *Memorias dun neno labrego*, Vigo: Galaxia (1ª ed. 1961).

Redol, A. (1990): *Constantino Guardador de Vacas e de Sonhos* (20ª ed.), Lisboa: Caminho (1ª ed. 1962).

Bibliografia passiva

Carballal, A. (2008): "Dialectics of Representation in X. Neira Vilas *Memorias dun neno labrego*", *Rocky Mountain Review* 62(2), pp. 50-67.

Caveiro, L. e M. González Vázquez (2011): "O desamparo da nenez protagonista no cincuentenario da edición de *Memorias dun neno labrego* de Neira Vilas: da pequena fosforeira a Balbino", *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos* 14, pp. 41-47.

Galanes, I. (2017a): "*Memorias dun neno labrego*: a forxa dun longseller", *Madrygal: Revista de estudios gallegos* 20, pp. 113-126.

_____ (2017b): "*Memorias dun neno labrego*: revisitando la literatura de la emigración a través de la traducción", *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad* XII (1-2), pp. 1-28.

Magalhães, V. F. (2010): *Sobressalto e Espanto. Narrativas Literárias Sobre e Para a Infância, no Neo-Realismo Português*, Lisboa: Campo da Comunicação.

Marinovic, A. (2014): "Crescimento, desenvolvimento e formação no romance *Constantino Guardador de Vacas e de Sonhos* de Alves Redol", *Revista Athena* 3(2), s/p, disponível em https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/viewFile/211/202.

Ramos, A. M., J. A. Gomes e S. Reis da Silva (2015): "Das dores e alegrias da infância. Uma leitura de *Constantino Guardador de Vacas e de Sonhos*, de Alves Redol" em B. A. Roig Rechou, I. Soto López e M. Neira Rodríguez (eds.), *Retorno aos Clásicos. Obras Imprescindíbeis da narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 379-385.

Roig Rechou, B. A. (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Roig Rechou, B. A. *et al.* (2007): "Produción canonizada na literatura infantil e xuvenil galega [1960-1985]" em J. A. Gomes e B. A. Roig Rechou

(coords.), *Grandes autores para Pequenos Leitores*, Porto: Editorial Deriva, pp. 53-94.

_____ (2008): "Memorias dun neno labrego y la obra de Xosé Neiras Vilas" em A. Pelegrín, M. V. Sotomayor Sáez e A. Urdiales (eds.), *Pequeña memoria recobrada: libros infantiles del exilio del 39*, Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, pp. 155-168.

Silva, S. Reis da (2017): "Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos, de Alves Redol, ou uma história de infância para gente crescida" em A. Requeixo (ed.), *Sobre letras e signos: estudos em homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 683-687.

Son, C. (2001): *Xosé Neira Vilas y Memorias dun neno labrego: acercamiento a la novela gallega más popular de la segunda mitad del siglo XX*, Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.

Seis chaves femininas (a aprofundar) para a escrita da História da Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa

Sara Reis da Silva
Instituto de Educação-Centro de Investigação em Estudos da Criança
Universidade do Minho

Para a Blanca, por todas as razões, não apenas literárias e investigativas, que ambas profundamente partilhamos.

A História da Literatura, em concreto, daquela que, muito particularmente, se destina à criança e ao jovem representa um campo investigativo que reclama, ainda, uma maior atenção pela academia, como, aliás, temos vindo a registar (Silva, 2016) com alguma assiduidade, especialmente no que diz respeito ao âmbito português. Equacionar e sistematizar os marcos da evolução histórica, assim como sinalizar os autores, as obras e as tendências mais significativos de tal produção literária, seguindo os estudos pioneiros, motivadores e muito úteis de Esther de Lemos (1972), Maria Laura Bettencourt Pires (1983), Natércia Rocha (1984/2001) e José António Gomes (1997), expandindo-os e actualizando-os, permanece um exercício por concretizar, no caso da literatura portuguesa para a infância. Um estudo desta natureza[1] exige, naturalmente, uma investigação aturada, que resulte na construção de uma periodização, assente em critérios de ordem temática e genológica, que dê conta da diversidade textual e autoral, da variedade de formas e de conteúdos, da pluralidade de tendências, que trate diacronicamente tal acervo literário e que valorize as suas manifestações hodiernas.

Exemplo paradigmático de concretização de um estudo norteado pelas coordenadas que vimos de enunciar é *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega* (2015), volume coordenado por Blanca Ana Roig Rechou e resultante do labor investigativo levado a cabo, durante vários anos, por um grupo de estudiosas galegas. Trata-se de uma obra magistral e imprescindível que "não se entrega a um inventário atomizado dos factos literários, antes se rege por uma visão sistémica do devir diassincrónico dos estilos de época e do dinamismo peculiar do campo literário" (Pereira, 2019: 14), desse singular sistema que é o sistema literário infantil e juvenil. E este é estudado pela equipa em causa a partir das teorias sistémicas, sobretudo

[1] Por vontade expressa da sua autora, este texto encontra-se escrito segundo a norma ortográfica da Língua Portuguesa anterior ao Novo Acordo Ortográfico.

da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1979), assim como de outros paradigmas teórico-metodológicos que associam sinergicamente os quatro domínios alicerçantes dos Estudos Literários: Teoria, Crítica, História e Literatura Comparada (Villanueva, 1994 e 2004).

Ora, resulta este nosso breve estudo (de homenagem) do longo, reconhecido e profundamente inspirador trabalho investigativo que Blanca Ana Roig Rechou sempre ofereceu à comunidade académica que se tem dedicado à pesquisa sobre a literatura que tem na criança o seu preferencial destinatário, investigação materializada, aliás, também na obra a que vimos de aludir. E a este mote juntamos, ainda, um outro, a abordagem *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor* (2008), como (assim o pretendemos) indicia o título que escolhemos para este trabalho.

Assim, nesta sucinta reflexão, centrar-nos-emos num conjunto de seis nomes, de seis vozes femininas selecionadas que, cada uma à sua maneira e a seu tempo, contribuíram substancialmente para a expansão criativa da Literatura para a Infância e a Juventude (LIJ) e que, por isso, conquanto ainda escassamente/medianamente estudadas, possuem, no nosso entender e pelas razões às quais, de seguida, aludiremos, um lugar cativo na História da LIJ Portuguesa. São essas figuras literárias: Maria Lamas (1893-1983), Lília da Fonseca (1906-1991), Maria Lúcia Namorado (1909-2000), Alice Gomes (1910-1983), Patrícia Joyce (1913-1985) e Maria Cecília Correia (1919-1993).

São vários os pontos convergentes que unem estas autoras, sendo o primeiro o facto de todas sentirem "os problemas da Infância", como lembra Maria Lúcia Namorado, ou de estarem presentes e participarem, de forma plural, numa "acção cultural", como nota Maria Cecília Correia, respectivamente, no *Inquérito ao Livro Infantil* (1980), efectuado por Soledade Martinho Costa[2]. Outro aspecto que aproxima algumas destas escritoras reside na sua actividade pedagógica ou educativa[3], assim como, em certos casos, social e política, testemunhada, por exemplo, no exercício da profissão docente –como sucedeu com Alice Gomes, por exemplo– ou nas intervenções públicas em conferências, por exemplo. De notar, ainda, que todas se tornaram escritoras num contexto político ditatorial, ou seja, durante o Estado Novo (1926-1974), facto que, de forma mais ou menos transparente e, também, de

2 Outra autora a merecer atenção.

3 De notar que Nóvoa (2003) inclui verbetes referentes a Maria Lamas, Maria Lúcia Namorado e Alice Gomes.

maneiras diversas, se reflecte, em certos casos –como, por exemplo, no de Maria Lamas– na sua postura combativa e nas suas escritas para a infância.

Maria Lamas (1893-1983)[4], com uma "intensa vida" (Esteves, 2003: 693), foi uma mulher destacada na vida pública portuguesa. Opositora ao regime salazarista, com uma forte actividade associativa e política, e viu-se obrigada ao exílio, tendo vivido em Paris durante algum tempo. Entre as obras de teor sociológico, como *As Mulheres do Meu País* (1948), a direcção e colaboração em periódicos infantis e a poesia para adultos, na sua produção literária, por vezes assinada também com pseudónimos como Rosa Silvestre, por exemplo, a escrita para a infância emerge igualmente como uma faceta marcante entre os anos 30 e 50 do século passado, período durante o qual publica diversos relatos mais ou menos extensos, alguns de contornos "realistas". *A Montanha Maravilhosa* (1933), *Os Brincos de Cerejas* (1935) ou *O Vale dos Encantos* (1942) exemplificam esta produção, que se singulariza, por exemplo, pelos enredos dinâmicos e vivos, protagonizados por grupos de crianças, e pela especial configuração axiológica, com a tematização de tópicos como a aceitação da diferença, a justiça, a igualdade, o trabalho, a educação ou a instrução, a paz entre outros.

Os valores pontuam igualmente a escrita para a infância de Lília da Fonseca (1906-1991), pseudónimo literário de Maria Lígia Valente da Fonseca Severino, autora que, tal como Maria Lamas, também esteve ligada a diferentes periódicos. Em *O Clube das Três Aldeias* (1961)[5] e *O Grande Acontecimento* (1962)[6], narrativas pertencentes à colecção "Carrocel"[7] da autoria da fundadora e dinamizadora do Teatro de Branca-Flor (iniciado em 1962), os protagonistas são crianças. Como escreve Natércia Rocha, "a Autora parte do real para construir as suas histórias, marcando-as com a força da esperança nas capacidades do Homem" (Rocha, 1984: 83). Desta feitas, linhas ideotemáticas como a infância, o isolamento, a amizade e a união, bem como, de forma muito discreta, a paz, materializam-se num discurso sensorial e com leves notações simbólicas. Em 1963, a autora publica também *Histórias de Animais* e *Noite de Natal*.

---

4 Para saber mais sobre a escrita para a infância e a juventude de Maria Lamas, *vide* Gomes (2017).

5 Com ilustrações de crianças alunas da Escola Técnica Elementar Francisco Arruda (Lisboa).

6 Ilustrada também pelas crianças do título anterior.

7 Direcção literária de Lília da Fonseca; direcção artística de M. Calvet de Magalhães.

Unem Maria Lamas e Maria Lúcia Namorado (1909-2000) laços familiares. Não são, porém, exclusivamente desse teor a proximidade entre estas duas autoras. Uma das similitudes reside nos seus percursos políticos. Outra na sua preocupação com a educação e talvez por isso o seu empenho na escrita de textos com os quais Maria Lúcia pretendia ajudar a "distrair as crianças e a educar os pais" (Pessoa, 2003: 972). Assim, Maria Lúcia Namorado, directora da célebre revista *Os Nossos Filhos* (iniciada em 1942 e publicada até 1964), é autora de *O Sonho do Infante* (1960), uma breve peça infantil que, pontuada por elementos de índole patriótica e, de certo modo, didactizante[8], é um panegírico a D. Henrique, a partir de uma "evocação simples" desta figura histórica. Em 1966, desta mesma autora, veio a lume *A História do Pintainho Amarelo*, uma das primeiras obras para a infância sobre a reabilitação de cegos em Portugal, com ilustrações de Maria Keil (1914-2012)[9], e, em 1968, *História de um Bago de Milho*, "dois livros de cunho moralista e pedagógico" (Rocha, 1984: 98), dois títulos nos quais se pressente, uma vez mais, uma certa tendência pedagógica. Em *Era uma Vez...* (1970), colectânea dedicada a crianças dos 2-9 anos, a autora reúne adaptações de narrativas e outros textos do património tradicional oral (lengalengas, rimas em jogos, etc.), reflectindo previamente acerca de questões relativas ao livro e à leitura.

O envolvimento e a reflexão pedagógicos que distinguem o percurso bio-bibliográfico de Maria Lúcia Namorado são também notórios em Alice Gomes (1910-1983).

Alice Gomes, outra importante pedagoga e professora[10], além de tradutora (devemos a Alice Gomes a tradução portuguesa de *O Principezinho*, de Antoine de Saint-Exupéry) e divulgadora da LIJ[11], é autora de uma obra literária para a infância considerável e muito meritória. Depois de *Poesia para a Infância* (1955), antologia de poemas portugueses e brasileiros, dos textos dramáticos intitulados *A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho* (1967) e *Teatro para Crianças* (1967), Alice Gomes publica

8 Cf. «Foi certamente a sólida formação moral daquele carácter íntegro e o desejo indomável de alargar os limites da Pátria ao serviço de Deus, que não o deixaram soçobrar (*sic*) ante a enormidade de tamanha empresa».

9 Ilustradora à qual, nos últimos anos, temos dedicado alguma atenção crítica (Silva, 2018).

10 Foi professora metodóloga no Instituto Normal Primário do Porto (Castelo, 2003).

11 Por exemplo, em 1972, é publicado da sua autoria: *O Autor e a Comunicação no Livro Infantil* (Ministério da Educação Nacional/Direcção-Geral da Educação Permanente).

Bichinho Poeta (1970), título da colecção "Educação pela Arte", que guarda um conjunto de poemas centrados, na sua maioria, em figuras animais de reinos e espécies distintos. De ressaltar o carácter lúdico e cómico de muitos destes textos contidos neste "belo bestiário poético" (Gomes, 1997: 41). Além disso, ressuma a tendência para buscar "na vida quotidiana das próprias crianças os motivos das suas histórias" (Castelo, 2003: 630). Veja-se, por exemplo, também os relatos narrativos, predominantemente breves, que também podemos encontrar na sua obra, como os que integram, por exemplo, os títulos *Giroflé Giroflé* (1972), *As histórias da Coca-Bichinhos* (1974), *Contos Risonhos* (1979) ou *O Coração do Tempo* (1984).

Integrando uma obra literária na qual se encontram também vários títulos vocacionados para o leitor adulto, os textos para a infância de Patrícia Joyce (1913-1985) (pseudónimo literário de Dagmar Joyce Damas), em particular, as peças *Auto da Joanita e da Fonte* (1969), *Auto dos Quatro Meninos* (1969) e *O Romance da Gata Preta* (1971) evidenciam uma intencional proximidade com o receptor infantil. O cenário rural serve de pano de fundo ao tratamento de valores como a amizade e o amor, assim como à expressão de uma certa preocupação de cariz social. *A História de um Bago de Uva* (1958), obra muito bem acolhida, ilustrada por José de Lemos (1910-1995), recria, em verso e com uma apelativa cadência o ciclo das uvas, das vindimas e do vinho, atestando a intencionalidade pedagógica que se pressente em muitos momentos da escrita da sua autora.

Por seu turno, Maria Cecília Correia (1919-1993)[12], autora também, por exemplo, de poesia para adultos e de escrita diarística, e que foi próxima, por exemplo, de Maria Lamas, Maria Lúcia Namorado e Alice Gomes, assina apenas oito livros para a infância, produção literária que engloba três colectâneas de contos, que, embora pareçam separáveis, são interdependentes (*Histórias da Minha Rua* (1953), *Histórias de Pretos e de Brancos* (1960) e *Histórias do Ribeiro* (1974), dois livros que guardam um conto único, *O Coelho Nicolau* (1974) e *O Besouro Amarelo* (1977), um álbum poético intitulado *Amor Perfeito* (1975), e dois livros de texto minimalista, com ilustração abundante, conforme a tipologia dos livros da "Colecção Caracol" (Plátano Editora), *Manhã no Jardim* (1982) e *Bom dia* (1977/1983). A colectânea *Histórias de*

12 Autora à qual, nos últimos anos, temos dedicado alguma atenção crítica (Silva, 2020).

Pretos e de Brancos (1960)[13], ilustrada por Maria Keil, confirma o estilo natural e espontâneo da autora –já revelado em *Histórias da Minha Rua* (1953)– na ficcionalização de tópicos como a diferença, por exemplo, entre o campo e a cidade e os meninos destes dois meios.

O sucinto percorrido que sobre as seis autoras e algumas das suas obras vimos de apresentar, merecedoras, na verdade, de mais extensas análises, pretende dilucidar, dentro do possível, o seu contributo para a expansão, legitimação e institucionalização desse sistema literário peculiar ao qual a professora e investigadora Blanca Ana Roig Rechou tanto se tem dedicado. São, pois, figuras que, como a homenageada neste estudo (que, aliás, assim –pela homenageada e pelas autoras seleccionadas– se conformou intencionalmente em clave feminina), sempre pautaram a sua conduta pessoal, social e intelectual pela pluralidade de acções, muito voltadas para a cultura literária, em especial com a infância no seu centro, pelo empenho, pelo entusiasmo e pelo espírito de vanguarda. São nomes que integram a importante galeria da historiografia literária portuguesa, domínio cuja divulgação e conhecimento informado tão necessários são e tanta pertinência encerram na formação de mediadores literários cultos, sérios, comprometidos na sua "missão" e felizes na formação de pequenos leitores, em prol da morosa e exigente tarefa que representa a educação literária.

Importa, portanto, conhecer os percursos vivenciais, biobibliográficos, ler as obras, concluir acerca das suas singularidades, reconhecer o lugar destas (e, na verdade, de outras mais) autoras na História da Literatura para a Infância. Já o escrevemos (Silva, 2016): sem esta visão historiográfica, a formação literária fica obviamente comprometida, estrita, afunilada. Na realidade, esta formação, ou melhor, esta educação literária "precisa integrar dois esteios: por um lado, um saber de natureza predominantemente narrativa e concretizante, a história literária, produtora de imagens das literaturas nacionais segundo [as] suas realizações no espaço e no curso do tempo; por outro, a teoria da literatura, um conhecimento de índole universalista e abstratizante, em que, por consequência, em vez da exposição narrativa própria da história literária, predomina o puro manejo dos conceitos" (Souza, 2014: 105). A História da literatura representa, pois, um "fundamento insubstituível para a formação

13 Nesta obra, integram-se os contos "Retrato de uma pretinha", "História de uma laranja oferecida", "Brincadeiras debaixo da cama", "Os gatos vadios da ilha", "Brincadeiras novas", "A feira", "O pinheirinho novo", bem como uma secção final intitulada "Histórias da noite": "A Cila", "O Pedro" e "A Clara e o Tonio".

de um especialista em literatura. Mesmo o seu mais duro opositor –acreditamos– há de convir que, sem o domínio de uma espécie de mapa do tempo, é impossível orientar-se no território do literário" (*ibidem*: 107).

Blanca Ana Roig Rechou sempre o preconizou e a sua convicção legítima e fundamentada, os mapas do tempo no território das criações estético-literárias que nos tem oferecido, têm orientado rigorosamente muitas viagens e muitos viajantes a chegarem a destinos especiais. Falamos por nós próprios, pelo rumo ou pelos caminhos que a nossa pesquisa, por ela reconhecidamente inspirada, tem trilhado, mas também por todos os estudantes e investigadores que, por exemplo, no âmbito dos trabalhos da RED LIJMI, têm tido o privilégio de com ela reflectir, estudar, aprender mais, em concreto, sobre a literatura que tem na criança e no jovem os seus potenciais destinatários extratextuais. Que, nestes seus (e nossos) novos e diferentes tempos, Blanca Ana Roig Rechou prossiga e connosco partilhe as suas cartografias investigativas.

Bibliografia

Barreto, A. Garcia (2002): *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto: Campo das Letras.

Castelo, C. (2003): "Gomes, Alice Pereira" in A. Nóvoa (dir.), *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto: Asa, pp. 629-630.

Costa, S. Martinho (1980): *Inquérito ao Livro Infantil*, Mem Martins: s./n.

Esteves, J. (2003): "Lamas, Maria da Conceição Vassalo e Silva da Cunha" in A. Nóvoa (dir.), *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto: Asa, pp. 693-695.

Even-Zohar, I. (1979): "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1 (1-2, Autumn), pp. 287-310.

Gomes, J. A. (1997): *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

_____ (2005): "Literatura Portuguesa para a infância e a juventude: os inícios (período 1900-1945)", *Boletín Galego de Literatura* 32, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 67-102.

_____ (2017): "Com os olhos na vida e na infância: Maria Lamas, poeta e não só" in VV. AA., *Maria Lamas. Vida e obra de Maria Lamas. Atualizar o pensamento. Abalar a indiferença*, S./l.: MDM-Movimento Democrático de Mulheres, pp. 111-117.

Lemos, E. (1972): *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Direcção-Geral da Educação Permanente.

Nóvoa, A. (2003): *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto: Asa.

Pereira, J. C. Seabra (2019): *As Literaturas em Língua Portuguesa (das origens aos nossos dias)*, Lisboa: Gradiva.

Pessoa, A. M. (2003): "Namorado e Silva Rosa, Maria Lúcia Vassalo" in A. Nóvoa (dir.), *Dicionário de Educadores Portugueses*, Porto: Asa, pp. 971-972.

Pires, M. L. Bettencourt (1983): *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa: Vega.

Rocha, N. (1984): *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (2001–Nova edição actualizada até ao ano 2000. Lisboa: Editorial Caminho).

Roig Rechou, B. A. (2008): *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Xerais.

Silva, S. Reis da (2016): *Capítulos da História da Literatura Portuguesa para a Infância*, Porto: Tropelias&Cª.

_____ (2018): "Literatura e Ilustração Portuguesa para a Infância nos anos 50 do século XX: Sophia de Mello Breyner Andresen com Sarah Affonso e Maria Keil", *Perspectiva. Revista do Centro de Ciências da Educação* 1, vol. 36, pp. 57-71.

_____ (2020): "Com pequenos apontamentos se fazem contos para a infância: Maria Cecília Correia e a sua escrita esquecida", *Diacrítica*, Série Ciências da Literatura, vol. 34, pp. 167-181.

Souza, R. Acízelo de (2014): *História da Literatura. Trajetória, fundamentos, problemas*, São Paulo: Realizações Editora.

Villanueva, D. (comp.) (1994): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

_____ (2004): "O estatuto actual da crítica literaria" in A. Casas (coord.), *Elementos de Crítica Literaria*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, serie Manuais, nº 10, pp. 17-38.

uma vida dando vida

Desafios da LIJ portuguesa contemporânea: intertextualidade em Manuela Bacelar ou do livro-álbum como espaço de *intercâmbio discursivo*

Carina Rodrigues
Universidade do Minho/Universidade de Aveiro

Prólogo

A reflexão sobre as recentes tendências da literatura infantojuvenil (LIJ) portuguesa a partir de uma leitura intertextual da obra de Manuela Bacelar não será inoportuna num volume de homenagem à Professora Doutora Blanca Ana Roig Rechou, cuja trajetória académica e científica se pautou pelo labor sempre exigente e diferenciado nos terrenos da História e do cânone da Literatura Infantojuvenil e da Educação Literária, e a quem nos habituámos a ter por mestre no seu estudo e investigação.

Para além dos indeléveis de ordem pessoal e emocional, outros dois motivos incentivaram a minha escolha. Por um lado, o significado especial que atribuo ao texto que este ensaio tem por base[1]; por outro –e já sem falar na relevância da criadora em destaque–, por este mesmo ensaio sintetizar parte significativa da investigação que levei a cabo no decurso do meu doutoramento e que a Professora Blanca Ana acompanhou de perto, honrando-me com a supervisão de um estágio de investigação que realizei, no ano de 2010, na Universidade de Santiago de Compostela, e na senda do qual me concedeu ainda o privilégio de integrar os grupos de pesquisa LIJMI e LITER21.

Revisitando algumas das linhas de estudo que em boa hora permitiram que os nossos caminhos se cruzassem, dedico-lhe este meu *mui* modesto tributo, em louvor do seu saber e do seu ser.

A propósito das novas tendências da LIJ em Portugal

Nos últimos anos, em especial no último decénio, estimulada pelo desenvolvimento das artes gráficas e dos processos de impressão e reprodução, aliado ao trabalho de uma nova geração de ilustradores e de um conjunto de editoras especializadas, a ilustração de livros para crianças conheceu, em Portugal, uma atenção e um desenvolvimento inigualáveis. Alvo de

1 Referimo-nos à conferência inaugural do VI Encontro de Literatura para a Infância "Ilustrate", proferida, em Lisboa, a 18 de maio de 2019.

importante reconhecimento internacional, refletido, desde logo, na criação/atribuição de diferentes tipos de prémios e distinções, e no seu destaque em certames e encontros variados, o interesse que, em diferentes âmbitos, a ilustração portuguesa para a infância veio progressivamente suscitando teve impacto no próprio impulso da edição da literatura infantojuvenil (LIJ), incentivando a tradução para diversos países e línguas, bem como a venda e a aquisição de direitos de publicação no estrangeiro (Ramos, 2016).

À "multiplicação de cores" e à diversidade de linguagens estéticas que caracterizam as duas últimas décadas do século XX (Bronze, 2000) segue-se, pois, uma proliferação de técnicas gráficas/plásticas e de formatos ou objetos editoriais, cada vez mais experimentais e exigentes, que requerem a participação ativa do leitor e sugerem novos caminhos de interpretação, alargando, consideravelmente –em número e em escopo–, o seu público destinatário. A primeira década do novo milénio marca, justamente, o início do *boom* do livro-álbum (ou *picturebook*) em Portugal[2], como género editorial privilegiado e "um dos mais inovadores da literatura de potencial receção infantil" (Ramos, 2016: 38). Esta modalidade criativa, permeável às mais variadas influências artísticas e onde a componente ilustrativa conquista –literalmente– maior espaço e investimento, caracteriza-se por uma nítida hibridez discursiva ou pela combinação simbiótica de texto, imagens e suporte, com vista à criação de um "sistema coerente" (Van der Linden, 2007 e 2013). Lugar por excelência da consideração do livro como um objeto total, este tipo de edição envolve na sua arquitetura aspetos formais ligados à sua conceção gráfica e materialidade, bem como um conjunto de elementos peritextuais (*e.g.*, a capa e a contracapa, e o jogo entre elas, as guardas, a página de rosto ou a ficha técnica), que asseguram a unidade estética e semântica da obra, possibilitando diferentes níveis de leitura. Com efeito, a valorização da componente imagética na edição para a infância, matéria de força identicamente crescente junto da crítica e dos mediadores, deve-se também ao impacto aumentado do *design* na criação do objeto-livro, convertido num artefacto "plurissignificativo e multiforme" (Ramos, 2018: s/p).

Grosso modo, o grau de iniciativa e a primazia concedida ao artista na conceção e execução da obra, a centralidade da imagem e o estatuto secundário do texto

2 Mormente a partir de 2006, ano em que, pela primeira vez, um livro-álbum de autoria única portuguesa –*Come a sopa, Marta!*, de Marta Torrão– integra a prestigiada seleção internacional *White Ravens*.

(abreviado ou reescrito, quando não simplesmente anulado), a apropriação pela imagem dos privilégios da escrita (*e.g.*, a sua função narrativa ou os seus efeitos retórico-estilísticos, como a comparação, a metáfora, a metonímia, entre outros), a exploração visual da tipografia e das especificidades materiais do suporte (*e.g.*, o formato, a dupla página e a quebra de página), o investimento da imagem, não raramente massivo e portador de significado, em novos espaços do livro, assim como as relações, cada vez mais elaboradas e complexas, que estabelece com o texto verbal, complementando-o, contradizendo-o ou substituindo-o, constituem as características próprias do livro-álbum na viragem do século XX (Renonciat, 2008 e Rodrigues, 2013). De aqui se deduz também que as melhores propostas, nesta tipologia, resultem da autoria única de um ilustrador (igualmente responsável pela criação do texto e, não raras vezes até, pela conceção gráfica da publicação) ou da parceria cúmplice –se não mesmo da hibridez autoral– entre um escritor e um ilustrador, incluindo a colaboração cada vez mais assídua do *designer* gráfico.

Devedores da tendência pós-modernista (Hutcheon, 1989; Sipe e Pantaleo, 2008), partilhando com ela da implosão de géneros, do dialogismo e da polifonia, da subversão das convenções literárias canónicas e da descontinuidade narrativa, da intertextualidade e da autorreflexividade (frequentemente apoiadas na paródia, no *pastiche* e na ironia), da metaficção ou da metatextualidade, entre várias outras, os livros-álbum contemporâneos relevam de criações cada vez mais complexas e esteticamente eruditas. Enquanto espaço de *diversão semiótica* (Sipe e McGuire, 2006) e lugar de múltiplos desafios, estas propostas possuem, na verdade, a particularidade de celebrarem a ludicidade da leitura ao mesmo tempo que transgridem os seus limites. Sintomática da sua personalidade camaleónica e experimental é ainda a sua abertura e consequente valorização/adaptação para novos formatos comummente associados ao livro-objeto (*e.g.*, livros *pop-up*, com abas ou *pull-the-tab*, livros às tiras ou *mix-and-match*, livros perfurados, livros-fantoche, livros-carrossel ou livros-acordeão), que sucessivamente se prestam a públicos mais heterogéneos e questionam o próprio conceito do livro infantil (Rodrigues, 2016; Ramos, 2018). Com efeito, a sua efervescência criativa e o seu caráter desafiador, responsáveis por uma reconfiguração das relações entre o leitor e o (objeto-)livro, foram dando lugar a reflexões inscritas em diferentes âmbitos (literário, didático, sociológico, etc.), cruzando outras interrogações em torno das formas, da sua estética e da sua receção por parte de leitores modelos ou empíricos, e nas mais diversas práticas, privadas ou escolares, individuais ou coletivas.

Felizmente, as potencialidades do livro-álbum não passaram despercebidas aos nossos criadores, especialmente a um grupo significativo de novos ilustradores, com formação cada vez mais especializada nas áreas do Design e/ou das Artes Plásticas e responsável pela expansão de uma produção diversificada, exigente, inovadora e de qualidade. Decerto, se até à viragem do século XX estiveram sobretudo na origem do seu tardio e tímido desenvolvimento em Portugal a reedição e a tradução de obras clássicas, em resultado do trabalho esforçado de um conjunto de editoras especializadas com projetos e conceitos pessoais, presentemente, associado ao reconhecimento da componente pictórica e da natureza estético-pedagógica dos *picturebooks*, este segmento tem servido de terreno para as mais originais e arrojadas experimentações.

Nascido, na sua forma moderna, nos alvores da década de 60 do século XX, em alguns países da Europa e nos Estados-Unidos, em resultado da evolução das artes gráficas e da influência de outras artes, como a pintura e o cinema (ou de outras formas de expressão, como a publicidade, por exemplo), o livro-álbum só mais tarde se exprimiu entre nós, com os trabalhos pioneiros de Leonor Praça (*Tucha e Bicó*, 1969), Maria Keil (*As três maçãs*, 1988; *Os presentes*, 1979) e, no mais alto patamar, Manuela Bacelar. Principal responsável pela verdadeira introdução e consolidação do género em Portugal (Rodrigues, 2013; Sotto Mayor, 2016 e Silva, 2017), a artista plástica distingue-se pela autoria única de um volume significativo de obras, inúmeras vezes premiadas e feitas de múltiplas faces, servindo de inspiração às gerações que lhe seguiram.

Ecos da tradição cultural ocidental no livro-álbum de Manuela Bacelar

Definido como "a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)" (Silva, 1990: 625), o fenómeno intertextual, sob múltiplas facetas, inscreve-se, na LIJ, tal como na literatura institucionalizada, "no âmbito da inovação e da alteração dos códigos", com recurso assíduo à paródia, reclamando, por parte do leitor, a ativação de um quadro exigente de referentes artísticos e culturais (Silva, 2011: 100). A referência a outras obras/vozes dos repertórios canónicos, artístico e literário, ou mesmo a (re)valorização de obras ou fragmentos visuais de autoria própria (no âmbito da *intratextualidade*) são algumas das facetas que a prática intertextual permite questionar, potenciando diferentes diálogos entre textos que ganham "autonomização e um reaparecimento renovado" (Silva, 2011: 104).

Mas o diálogo que uma obra celebra com a tradição ou que um autor estabelece com outros vultos que o precederam, como já antes se procurou indiciar, nem sempre se reveste de intencionalidade, podendo, pois –ao invés de reescrever, homenagear, citar, imitar, e desviar a literatura anterior–, seguir o percurso ou a rotina de um género, ou, até, incorrer num plágio involuntário (Díaz Armas, 2005; Rodrigues e Díaz Armas, 2012). Em qualquer caso, porém, o reconhecimento de hipotextos dependerá, significativamente, das experiências recetivas do leitor, das suas referências enciclopédicas e/ou literárias, em suma, do seu *intertexto leitor* (Mendoza Fillola, 2001).

E se recordarmos que todo o texto se constitui como "um *intercâmbio discursivo*[3], uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências", como informa Aguiar e Silva (1999: 625), o livro-álbum, enquanto modalidade mista (plástica e literária) oriunda das mais audazes experimentações pós-modernas, revela-se, a propósito, um desafio aumentado[4]. Na verdade, este tipo de edição, assente na tríade texto-imagem-*design* e convertido num sistema comunicativo potencialmente eficaz na captação do tom da história e na aproximação da criança a diversas linguagens icónicas e artísticas (Díaz-Plaja, 2002), contempla a existência de vazios discursivos e joga com intertextos de nível de explicitação variável, quer no plano verbal, quer no visual.

Por esse motivo também, estes livros, que têm no seu destinatário preferencial um leitor de reduzida experiência vital e com parco conhecimento do mundo, trazem referências implícitas a dados culturais da enciclopédia do adulto, a quem piscam o olho e incumbem de cumprir o seu papel de mediador (Mendoza Fillola e Cerrillo Torremocha, 2003; Díaz Armas 2003 e 2005; Cerrillo Torremocha, 2006). Como, aliás, refere Teresa Colomer,

> el género que parecía destinado a ser el más sencillo y amable de la literatura infantil ha producido las mayores tensiones sociales y estéticas, porque ha aprovechado los recursos de dos códigos simultáneos y porque ha implicado a dos audiencias distintas (Colomer, 1996: 30).

---

3 Expressão tomada de empréstimo a Aguiar e Silva (1999).

4 No dizer de Teresa Colomer, "el álbum se ha desarrollado en un espacio nuevo, sin tradición anterior en la literatura infantil e incluso en la literatura de adultos. Ello le ha obligado a experimentar con las reglas y a fijar sus propias pautas. La falta de tradición ha permitido entonces que los álbumes incorporan con mayor rapidez y facilidad que otros géneros los nuevos temas y características artísticas de la cultura actual" (Colomer, 1996: 30).

Outro aspeto reforçado pelo paradigma experimental que substantiva o livro-álbum, com evidentes repercussões na sua leitura, é, exatamente, a questão do seu destinatário ou, noutros termos, da sua "audiência dual" (Beckett, 2012). Com efeito, se este tipo de publicação é inicialmente concebido para os pré-leitores (ou não-leitores), residindo outra das suas especificidades no alcance do seu público por via de um mediador, os seus desenvolvimentos recentes têm potenciado "uma multiplicidade de formas em resultado de uma 'efervescência' criativa" (Ramos, 2011a: 27), que alarga, consideravelmente, o seu espectro de leitores.

A aparente orientação de certos procedimentos criativos mediante as presumidas expectativas do mediador (*e.g.*, as estruturas de inserção e o exercício metaficcional, as referências ou alusões intertextuais, os processos de desconstrução ou o autoquestionamento) situam, pois, estes livros numa posição de interseção entre a literatura para crianças e a literatura para a adultos. Esse é também o motivo que leva os críticos norte-americanos a forjarem o conceito de *dual adressee* a respeito deste tipo de obra *transgeracional*, que Sandra Lee Beckett (2009) inscreve na chamada (*child-to-adult*) *crossover fiction*, entendida como "a unique visual and literary art form that engages young readers and older readers in many levels of learning and pleasure" (Wolfenbarger e Sipe, 2007: 273). A complexidade ao nível das técnicas discursivas, dos próprios motivos temáticos que cruza (alguns entendidos como fraturantes ou apoéticos), bem como a prática de exercícios plásticos que a literatura erudita não permite, são algumas das maiores ruturas estéticas que o livro-álbum vem propondo na LIJ e que deixam de circunscrever o leitor a uma faixa etária em particular.

O injustificado silêncio crítico que, durante anos, se abateu sobre a obra de MB[5] (1943-) não retira à artista plástica o lugar cimeiro no grupo veterano da ilustração portuguesa para a infância, principalmente se lembrarmos que foi quem, ainda na aurora dos anos 70, primeiro integrou a lista dos ilustradores nacionais com formação ou que foi quem, no contexto luso, primeiro se dedicou em exclusividade ao labor ilustrativo. A par de um sólido percurso no dever e haver plástico/ilustrativo de mais de meia centena de textos de vozes canonizadas da LIJ portuguesa (e não só), contando com inúmeras exposições individuais e coletivas, e merecedora

5 Sobre a produção infantil da autora, ver Rodrigues (2013).

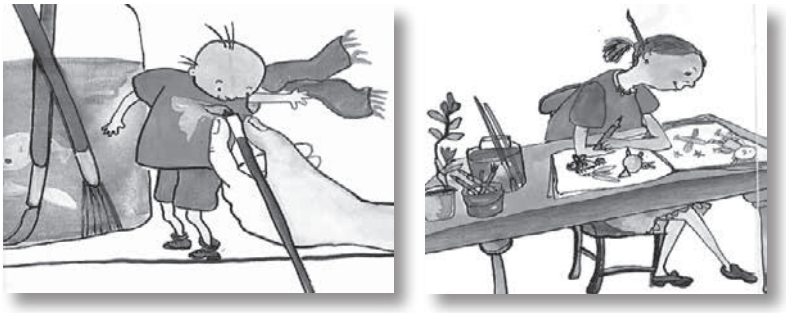
de várias distinções nacionais e internacionais[6], a sua incursão, em finais dos anos 80, no *picturebook*, converteu-a, como se referiu já, numa das figuras precursoras e a principal responsável pela difusão deste tipo de publicação em Portugal, especialmente na dupla vocação de "escritora" e ilustradora, influenciando, por vários anos, um conjunto alargado de novos criadores.

Inscritas, na sua globalidade, em ambientes que oscilam entre a realidade quotidiana e o universo maravilhoso, as suas ações desenrolam-se, ora no espaço físico em que se movimentam as personagens, e no qual se destaca o universo familiar, das relações interpessoais e das vivências da infância, enquanto lugares eufóricos de comunhão e partilha; ora no seu espaço interior, lugar do sonho e da divagação, propício a um rito de iniciação, e onde o reino aquático ocupa um lugar de destaque. A tematização de *topoi* emergentes, como o multiculturalismo, a homossexualidade ou a diversidade familiar e parental, faz sobressair um elogio da diferença, onde se entrecruzam elementos essenciais da identidade humana, como a infância e a cisão do eu (ou o duplo), o sonho, a liberdade e a viagem, sobretudo entendida no seu sentido plural e simbólico, e implicitamente associada à busca de um paraíso perdido, ao eterno retorno e à idade de ouro.

E é ainda sob a prática metaficcional e a estruturação dicotómica entre a realidade e a ficção –entre a criação e a ação–, que se constrói o universo de personagens de MB: se assistimos, por um lado, à ficcionalização de figuras próximas do leitor infantil, sejam elas humanas, animais humanizadas ou não, maravilhosas e fantásticas; a rutura de marcos é a que substantiva a representação ou a transmigração de outras personagens referenciais, e incomuns na literatura que a este potencial recetor se consagram. A exemplificá-lo, destaque-se a ação metalética da autora, nos livros da coleção "Tobias", e que, apoiada numa narração homodiegética (e autorreferencial), configura uma espécie de poiesis do ilustrador, entregando-se à (auto-)criação para a afirmação e legitimação do seu labor artístico.

---

6 Recordem-se, apenas para citar dois exemplos, a "Maçã de Ouro" da Bienal Internacional de Bratislava e o Prémio Gulbenkian de Ilustração, que recebera em 1989 e 1990, respetivamente, pelas suas ilustrações em *Silka*, de Ilse Losa (1989).



Ilustrações de *Este é o Tobias* (1989)

Igualmente digno de nota é, pois, o quadro referencial e o universo dialogante sob o qual se constrói a obra desta criadora, potenciando uma leitura e um questionamento da intertextualidade –ou *transtextualidade*, seguindo a tese genettiana (1982)– nos seus mais diversos prismas. Na verdade, percorrendo diferentes escolas e tendências estéticas, o seu trabalho plástico-literário não fica aquém de uma forte analogia (parodística e subversiva) com o imaginário simbólico-religioso e profano, oferecendo uma visão alegórica de um conjunto alargado de símbolos, imagens ou mitos.

Desde a mitologia clássica à mitologia moderna, passando por referências à arte greco-latina, à pintura gótica e à representação carnavalesca, ou, ainda, entre outras, por diversas homenagens à pintura renascentista, a obra de MB constitui um manancial riquíssimo de indagação artística, aproximando, aberta e ludicamente, o leitor de um círculo plural de nomes e obras incontornáveis da tradição cultural ocidental e da história da arte universal. Entre outros símbolos de âmbito pagão, seja ao nível temático, pela sua recriação iconográfica ou pela própria antroponimização das personagens que ficciona, as suas composições iconotextuais, socorridas do humor e da paródia –tocando, até, por momentos, o *nonsense*–,também encerram um vasto número de intertextos bíblicos, que, num disfarçado tom de ironia, não só insinuam um conjunto de preocupações morais/ideológicas, como refletem uma leitura protestante da religião. E se, em certos casos, este género de alusões pode não revelar-se tão óbvio ou conclusivo, noutros ele é praticamente sistemático, avultando de forma quase declarada, pela reiteração de vários elementos arquetípicos das figuras sagradas aludidas, como pela inclusão de outros pequenos detalhes que atuam como acenos ao leitor (refira-se, não tão-somente nem em primeiro lugar infantil).

Não nos parece fortuito que, n'*O livro do Pedro*, por exemplo, onde Maria[7], a protagonista, narra a história da sua infância junto dos seus pais adotivos, Pedro e Paulo, MB escolha atribuir os nomes dos dois heróis maiores da História do Cristianismo, enquanto fundadores da Igreja (Réau, 1998), às duas personagens homossexuais que ficciona e que encarnam, simbolicamente, nesta história, o retrato dos fundadores da família.

Ilustrações de *O livro do Pedro* (2008)

A figuração das três personagens em torno de um muro é, por si só, aliás, esclarecedora. Não casualmente, Pedro (edificador de Roma) aparece representado atrás da parede, ao passo que Paulo se encontra à sua frente e a um nível inferior –num tipo de representação, porventura, relacionável com a *Fuga de Damasco* e a consequente descida das muralhas do herói bíblico, dentro de uma cesta (Actos, 9: 25). Já assinalada por Bachelard (1989), a metáfora do muro não só recai sobre a dualidade proteção/limitação, como se aproxima, igualmente, da simbologia da caverna e "do elemento feminino e passivo da matriz" (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 464). Além de uma inevitável aproximação à imagem da Sagrada Família, a própria centralidade da menina-protagonista, por sua vez sentada em cima do muro e no meio de ambas as personagens masculinas, poderá simbolizar a união e um sentimento de segurança e estabilidade. Na verdade, não isento de um humor cético, pelo recurso ao paradoxo, à ironia e à sátira, *O livro do Pedro* parece acusar, tanto na representação das personagens, como no tipo de família

7 Tão-pouco o antropónimo atribuído a esta personagem parece nascer de uma circunstância acidental, uma vez que, como é sabido, Maria ocupa, biblicamente, enquanto progenitora de Jesus, o lugar dianteiro, simbolizando a essencialidade; o que justificaria o seu protagonismo no volume em análise, bem como o seu destaque visual em relação às restantes personagens. Ainda a esse respeito, atente-se no momento epilogal da obra, concretamente, no facto de Maria se preparar para "dar à luz" na noite de Natal.

espelhada –a subverterem a imagem paradigmática canonicamente associada aos dois mentores da Igreja Cristã primitiva–, uma certa motivação para uma parodização[8] da religião bem como, de certo modo, para uma crítica à sociedade contemporânea.

Com grandes afinidades entre si, pela reinterpretação que foi fazendo da arte religiosa, a iconografia da arte profana mantém, igualmente, uma forte presença na obra de MB, manifestando, além de inúmeras referências alegóricas (igualmente carregadas de um humor paródico) à arte renascentista e à mitologia greco-latina, uma homenagem a um círculo plural de notáveis figuras artísticas de séculos e países distintos: desde as aproximações à arte rupestre até à recuperação de obras da arte moderna (como as de Klimt, Dalí, Van Gogh, etc.), passando por referências à arte clássica e à mitologia greco-latina (com alusões a Baco e aos bacanais), à pintura e à arquitetura medieval (com referências à arte gótica ou à representação carnavalesca), ou, ainda, por diversas homenagens à pintura renascentista (de Da Vinci ou Botticelli, por exemplo), ao maneirismo e ao barroco, nomeadamente de Velázquez.

Ilustração de *Tobias, os 7 anões e etc.* (1990)

8 Vale recordar que, associada à intertextualidade, a paródia, tal como a concebe Hutcheon (1989: 13), constitui "uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade". Em seu entender, esta moderna "forma de discurso interartístico" (*idem, ibidem*), não é só repetição, "é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irónicas de 'transcontextualização' e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial" (*idem*: 54).

Uma das maiores influências na criação artística de MB foi seguramente a obra do pintor surrealista franco-russo Marc Chagall (1887-1985), refletida a distintos níveis em *O dinossauro*. Tal como na pintura de Chagall, as ilustrações da criadora dão conta de uma forte poeticidade, impregnando-se de mitologia e de mística (Baal-Teshuva, 2008). Enaltecendo o inconsciente e o sonho, não raras vezes enraizados numa memória da infância, as ilustrações de MB povoam-se de criaturas fantásticas, recriadas em ambientes –frequentemente ligados à viagem e ao sonho, e próximos, aliás, do universo circense, como em *Bernardino* ou em outros volumes da série Tobias, p.e.– e posturas distanciadas da realidade, legando importância ao bizarro, ao incongruente e ao irracional.

Ilustração de *Tobias e o leão* (1990)

Enaltecendo o inconsciente e o sonho, não raras vezes enraizados numa memória da infância, os cenários líricos e mágicos figurados demonstrarão, no fim de contas, que a artista plástica faz uso do pincel para "plasmar una forma pictórica de sus fantasias, procedentes de lo vivido, del recuerdo y del sueño" (Baal-Teshuva, 2008: 9).

Evidentes para o leitor adulto, porventura mais veladas para a criança, que necessitará de uma bagagem de leituras e de experiências recetivas capazes de a levarem a interagir com o texto, a reconhecer os seus ecos e as suas reescritas, estas referências intertextuais/interartísticas não só apoiam a caracterização de personagens, como autorizam a criação de mundos

possíveis e alternativos, pela associação inesperada (para não dizer inusitada) e humorística de figuras, épocas e géneros.

Conclusão

O itinerário intertextual da obra de MB que, muito sinteticamente, acabámos de mapear, permite-nos não só esclarecer o caráter inovador e experimental da obra precursora de MB –por si só, referencial–, como testemunhar o potencial dessa manifestação da condição comunicativa e dialógica dos *picturebooks*, pondo em evidência algumas das recentes tendências da literatura (e ilustração) portuguesa para a infância e os principais reptos que se lhe colocam. A leitura efetuada, a exemplificá-los, é elucidativa da pluralidade de interpretações que estes objetos híbridos se mostram capazes de sugerir e que, exigindo uma participação ativa do leitor, não se dirigirão, nem primeira nem exclusivamente, ao público mais novo.

O perfil diversificado e multiforme que vem caracterizando a edição contemporânea para a infância também faz aumentar as vantagens formativas do contacto precoce e assíduo com este tipo de publicações, desde logo, no desenvolvimento de hábitos emergentes de literacia, verbal e visual, e no fomento de uma educação literária. Aliás, como bem lembra Ana Margarida Ramos, "O treino da leitura das ilustrações, realizada em articulação com o texto, de acordo com elementos da gramática/retórica visual [...], procurando confirmar o que o texto diz, mas descobrindo também o que as imagens lhe acrescentam, é uma atividade que desenvolve competências profundas de leitura, sem deixar de ser também um jogo" (Ramos, 2018: s/p.).

O desenvolvimento da sensibilidade estética, a descoberta dos protocolos de leitura literária, o contacto com estruturas complexas de narração e o abandono das formas narrativas canónicas, o recurso à metaficção e à intertextualidade, ganham um lugar cativo nas obras de destinatário extratextual infantil, «fazendo da leitura uma experiência interativa e profundamente rica» (*idem, ibidem*). Cada vez mais desafiadoras e consistentes, alicerçadas sob o princípio do experimentalismo criativo, da inovação e da construção expressiva de sentidos, tais propostas concorrem para uma mudança de paradigma no universo da literatura infantojuvenil portuguesa, gerando, progressivamente, o reconhecimento do seu valor como objeto estético de qualidade.

Bibliografia

Aguiar e Silva, V. de (1999): *Teoria da literatura*, Coimbra: Livraria Almedina.
Baal-Teshuva, J. (2008): *Chagall*, Köln: Taschen.
Bacelar, M. (1989a): *Este é o Tobias*, col. Tobias, vol. 1, Porto: Porto Editora.
_____ (1989b): *Tobias fantasma*, col. Tobias, vol. 2, Porto: Porto Editora.
_____ (1990a): *O dinossauro*, Porto: Edições Afrontamento.
_____ (1990b): *O meu Avô*, Porto: Edições Afrontamento.
_____ (1990c): *Tobias os 7 anões e etc.*, col. Tobias, vol. 3, Porto: Porto Editora.
_____ (1990d): *Tobias e o leão*, col. Tobias, vol. 4, Porto: Porto Editora.
_____ (1990e): *Tobias às fatias*, col. Tobias, vol. 5, Porto: Porto Editora.
_____ (1991a): *Tobias encontra Leonardo*, col. Tobias, vol. 6, Porto: Porto.
_____ (1991b): *Tobias e as máquinas de Leonardo*, col. Tobias, vol. 7, Porto: Porto Editora.
_____ (1992a): *Tobias do lado de lá do arco-íris*, col. Tobias, vol. 8, Porto: Porto Editora.
_____ (1992b): *Tobias "O que eu passei para chegar aqui!"*, col. Tobias, vol. 9, Porto: Porto Editora.
_____ (1996a): *Era uma vez a Bublina*, col. Bublina, vol. 1, Porto: Desabrochar.
_____ (1996b): *Bublina e as cores*, col. Bublina, vol. 2, Porto: Desabrochar.
_____ (2004): *Sebastião*, Porto: Edições Afrontamento.
_____ (2005): *Bernardino*, Porto: Edições Afrontamento.
_____ (2008): *O livro do Pedro*, Porto: Edições Afrontamento.
Bachelard, G. (1989): *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes.
Beckett, S. L. (2005): *Crossover fiction: global and historical perspectives*, New York: Routledge.
_____ (2012): *Crossover picturebooks: a genre for all ages*, New York: Routledge.
Bronze, M. (2000): "100 Años de Libros Ilustrados en Portugués para Niños-una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración y sus autores en Portugal" em E. Martos Núñez (ed. lit.), *Actas del II congreso de literatura infantil y juvenil. Historia crítica de la literatura infantil e ilustración ibéricas*, Badajoz: Editorial Regional de Extremadura Almendralejo, pp. 35-39.
Cerrillo Torremocha, P. (2006): "Literatura infantil e mediação leitora" em F. Azevedo (coord.), *Língua materna e literatura infantil. Elementos nucleares para professores do ensino básico*, Lisboa: Lidel, pp. 33-46.
Chevalier, J. e A. Gheerbrant (1994): *Dicionário dos símbolos*, Lisboa: Teorema.

Colomer, T. (1996): "El álbum y el texto", *Peonza. Revista de literatura infantil y juvenil* 39, pp. 27-31.

Díaz Armas, J. (2003): "Aspectos de la trantextualidad en la literatura infantil" em A. Mendoza Fillola e P. Cerrillo Torremocha (coords.), *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 61-97.

_____ (2005): "Transtextualidad e ilustración en la Literatura Infantil" em F. Viana, M. Martins e E. Coquet (orgs.), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, pp. 189-222.

Díaz-Plaja, A. (2002): "Leer palabras, leer imágenes. Arte para leer" em A. Mendoza Fillola (coord.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 219-252.

Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

Gomes, J. A. (2009): "MB: maturidade e inovação", *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* II-17, pp. 53-5.

Hutcheon, L. (1989): *Uma teoria da paródia. Ensinamentos das formas de arte do século XX*, Lisboa: Edições 70.

Keil, M. (1979): *Os presentes*, Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (1988): *As três maçãs*, Lisboa: Livros Horizonte.

Mendoza Fillola, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Mendoza Fillola, A. e P. Cerrillo Torremocha (coords.) (2003): *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: CEPLI-UCLM.

Praça, L. (1969): *Tucha e bicó*, Lisboa: Plátano Editora.

Ramos, A. M. (2011): "Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo" in B. A. Roig Rechou, I. Soto López e M. Neira Rodríguez (coords.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)*, Vigo: Xerais, pp. 13-40.

_____ (2016): "Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e a juventude: desafios atuais", *Literatura infantil e juvenil do literário a outras manifestações estéticas*, pp. 31-58.

_____ (2018): "A novíssima geração de ilustradores portugueses: o caso de Madalena Moniz", *Revista Cátedra Digital* 4, disponível em http://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/novissima-geracao-de-ilustradores-portugueses-o-caso-de-madalena-moniz/.

Réau, L. (1998): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z-Repertorios*, tomo 2, vol. 5, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Renonciat, A. (2008): "Origines et naissance de l'album moderne" em O. Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter et Cie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, disponível em <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_4.htm#conteneur> [consult. em 20 de junho de 2019].

Rodrigues, C. e J. Díaz Armas (2012): "Libros ficticios y universales: la intertextualidad como diálogo" [comunicação oral/texto não publicado], *I Congreso Internacional ilustrando la diversidad*, de 20 a 23 de fevereiro, Santiago de Compostela: campUSCulturae.

Rodrigues, C. (2013): *Palavras e imagens de mãos dadas a arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*, tese (Doutoramento em Literatura), Universidade de Aveiro, Aveiro, disponível em http://hdl.handle.net/10773/10586

Silva, S. (2011): *A ilustração portuguesa para a infância no século XX e movimentos artísticos: influências mútuas, convergências estéticas*, Tese de Doutoramento, disponível em <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=susana%20silva%20maria%20keil%20manuela%20bacelar&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDIQFjAB&url=http%3A%2F%2Frepositorium.sdum.uminho.pt%2Fbitstream%2F1822%2F19682%2F1%2FteseFINAL.pdf&ei=ekPGUKOsGJGxhAeOx4GQBA&usg=AFQjCNHMejO82-hIXXthW_RTGE2nwm3W9Q> [consult. em 20 de junho de 2019].

Sipe, L. & C. McGuire (2006): "Picturebook endpapers: resources for literary and aesthetic interpretation", *Children's literature in education* 37, pp. 291-304.

Sipe, L. & S. Pantaleo (2008): *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*, London: Routledge.

Van Der Linden, S. (2007): *Lire l'album*, Francia: Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.

_____ (2013): *Album[s]*, Paris: Éditions De Facto/Actes Sud.

Wolfenbarger, C. & L. Sipe (2007): "A unique visual and literary art form: recent research on picturebooks", *Language arts* 3, vol. 84, pp. 273-280.

Sentadita me quedé: la voz femenina en las canciones de la tradición oral infantil

César Sánchez Ortiz
Aránzazu Sanz Tejeda
Universidad de Castilla-La Mancha

> La mujer (...) como la transmisora de la tradición,
> de las leyendas, de la sabiduría, del conocimiento del pasado.
> (Roig Rechou, 2012: 367)

La voz de la tradición ha viajado desde tiempos remotos hasta nuestros días en las memorias de hombres y mujeres, de todas las edades y condiciones sociales, que encontraban y encuentran en esos textos algo digno de compartir. Y así, sin saberlo, perpetuaban los saberes, las melodías, las costumbres, la forma de entender y afrontar el mundo, su cultura. Y en esa transmisión, sobre todo si hablamos de un tipo concreto de la literatura popular de tradición oral, que es el más propio de la infancia y que conocemos como Cancionero Popular Infantil o Lírica Popular de Tradición Infantil, en la transmisión de estos ritmos y cantilenas de la niñez, la mujer tuvo y, sobre todo, tiene en la actualidad, un papel fundamental.

Puede resultar llamativo el hecho de hablar de la transmisión de este tipo de literatura entre la infancia de nuestros días, pero sin embargo así es. El poeta, docente y experto en Literatura Infantil y Juvenil Antonio García Teijeiro (2003: 55) se preguntaba hace unos años, pero ya en pleno siglo XXI: "¿les gusta la poesía a los niños? Y uno se responde: no, claro que no. Les aburre. No se acercan a ella. No se paran. No son conscientes de que los trabalenguas, los juegos, las adivinanzas ¡son poesía! Porque eso sí les gusta". En la misma línea están los resultados de un trabajo de campo realizado casi una década después con escolares castellano-manchegos, en el marco del proyecto de investigación dirigido por Pedro Cerrillo en la Universidad de Castilla-La Mancha (Lírica Popular de Tradición Infantil. Del texto oral al texto escrito. Estudio literario y aplicaciones didácticas. PPII 10-0026-6216), que nos permitió comprobar que el Cancionero Popular Infantil continúa estando presente –poco ha cambiado en estos años– en el imaginario de los niños y niñas de nuestros días, que siguen interpretando ese tipo de composiciones en el 70% de los casos entrevistados, sin apenas diferencia entre los escolares de 6 hasta 10 años de edad. Casi el 90% de

esos mismos informantes afirman que les sigue gustando cantar o jugar con estas composiciones, con una ligera variación descendente según van cumpliendo años. Es cierto que no son los mismos juegos ni se dan las mismas situaciones de transmisión natural con las que han ido parejos estos textos durante siglos. Las generaciones más jóvenes (*vid.* Sánchez Ortiz, 2013: 33-63) siguen conociendo un determinado número de cantilenas de diferente extensión y estilo poético, desde breves pareados y sencillas estrofas que acompañan algún juego a narraciones de romances –no muy extensas ni habituales–, pasando por la actualización de letras a las que han incorporado personajes de sus series televisivas favoritas o de la vida real que, por algún motivo, han estado de actualidad en algún momento determinado. La presencia de estas composiciones en el imaginario de los escolares, aun con los cambios propios de los nuevos tiempos, queda patente en el corpus de canciones que se recogieron en diversos trabajos de campo posteriores, como el anteriormente mencionado y algún otro realizado años después, como el conducente a la tesis doctoral del autor de este texto (2010) o el que se está realizando en la actualidad en la Universidad de Castilla-La Mancha dentro del proyecto de investigación Corpus de Literatura Popular de Tradición Infantil de Castilla-La Mancha (2018-2021).

Al cambiar los hábitos de vida y costumbres de la infancia de nuestros días respecto a los de generaciones anteriores, cambian también las fuentes de transmisión de los textos del cancionero. En la información proporcionada por los escolares en estas últimas investigaciones aparecen otras fuentes que no citan los adultos y que son los nuevos entornos de pervivencia del folclore infantil: libros, Internet y medios audiovisuales. Las cifras sobre el lugar de aprendizaje están estrechamente relacionadas con ese cambio en las fuentes de transmisión de las composiciones: algo más de la mitad de los escolares actuales sitúa ese lugar en el ámbito familiar (casa, casa de abuelos, cocina, dormitorio…), mientras que los adultos de más de dos generaciones anteriores afirman haberlas aprendido principalmente en lugares relacionados con el juego y los amigos (parques, plaza, calles), con un 36%, reduciéndose a un 35% el ámbito familiar y a un 25% el entorno educativo –aunque generalmente refiriéndose al patio de recreo, por lo que no podemos tomarla tanto referida al colegio, sino, en gran parte, posiblemente relacionada con la categoría de los amigos–. Con el paso de los años y la rápida evolución de nuestra forma de vida, consumo y tiempo libre, es ahora la familia la principal fuente de transmisión de estas composiciones

para la infancia actual, mientras que en las generaciones de sus padres y abuelos este papel preponderante recaía en los amigos. Y dentro de la familia, es la madre la que tiene siempre el papel principal en la transmisión de estos textos, seguida a bastante distancia por los abuelos –principalmente por la abuela– y muy de lejos por el padre y otros familiares.

Tenemos ya un primer y estrecho contacto de la voz de la mujer con la lírica popular de tradición infantil, al reconocerse en nuestros días como la principal transmisora de este patrimonio inmaterial de la niñez. Nuestro siguiente objetivo será comprobar –a modo de ejemplo, pues un estudio exhaustivo excede las pretensiones de este trabajo– la presencia femenina como personaje en estos textos del Cancionero Popular Infantil. Partimos para ello de un corpus de textos formado por más de mil composiciones, provenientes de dos fuentes: la tesis doctoral de Pedro Cerrillo, donde se recogen composiciones de la lírica popular de tradición infantil publicada en distintos cancioneros y antologías publicados hasta ese momento (1986); y la tesis doctoral del autor del texto (2010), en la que se reúnen las composiciones recogidas en trabajo de campo con mil escolares castellano-manchegos de educación primaria. Entre estas dos fuentes se recogen un total de 1163 composiciones diferentes, de las cuales alrededor del 20% ofrecen una presencia femenina de manera objetiva y destacada. No pondremos todas porque excedería el espacio y la finalidad de este trabajo, sino solo aquellas que de manera representativa nos sirven para cumplir con el objetivo del estudio.

Clasificadas atendiendo al criterio utilizado por Cerrillo en todos sus trabajos (*vid.*, p. ej., Cerrillo, 2005: 34-41) –que se basa, a su vez, en el concepto de "tipo" establecido por Stith Thompson para textos narrativos–, centraremos nuestra atención en cuatro de estos tipos: nanas, juegos mímicos, canciones escenificadas y oraciones. Trabalenguas, burlas y adivinanzas quedan fuera de la selección por diferentes motivos. Los dos primeros, por la dificultad en localizar de manera objetiva la presencia femenina como voz o personaje, siempre hablando del corpus elegido. La última, porque debido a su enorme complejidad, cantidad y variedad temática, además de su difícil definición y discriminación etaria, quedó fuera de los corpus mencionados, por lo que no disponemos de esos textos.

1. Nanas

Las nanas han sido y son transmitidas, en la mayoría de las ocasiones y desde tiempos inmemoriales, por una voz femenina del entorno del niño. Por esta razón podríamos afirmar que no sería necesaria selección alguna,

pues en todas tiene presencia la voz narrativa femenina. Pero vamos a seleccionar, para esta ocasión, aquellas en las que la mujer aparece como personaje. La mayoría de ellas se interpreta o son cantadas por la madre del niño, menos en el primer ejemplo, en el que la arrulladora muestra la ausencia de aquella y la asunción de este papel por otro familiar.

Niño chiquirritito
de pecho y cuna,
¿Dónde está tu madre
que no te arrulla?
(Cerrillo, 1986: 6)

A la nana, nanita,
nanita, ea.
A la cunita, madre,
que se menea.
(Cerrillo, 1986: 43)

A dormir va la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niña
porque ya es tarde.
(Cerrillo, 1986: 17)

Este niño va a dormir
en gracia de la pastora;
si no duerme este niño
se duerme la arrulladora.
(Cerrillo, 1986: 18)

–¡Ay, mi niño del alma,
que se me ha muerto!
–No llore, usté, madre
que estoy despierto.
(Cerrillo, 1986: 13)

Niña bonita,
flor de canela,
tan bonica
como su abuela.
(Cerrillo, 1986: 26)

Este niño chiquito
no tiene cuna;
los brazos de madre
le han hecho una.
(Cerrillo, 1986: 5)

A los niños que duermen
Dios los asiste,
ya las madres que lavan,
Dios las bendice.
(Cerrillo, 1986: 40)

Duérmete, niño mío,
duerme y no llores,
que te mira la Virgen
de los Dolores.
(Cerrillo, 1986: 9)

Las mujeres de la sierra,
para dormir a sus niños,
en vez de llamar al coco,
le cantan un fandanguillo.
(Cerrillo, 1986: 36)

(...) Este niño chiquito
no tiene cuna,
los brazos de su madre
le han hecho una. (...)
(Sánchez, 2010: 62)

2. Primeros juegos mímicos

Aunque no podemos afirmarlo con la misma rotundidad que en el caso de las nanas, también en las canciones que acompañan los primeros juegos mímicos de la infancia suele ser el emisor una voz femenina (aunque no siempre sea evidente, como ocurre, por ejemplo, en la popular "Tortas, tortitas / higos y castañitas, / nueces y turrón / para mi niño son"). Estas cantilenas suelen ser portadoras de una serie de nociones o instrucciones básicas dirigidas al niño para que este ejecute sus primeros movimientos corporales coordinados, a la vez que el propio emisor –tradicionalmen-

te en nuestras culturas este papel ha estado destinado a la mujer, casi siempre la madre, pero en su ausencia también abuelas, tías, ayas, etc...– acompaña la canción con una serie de gestos y movimientos rítmicos que el niño irá imitando o acompañando. La presencia femenina como personaje, bien real o bien personificada, es también habitual en estos textos:

–Comadre ¿dónde va usted?
–A lavar.
–¿Qué lleva usted de comida?
–Un caldito pan y queso.
–Démelo usted para mi gatita.
–No, que es muy golosita.
–Pues no le digo quién ha venido.
–¿Quién ha venido? (...)
(Cerrillo, 1986: 243)

Pon, pon, pon
mocita pon
pon los dineritos
en el bolsón.
(Cerrillo, 1986: 238)

Cinco lobitos tiene la loba.
Cinco lobitos detrás de una escoba.
Cinco lobitos tenia y a cinco crío,
y a todos los cinco tética les da.
(Cerrillo, 1986: 247)

Dale a la mocita
en la cabecita,
dale a la mochota
en la cabezota.
(Cerrillo, 1986: 249)

A la sillita de la reina
que nunca se peina,
un día se peinó,
cuatro piojos se sacó.
(Cerrillo, 1986: 252)

Tita, tita
pon un coco
que mañana
pondrás otro.
(Cerrillo, 1986: 254)

El nombre de María,
que cinco letras tiene,
La M, la A, la R, la I, la A
María.
(Sánchez, 2010: 64)

Los pollitos dicen
pío, pío, pío,
cuando tienen hambre,
cuando tienen frío,
la mamá
va a buscar trigo. (...)
(Sánchez, 2010: 65)

Todos los patitos
se fueron a nadar,
y el más pequeñito
se quiso quedar
la mamá enojada
le quiso pegar
y el pobre patito
se puso a llorar.
Cua, cua, cua...
(Sánchez, 2010: 66)

3. Canciones escenificadas

A diferencia de los dos tipos de textos anteriores, en las canciones escenificadas ya no aparece la voz del adulto. Ahora emisor y receptor recaen en la infancia, pues son los niños los que las cantan o recitan para sus diferentes juegos o momentos de entretenimiento. Aunque por lo general la mayoría de estos juegos –de filas o de saltar a la comba– eran más del gusto de las niñas (*vid.* Garrido, 2010), también participaban en ellos, con frecuente asiduidad, los niños, que los irían abandonando de camino a su

pubertad. Pero además, existían juegos que no tenían una adscripción de género tan marcada como los anteriores –del estilo de la rayuela, pilles o escondites– y otros de carácter más masculino, aunque igualmente participados por niñas en ocasiones, como el churro.

En este apartado presentamos las canciones escenificadas que acompañan diversos juegos de la infancia. Todas ellas pertenecen a canciones de corro, cuerda y columpio, por lo que de nuevo la voz emisora es, en la mayoría de las ocasiones y sin ninguna duda, la voz de una niña. Siguen a continuación solo algunas de aquellas en las que la mujer aparece como personaje:

> La que está en el columpio
> si se cayera
> ¡qué buena mortajita
> que yo le hiciera!
> (Cerrillo, 1986: 258)

> Uno, dos, tres y cuatro,
> Margarita tiene un gato
> con las orejas de trapo
> y los ojos de cristal pobrecito animal.
> (Cerrillo, 1986: 260)

> Saltar y jugar,
> andar por los aires
> y moverse con mucho donaire.
> Déjenla sola, sola, solita
> que la quiero ver bailar
> saltar y jugar.
> (Cerrillo, 1986: 262)

> Al corro de la patata,
> comeremos ensalada
> lo que comen los señores,
> naranjitas y limones.
> Achupé, achupé
> sentadita me quedé.
> (Cerrillo, 1986: 260)

Doña Ana no está aquí,
que está en su vergel
está abriendo la rosa,
cerrando el clavel.
Pasen los estudiantes
pasen por aquí (...)
(Cerrillo, 1986: 261)

Yo soy la viudita
del Conde Laurel,
que quiero casarme
y no tengo con quién.
-Pues siendo tan bella (...)
(Cerrillo, 1986: 263)

A la rueda, rueda,
de pan y canela,
dijo la maestra
que fuera a la escuela.
Yo no quise ir
y me dio un coscorrón,
que vive la pipa
del viejo pipon.
(Cerrillo, 1986: 264)

Al juego del chirimbolo
¡qué bonito es!
Con un pie, otro pie;
una mano, otra mano;
una oreja, otra oreja
la figura de una vieja.
(Cerrillo, 1986: 265)

La viudita, la viudita,
la viudita se quiere casar
con el conde, conde de Cabra
Conde de cabra, se le dará.
-Yo no quiero al conde de cabra (...)
(Cerrillo, 1986: 266)

Cu-Cú cantaba la rana
Cu-Cú debajo del agua
Cu-Cú pasó un caballero
Cu-Cú de capa y sombrero
Cu-Cú pasó una señora
Cu-Cú con falda de cola
Cu-Cú pasó una criada
Cu-Cú llevando ensalada (...)
(Cerrillo, 1986: 266)

Estaba una pastora
larán, larán, larito
estaba una pastora
cuidado un rebañito.
Con leche de sus cabras (...)
(Cerrillo, 1986: 267)

Santa Teresita
hija del rey moro
la mató su padre
con un cuchillito,
que no era de oro
ni tampoco de plata
que era un cuchillo
de pelar patatas.
(Cerrillo, 1986: 268)

El patio de mi casa
es muy particular:
cuando llueve se moja
igual que los demás.
Agáchate
y vuélvete a agachar
que las agachaditas
no saben bailar.
Hache, i, jota, k (...)
(Cerrillo, 1986: 270)

Tengo una muñeca
vestida de azul

con su camisita
y su canesú.
La saque a paseo (...)
(Cerrillo, 1986: 269)

En el mar hay un pescado
que tiene la cola verde
la cola verde, la cola verde.
Desengáñate Pepita,
que tu novio no te quiere. (...)
(Cerrillo, 1986: 274)

A la lata, al latero,
a la chica del chocolatero.
A la a, a la e,
Mariquita no sabe barrer.
A la e, a la i,
Mariquita no sabe zurcir. (...)
(Cerrillo, 1986: 273)

Al jardín de la alegría
quiere mi madre que vaya,
por ver si me sale novio
lo más bonito de España
vamos los dos, los dos, los dos (...)
(Cerrillo, 1986: 275)

Teresa la marquesa
tipití, tipitesa
tenía una corona
tipití, tipitona (...)
(Cerrillo, 1986: 275)

Desde chiquita me quedé
algo resentida de este pie.
Disimular que soy una cojita
y si lo soy, lo disimulo bien,
ay, ay, que te doy un puntapié
con la punta de este pie.
(Cerrillo, 1986: 276)

–Chica ¿adónde vas?
–Chica, a la botica.
–Chica, ¿qué te pasa?
–Chica que estoy mala.
–Chica que te cures.
–Chica, muchas gracias.
(Cerrillo, 1986: 276)

Soy la reina de los mares
y tú no lo puedes ser
tiro mi pañuelo al suelo
Y lo vuelo a recoger. (...)
(Cerrillo, 1986: 277)

Papá, si nos dejas ir
un poquito a la alameda,
con las hijas de Lerín
que llevan buena merienda.
Al tiempo de merendar,
Se perdió la más pequeña.
Su papá se fue a buscar,
calle arriba, calle abajo,
calle de Santo Tomás,
y hablando con su muñeca
la he encontrado en su portal
(Cerrillo, 1986: 282)

Que siga la rueda
con pan y canela.
–Vete a la escuela.
–Madre, no quiero,
maestro me pega.
–Tiene razón
porque no sabes
nunca la lección
(Cerrillo, 1986: 279)

Este corro es un jardín,
nosotras somos las rosas,
nosotras somos las rosas,

nosotras somos las rosas.
Por en medio del jardín
se pasea una amapola (...)
(Cerrillo, 1986: 279)

Estaba la pájara pinta
sentadita en su verde limón;
con el pico picaba la hoja,
con el pico picabala flor. (...)
(Cerrillo, 1986: 288)

Adriana tiene un jardín
de clavelinos y albahacas.
En medio de aquel jardín
hay una fuente que mana:
fuente de cuatro caños
cargadita de uva y plata. (...)
(Cerrillo, 1986: 286)

(...)
O, o, o,
mi hermanita bordó
un mantón precioso
pa la Virgen de la O.
U, u, u,
la niña del Perú
vestida de azul
con su traje andaluz.
U, u, u,
la niña del Perú.
(Cerrillo, 1986: 289-290)

Yendo por un caminito,
cansado de andar
a la sombra de un árbol
me puse a descansar.
Estando descansando
por allí pasó
una chica muy guapa

que me enamoró. (...)
(Cerrillo, 1986: 290)

Me casó mi madre,
me casó mi madre,
chiquita y bonita,
¡ay, ay, ay! (...)
(Cerrillo, 1986: 291)

Y esa que está en el medio
parece boba,
parece boba,
pero para los chicos
se pinta sola,
se pinta sola. (...)
(Cerrillo, 1986: 291)

Erase una vieja,
teca, meca ¡chíbiringorda!
vieja y sorda. (...)
(Cerrillo, 1986: 293)

María lava pañales
de lienzo fino, de lo mejor,
para empapar a Luisito
que está malito con sarampión.
El médico le receta
una papeleta que hace llorar (...)
(Cerrillo, 1986: 295)

A las puertas del jardín
ya se van los quintos, madre,
y yo no me quiero ir;
porque me dejo en La Mota
un capullo a medio abrir.
(Cerrillo, 1986: 295)

Al verde, verde,
a la verde oliva,
donde cautivaron
tres niñas perdidas.

El pícaro mor
que las cautivó,
a la reina mora
se las entregó.
Constanza fregaba,
Lucía tejía
y la más pequeña
el agua traía
(Cerrillo, 1986: 299)

Al pasar la barca
me dijo el barquero:
las niñas bonitas
no pagan dinero.
Yo no soy bonita
ni lo quiero ser,
al pasar la barca,
unos, dos y tres.
(Sánchez, 2010: 68)

Al pasar por el cuartel
se me cayó un botón
y vino el coronel
a pegarme un bofetón.
Que bofetón me dio
el cacho de animal,
que estuve siete días
sin poderme levantar.
Las niñas bonitas
no van al cuartel
porque los soldados
les pisan el pie.
Soldado valiente,
no me pise usted,
que soy chiquitita
y me puedo caer,
si eres chiquitita
te voy a regalar
un vestido blanco

para ir a pasear
larguito por adelante,
cortito por atrás.
Toma este beso
y adiós mi capitán.
(Sánchez, 2010: 69-70)

Dónde va la culona
con tanto culo,
va a la pescadería
a por un besugo.
Y la pobre culona
menea el culo.
(Sánchez, 2010: 79)

¿Dónde vas lecherita?
A por leche.
¿Tú solita?
Como siempre.
¿Tienes novio?
Ya lo veo
¿Y se llama?
Timoteo.
¿Cuánto gana?
Pues ahora lo vas a saber:
mil, dos mil, tres mil... etc.
(Sánchez, 2010: 80)

Doña Margarita
perdió su cajita
para caserse
con una pajarita.
La pajarita
perdió su lazo
para casarse
con un cazo (...)
(Sánchez, 2010: 80)

En la calle
veinticuatro

ha habido
un asesinato
una vieja
mató un gato
con la punta
del zapato.
Pobre vieja
pobre gato,
pobre punta
del zapato.
(Sánchez, 2010: 83)

En la calle redonda,
había una zapatería,
donde van las chicas guapas,
se les ven las pantorrillas,
tías guarras, tías guarras,
que le den morcilla.
(Sánchez, 2010: 84)

Estaba la blanca paloma
a la sombra de un breve limón,
con el pico cortaba la rama,
con la como movía la flor.
¿Ay, ay, ay cuándo vendrá mi amor! (...)
(Sánchez, 2010: 66)

Jardinera, tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores que regaste
dime cual es la mejor.
La mejor es una rosa
que se viste del color (...)
(Sánchez, 2010: 89)

La señorita
del abanico
va por el puente
del fresco río.
Los caballeros

con sus levitas
miran el puente
sin barandilla. (...)
(Sánchez, 2010: 93)

Para quién son esas flores,
mi niña, yo pregunté.
Son para mi eterna madre,
que huerfanita me quedé.
(Sánchez, 2010: 96)

4. Oraciones

Las oraciones religiosas conforman el tipo menos numeroso, en cuanto a cantidad de composiciones distintas, de la lírica popular de tradición infantil. La presencia femenina se deja ver, en algunas ocasiones, en la voz que recita esos versos. Sin embargo, en muchas ocasiones se trata de una voz neutra por lo que no podemos aventurarnos en afirmar que encontremos en estos textos el mismo fenómenos que explicábamos anteriormente en las nanas. Traemos aquí solo aquellas composiciones en las que aparece la mujer como personaje o aquellas otras en las que es muy evidente el género femenino de la voz emisora.

Madre mía querida
vuestra esclava soy,
con vuestra licencia
a jugar me voy.
Con vuestra mano bendita,
madre de mi corazón,
aunque soy pecadorcita,
echadme la bendición.
(Cerrillo, 1986: 331)

Aunque soy tan chiquitita
y tengo poca voz,
para amarte, Madre mía,
tengo grande el corazón.
aunque soy tan chiquitita
y no alcanzo hasta el altar,
alcanzo ya, madre mía,

a la cestita del pan.
Santa Mónica bendita,
madre de san Agustín,
a dios entrego mi alma,
que yo me voy a dormir.
(Cerrillo, 1986: 334)

Santa Anita
de Dios abuelita,
ruega por mí
que soy pequeñita.
(Cerrillo, 1986: 351)

Santa Magdalena,
que no me rompa una pierna
Santo Tomás,
que eche el pajarito a volar.
(Sánchez, 2010: 112)

Virgencita de todos los niños
que estás en el cielo rogando por mí,
si algún día mi niño no es bueno
tómalo en tus brazos y retenlo en ti,
si algún día mi niño no es bueno
tómalo en tus brazo y retenlo en ti.
(Sánchez, 2010: 142)

Princesa de los cielos
reverencia mil altares,
los ángeles humillan
los santos son celestiales.
aquella perla divina
va buscando a su hijo
que se le perdió ayer tarde.
A todo el que encuentra pregunta:
Señora, ¿ha visto a mi hijo
que se me perdió ayer tarde? (...)
(Sánchez, 2010: 112)

Si la literatura tradicional se ha desarrollado, a lo largo de gran parte de la historia, en el marco de dominio del patriarcado (*vid.* Morote, 2000: 187-201), apareciendo la mujer en muchos de estos textos de la tradición oral bajo el rol de objeto de amor o de burla, no podemos decir lo mismo de su presencia en el Cancionero Infantil, del que es una de sus principales sustentadoras, pues su papel como transmisora y, por tanto, emisora de estas composiciones cumple una función casi vital para su pervivencia. De hecho, como decíamos al principio, el Cancionero Popular Infantil logra mantenerse en nuestros días –con grandes esfuerzos– en el imaginario colectivo de la infancia gracias sobre todo a su primer contacto con el ámbito familiar, representado por la madre, seguido de abuelas, maestras y tías. Y dentro del Cancionero, las composiciones en las que son más evidentes y relevantes su función y su presencia son las nanas o canciones de cuna y los primeros juegos mímicos, además de los juegos de corro, filas, cuerda y columpio, y las oraciones.

En los últimos años, al hilo de la universalización de las redes sociales, de los mensajes cortos y polémicos, del ruido de afirmaciones a golpe de pocos caracteres y de unos medios de comunicación en ocasiones demasiado sensacionalistas, la literatura tradicional infantil se ha visto en el centro de la polémica tachada de misógina, anticuada, perversa... afirmaciones que por lo general dejan más en evidencia a sus promotores que a los propios textos. Decía el inolvidable Pedro Cerrillo en una de las entradas de su blog –y con esta cita quiero hacerlo también presente en este homenaje a Blanca, a quien tanto quiso–, que el desconocimiento de estos textos tradicionales o la interpretación sesgada y partidista que de ellos algunos hacen, es lo que provoca el sandio análisis que [algunos y algunas] siguen haciendo, despreciando la inteligencia y la sensibilidad de cientos de millones de niños y de adultos que, desde hace miles de años, se transmitieron historias al calor de la lumbre, en las largas noches de invierno o en los alegres y pacíficos descansos de las tareas campesinas. Mejor sería, sobre todo si se trata de las instituciones, que se ocuparan de ayudar a que estos materiales folclóricos, de gran valor cultural y patrimonial, no se pierdan (Cerrillo, 2007).

También es necesario recordar las reivindicaciones constantes del profesor Ernesto Rodríguez Abad en sus investigaciones sobre las transgresoras en la literatura tradicional (*vid.* Rodríguez Abad, 2019: 399-409), personajes femeninos que son auténticas heroínas y que transgreden la norma de las

sociedades en las que viven, adoptando roles que tradicionalmente no son desempeñados por la mujer o que han defendido con ingenio, uñas y dientes la homosexualidad, la libertad, la lucha contra el matrimonio impuesto o la defensa del amor libre.

Sirva este pequeño acercamiento al papel de la mujer en la literatura popular y, en nuestra caso concreto, en el Cancionero Popular Infantil, como un pequeño grano de arena a este volumen en homenaje merecido a la profesora, incansable investigadora y admirable gestora que es Blanca Ana Roig. Una mujer, también, comprometida con la lucha por la igualdad de géneros en todos los ámbitos de la sociedad, incluido el académico, en el que es una figura referente en la investigación y divulgación de literatura gallega, de la literatura infantil y juvenil y de la literatura de transmisión oral. Pero que además, en su función primero de madre y ahora de abuela, sigue siendo una voz excepcional por la que cuentos y cantos gallegos siguen manteniéndose vivos en ese viaje inmemorial de la literatura popular de tradición infantil.

Bibliografía

Cerrillo, P. C. (1986): *Lírica popular española de tradición infantil* [manuscrito: tesis doctoral], Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.

_____ (2005): *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, colección Arcadia.

_____ (2007): "Dejad en paz a Caperucita", en línea en http://blog.uclm.es/pedrocesarcerrillo/2017/05/25/dejad-en-paz-a-caperucita/ [Fecha de consulta: 11-9-2020].

Garrido Pascual, M. C. (2010): *El corro de las niñas. Un repaso al juego del corro desde sus orígenes como elemento de la cultura femenina,* Madrid: Cuadernos inacabados.

García Teijeiro, A. (2003): "A los niños les gusta la poesía, ¿o no?", *CLIJ* 157, pp. 55-59.

Morote Magán, P. (2000): "Imagen de la mujer en la literatura de tradición oral. Su proyección didáctica en la educación primaria" en Á. Suarez Muñoz y E. Martos Núñez (coords.), *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*, Badajoz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

Rodríguez Abad, E. (2019): "Las transgresoras en la literatura tradicional" en C. Sánchez Ortiz y A. Sanz Tejeda (eds.), *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 299-309.

Roig Rechou, B. A. (2012): "Educación literaria. Literatura infantil y juvenil. Una propuesta multicultural", *Educação*, 3, vol. 35, pp. 362-370.

Sánchez Ortiz, C. (2010): *Cancionero Popular Infantil del texto oral al texto escrito: Estudio literario y aplicaciones didácticas* [manuscrito: tesis doctoral], Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: Departamento de Filología Hispánica y Clásica.

_____ (2013): *Poesía, Infancia y Educación: el Cancionero Popular Infantil en la Escuela 2.0.*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Educación literaria y poesía: formas destacadas y temas predominantes en la poesía infantil española de autoría femenina en el siglo XXI

Moisés Selfa Sastre
Universitat de Lleida

1. Introducción

La presencia y ediciones de textos de poesía infantil en España en el siglo XXI es sin duda menor si la comparamos con la existencia y publicación de textos de narrativa infantil. Esta realidad, también existente en décadas anteriores (Romero Yebra, 1994: 15-21), puede ser debida a muchas razones (Cerrillo, 2009), de las que destacamos una: "La educación literaria de los niños ha girado tradicionalmente sobre la narración como género privilegiado de uso y explotación didáctica en el aula" (Selfa y Llamazares, 2016: 2).

Sea como fuere, en nuestro estudio, nos vamos a referir a aquel tipo de poesía que ha escrito una autora con la intención de que el público que lea interprete y aprenda del texto literario sea el infantil, si bien este tipo de poesía no está exenta de ser leída y gozada por el público adulto.

La presencia y el lugar que ocupa la poesía infantil dentro de la historia de la literatura española de siglos anteriores al XXI, y en especial el siglo XX, han estado ampliamente estudiados y detallados por Bravo-Villasante (1959), Pelegrín (1989), García Padrino (1990 y 1992), Garralón (2002), Sotomayor (2002), Borda (2003), Díaz Armas (2009) y Gutiérrez (2016: 199-216). A estos imprescindibles estudios nos remitimos para establecer la nómina de las autoras (y autores) y títulos más destacados, y las formas poéticas y las temáticas que han sido mayormente cultivados en la poesía anterior al siglo XXI. Nuestro estudio es, pues, una continuación de estas investigaciones, ya que nos referiremos exclusivamente a autoras de poesía infantil que han publicado desde inicios del siglo XXI hasta la actualidad.

2. Criterios de selección y corpus poético

La selección de un corpus literario cualquiera siempre implica tener que escoger. Toda selección siempre es compleja de hacer y puede, sin duda, ser discutida. En nuestro caso, se han tenido en cuenta dos premisas que sustentan nuestra selección: en primer lugar, en este estudio nos referiremos a autoras

cuyas obras han sido premiadas en dos de los premios más consolidados de creación en poesía infantil en español en el siglo XXI: el Premio de Poesía Infantil *Luna de Aire* y el Premio de Poesía Infantil *Ciudad de Orihuela*. Son premios con una trayectoria muy reconocida en el panorama poético nacional e internacional, y cuyo jurado está formado por poetas e investigadores, mujeres y hombres, ampliamente ligados a la creación e investigación en poesía infantil. A este primer criterio de selección sumamos un segundo: la gran mayoría de las autoras y obras aquí estudiados poseen un recorrido más que notable en la publicación de obras poesía infantil española. No se trata, en general, de autoras nóveles, sino que su obra poética está avalada por la edición de títulos de poesía infantil, y en algunos casos de poesía para adultos, en las casi dos décadas transcurridas del siglo XXI.

Con estos criterios de selección, y siendo conscientes que dejamos en el tintero autoras y obras de poesía infantil que merecían una atención y análisis pormenorizado, aportamos con nuestro trabajo un panorama razonablemente completo de la situación de la poesía infantil española en castellano del siglo XXI escrita por mujeres.

El corpus poético que es objeto de nuestra investigación está formado por 14 títulos. De estos 14, 6 son poemarios premiados en el Premio Luna de Aire, convocado por el CEPLI de la Universidad de Castilla la Mancha y publicado por el Servicio de Publicaciones de esta Universidad, si bien en la edición del último título aquí estudiado ha participado la prestigiosa editorial SM. Los 8 poemarios restantes son los galardonados en el Premio Ciudad de Orihuela de poesía para niños. Su edición corre a cargo del prestigioso sello editorial Kalandraka.

3. Objetivos y metodología de estudio

Los objetivos de este artículo de investigación son analizar las formas más destacadas que aparecen en la poesía infantil española del siglo XXI e identificar los temas predominantes en esta. Formas y temas nos ayudarán a dirimir hacia dónde se dirige la creación poética infantil en nuestros días y, en consecuencia, qué poesía es potencialmente susceptible de ser usada en la educación literaria y poética de las generaciones más jóvenes.

El concepto de forma en la poesía infantil se refiere al modo en que el lector percibe la estructura de los textos poéticos, es decir, los tipos de versos y rimas, y los recursos estilísticos que son mayormente utilizadas para la

escritura de poemas infantiles y que, en el caso de los textos poéticos analizados, están tomados, en buena parte, de la poesía popular española. En cuanto al análisis de los temas predominantes que aparecen en los poemarios estudiados, lo que pretendemos es examinar qué contenidos temáticos aparecen en estos textos y de los que se sirve el autor para construir la arquitectura del poema.

Como metodología de estudio, usaremos el análisis hermenéutico, a partir de una lectura crítica y reflexiva de estas obras poéticas (Camilo, 2011), con la intención de destacar la emergencia de formas poéticas y temas relacionados con la interpretación del texto, presentes en niveles de lectura menos evidentes y más superficiales. De ahí que se pretenda vincular la experiencia de lectura del poema con la voluntad de inscribirlo en el escenario actual de la poesía infantil en castellano para niños.

4. Formas destacadas e ilustraciones en la poesía infantil española del siglo XXI

4.1 Tipos de versos y rimas

El verso es la primera unidad que posee orden dentro de un texto poético. Este está constituido por una serie de palabras que determinan una cadencia rítmica. En los poemarios seleccionados encontramos, en primer lugar, poemas narrativos con alternancia de versos de arte mayor y versos de arte menor. La alternancia de versos de arte mayor y menor se explica a partir de la voluntad de la autora de dotar al poema de un ritmo y una musicalidad particulares (Vázquez Sáez, 2010: 30), que vienen determinados por cada una de las pausas, acentos prosódicos y encabalgamientos entre los versos. Es así como el joven lector aprende la lectura en voz alta de textos en los que el ritmo no está determinado por la pausa gramatical y sintáctica, sino por la fonética que le otorga el ya aludido fenómeno del encabalgamiento. El poemario *El idioma secreto* (2013) de M. J. Ferrada comienza así, con esa alternancia de versos de arte mayor y menor:

> El idioma secreto me lo enseñó mi abuela.
> Y es un idioma que nombra las plantas de tomate, la harina, los botones.
> Un día me llamó.
> Me dijo que antes de que la muerte se la llevara quería entregarme algo.

> Mi herencia era una caja de galletas con ovillos de lana y boletas de ferretería.
> Ahí dentro están las palabras (Ferrada, 2013: 3).

También observamos esa alternancia de versos de arte mayor y menor en algunas de las composiciones de *Canciones de Garciniño* (2012), como esta de "Vestida de rojo":

> Hoy llevo un vestido rojo
> Pitilín, pitinojo,
> que me ha cosido mi abuela,
> pitilín, pitigüela.
> Tiene un rosal en las mangas,
> Pitilín, pitilanga,
> y diez volantes que vuelan,
> pitilín, pitilán, pitigüela (Giménez de Ory, 2012: 27).

Junto a esta alternancia de versos de arte mayor y menor, la rima predominante en la poesía analizada es la asonante. Esta rima es característica en la poesía popular española y dota al poema de una musicalidad basada en la sonoridad de las vocales. Sin duda, la asonancia del poema permite otorgar musicalidad a un conjunto de versos dominados por la igualdad y la semejanza fónicas. Así, *El secreto del oso hormiguero* (2009), de B. Osés, es un conjunto de 31 poemas en arte menor y con predominio de estrofas que contienen versos en rima asonante, que sitúan ante el niño un universo que ha de imaginar. Un ejemplo de lo dicho es el poema "viejo tigre":

> *Sabe de la noche*
> *sabe de las hadas...*
> *Enciende luciérnagas,*
> *me cuenta en voz baja.*
> *Conoce el misterio*
> *del lirón pequeño,*
> *de los bichos bola,*
> *del oso hormiguero* (Osés, 2009: 7).

O el de "El misterio del bicho bola", en el que los versos, en sencillos pareados, riman también en asonante:

> *Me subo a la cama*
> *ruedo por la almohada...*
> *Me quedo dormido,*
> *ruedo con sigilo...*
>
> *Atravieso el colchón,*
> *ruedo sin control...*
> *Salgo de mi casa,*
> *ruedo con más ganas...* (Osés, 2009: 10).

La rima asonante también está presente en numerosas composiciones de *Campo Lilaila* (2013), de M. J. Lobato, como por ejemplo las siguientes estrofas:

Tengo una casa en el campo,
Campo Lilaila,
con el tejado muy rojo;
parece en llamas.

Tengo una casa en el campo,
Campo Lilaila,
que acarician con sus rayos
soles naranjas (Lobato, 2016: 11).

A pesar del predominio de la rima asonante, también encontramos poemas con rima consonante, un tipo de rima que, por lo general, está más trabajada que la asonante ya que ofrece menos opciones léxicas que esta. En *La revolución de las perdices* (2016), de B. Berrocal, la rima consonante que aparece en algunas composiciones ayuda a intensificar el ritmo de pregunta respuesta a lo largo de dos o más estrofas:

9

[...]
¿Qué puede haber ocurrido
con todos los personajes?
¿Será obra de una bruja
que les ha dado un brebaje?

¿O será un encantamiento
obra de una hada malvada?
El caso es que los lectores
no entienden nada de nada
(Berrocal, 2016: 23).

El predominio de la rima asonante sobre la consonante se explica porque la construcción de la primera es más sencilla, desde el punto de vista métrico, que la segunda. Además, la rima asonante no condiciona demasiado la libertad creativa del poeta a la hora de confeccionar versos y estrofas. Por otra parte, no hay que olvidar que los niños, receptores directos de la poesía infantil aquí estudiada, aprenden a construir rimas asonantes antes que consonantes, las cuales exigen unas coincidencias perfectas entre sílabas de diferentes versos.

Pero, sobre todo, lo que predomina en la poesía infantil es el verso libre, no sujeto a ningún tipo de rima ni a un esquema métrico determinado. Ejemplos abundantes de este tipo de verso pueden encontrarse en *El idioma secreto* (2013), *Donde nace la noche* (2015) y en algunas composiciones de *Zumo de lluvia* (2006) y *Canciones de Garciniño* (2012). *Animales que hacen cosas en silencio* (2015), de Lolita Bosch, es quizás, de todos los poemarios estudiados, en el que el verso libre se muestra en toda su plenitud, ya que el autor va *narrando* a través de los versos las acciones y quehaceres que

desarrollan los personajes que aparecen en este texto: ballenas, monos y mosquitos, entre otros:

> Una ballena recién nacida está durmiendo.
> Y más allá, bajo una luz artificial, una mona discute con un mono
> porque quieren saber a quién tocó antes el sol esta mañana.
> Pero no se ponen de acuerdo.
> [...]
> Bosch (2015: 7).

Del mismo modo, Natalí Tentori, en *Arroz con leche* (2017), usando el verso libre, explica la historia de diversos miembros de su familia y los recuerdos que tienen de estos. En el poema inicial, "Bordar", rememora la figura de su abuela que le enseñó a bordar:

> Mi abuela me enseñó a bordar,
> me mostró un enorme mantel blanco
> lleno de pájaros azules.
> Ella lo había hecho con su hermana.
> [...]
> Tentori (2017: 7).

Por otra parte, será frecuente, también, encontrar caligramas que agudizan el sentido de la vista del niño para comprender el sentido del poema y el mensaje que subyace detrás de este (Díaz Armas, 2009: 47). Los caligramas son un excelente pretexto para trabajar la poesía que no está sujeta a ningún esquema métrico ni siquiera a la alternancia de los versos libres. En *El secreto del oso hormiguero*, el poema "El rompemuelles", que dibuja la forma de este objeto, es un ejemplo de este tipo de poesía visual:

saltar sobre
de la
¡Deja almohada!
botar y ponte
de el
¡Deja pijama!
intentase con
lo todas
¡Aunque mis ganas...
Saltamontes, ¿qué

un quieres
¿Soy que haga?
(Osés, 2009: 32)

Encontramos también algún acróstico en el poema "Acróstico esdrújulo", de *Los versos del libro tonto* (2011), de B. Giménez de Ory, con lo que el lector puede aprender el significado cifrado que en ocasiones se esconde detrás del texto lírico:

Mi amor por ti es mayúsculo,
Amiga coleóptera.
Rojísimas tus alas
Iguales al crepúsculo.
Quiero un deseo mágico,
Único: que me quieras.
Inténtalo. ¿Lo harás?
¿**T**e reirás de mis súplicas,
Amadísima insecta? (Giménez de Ory, 2011: 44).

Así, el poeta quiere potenciar la comprensión del texto por parte del lector y que descubra el amor que él siente por su *amiga* la mariquita.

4.2 Los recursos estilísticos

Los recursos estilísticos son empleados por el autor de un poema para lograr una mayor expresividad en la forma y contenido de este. En primer lugar, la repetición es un procedimiento que la poesía infantil del siglo XXI toma de la poesía popular. Como afirma López Valero, Jérez y Encabo (2010: 2), "la poesía con repeticiones y estribillos es muy apropiada". Veamos un ejemplo en el poemario *Bichopoemas y otras bestias*, de L. Bilbao:

El susto del búho
¡Catapum, pam, pum!
Menudo susto le ha dado
el búho al coche.
Era de noche
¡Catapum, pam, pum!
Menudo susto le ha dado
el coche al pino.
¡Catapum, pam, pum!
Menudo susto le ha dado

el pino al búho.
¡Uhó! ¡Uhó!
(Bilbao, 2019: 9).

Su función es, sin duda, la de mantener un ritmo que ayude al joven lector a recordar el texto. Será frecuente, además, encontrar paralelismos sintagmáticos, a modo de repetición, como los que observamos estos versos de *El secreto del oso hormiguero*, asociados a estructuras binarias que fácilmente pueden ser aprendidas por dos lectores que puedan recitar estos versos alternando sus voces:

El lirón pequeño

Tic, tac.
No puedo dormir...
Me tomo una tila,
me meto en la cama,
me duermo sin prisa.

Tic, tac.
No puedo dormir...
Me tomo una prisa,
me meto en la cama,
me duermo una tila.
(Osés, 2009: 9)

Un segundo recurso propio de la lírica popular es el de los juegos de palabras que otorgan una mayor sonoridad al poema. En el poema "Un puzzle", de *El mundo de Casimiro*, de G. Iglesias Lodares, los juegos de palabras que atraen la atención del lector son muy singulares dada la sonoridad de estos:

Pico de pato
patas de palma
pelo de topo
cola de castor
(Iglesias, 2010: 37).

¿Ornito-cómo?
¿Ornitogato?
¡ORNITORRINCO!
¿Ornito-qué?

En el poema "Trá-trá-trá-fico", de *Ciudad Laberinto*, los juegos de palabras son utilizados por la autora para describir las acciones que realzan cada uno de los objetos y seres que son nombrados en el texto:

Este semáforo
PARPA-PA-DEA.

Una bocina
TROMPE-PE-TEA.

Muchos motores
RONRO-NEAN.

Sus conductores
CACA-CA-REAN.
[...] (Mañas, 2010: 27).

La aliteración, como recurso fónico que incide en la repetición de sonidos favorece, en muchos casos, que el lector represente en su mente el juego de palabras que el poema quiere expresar. Así, en "Vestida de rojo", de *Canciones de Garciniño*, de B. Giménez de Ory, la repetición de sonidos dibuja la indumentaria que da título al poema:

> **Vestida de rojo**
> Hoy llevo un vestido rojo
> pitilín, pitinojo,
> que me ha cosido mi abuela,
> pitilín, pitigüela.
> Tiene un rosal en las mangas
> pitilín pitilanga,
> y diez volantes que vuelan,
> pitilín, pitilán, pitigüela
> (Giménez de Ory, 2012: 27).

La personificación es un recurso estilístico que permite imaginar al lector el poder de actuación que tienen algunos de los personajes animales que aparecen en el texto poético (Cerrillo, 2008: 25). En el poema "El secreto del oso hormiguero", la bondad de este animal es mostrada a través del estornudo de este, acción verbal asociada mayormente a la naturaleza humana, para que las hormigas escapen corriendo de su larga nariz:

> Cuando todos sueñan,
> el oso hormiguero estornuda...
> ¡Escapad, escapad!
>
> Entre las estrellas
> corren las hormigas
> ¡Escapad escapad!
>
> No quiero que sepan
> que sois mis amigas (Osés, 2010:13).

La personificación tiene un peso específico en el poemario *Lo que saben los erizos* (2015), de Beatriz Osés, por dos motivos: por un lado, una lágrima se erige como protagonista al querer descubrir cuál es su peso real; por otro, serán los erizos, animales claramente humanizados, los que descubrirán lo que realmente esta pesa.

La personificación también es utilizada en la poesía infantil para estimular la imaginación del lector en relación a las acciones que se enuncian en el texto. Así, en el poema "El viejo cangrejo", de *A mares* (2013), este crustáceo canta canciones en un asilo para escapar de la muerte. La dramática situación puede ser interpretada a su manera por cada lector infantil:

> **El viejo cangrejo**
> En el fondo del mar vivió un cangrejo
> que de tanto vivir era muy viejo
> y en un asilo
> cantaba sin cesar con voz de hilo:
> Yo no me muero
> hasta el día treinta y uno de febrero
> (Jabato, 2014: 3).

La comparación, como recurso literario que suelen aprender en edad tempranas los jóvenes lectores, es "una figura que permite al niño ampliar su conocimiento de la realidad, facilitándole ciertas asociaciones y correspondencias entre los objetos comparados" (Cerrillo, 2008: 25). En el poema "El rayo", de *Campo Lilaila* (2014), de M. J. Lobato, la fuerza del rayo caído sobre un árbol se dibuja a partir de la comparación con una espada de fuego, con lo que a quien lee le resulta sencillo imaginar la intensidad de este fenómeno meteorológico:

> **El rayo**
> Un rayo naranjirojo
> ha caído sobre un árbol
> como una espada de fuego;
> el corazón le ha segado.
> [...]
> (Jabato, 2014: 19).

Por último, la metáfora, figura por excelencia en el lenguaje literario (Borges, 2006: 593), que otorga una belleza inigualable al poema. Se trata de un recurso basado en la comparación entre dos términos que el poeta asemeja entre sí. En el siguiente poema de *Donde nace la noche*, de Laura Forchetti, las piedras son lluvia de un cometa y monedas de la Luna que una niña recoge en la arena. Se trata de dos metáforas visuales, cargadas de un intenso lirismo, que el lector puede llegar a interpretar con la mediación de un lector más experto:

Lluvia del cometa
en la arena.
Salimos a buscar piedras
para la rayuela.

Gastadas
pulidas
aplastadas.
Monedas de luna
en los bolsillos,
no pesan
nada (Forchetti, 2015: 23).

La metáfora también es utilizada por el poeta para destacar el color de los animales o flores. Es así como en los poemas "Los caracoles" y "Amapola", de *Campo Lilaila*, de M. J. Jabato, el lector descubre que la concha de un caracol es dorada como el bronce y el rojo de la amapola es un rojo intenso:

Los caracoles
Mira que son perezosos
los caracoles
[...]
bajo su concha mojada
iglú de bronce
[...] (Jabato, 2014: 11)

Amapola
En el trigal del verano,
rubio oleaje,
qué susto da la amapola,
lunar de sandre,
[...] (Jabato, 2014: 13)

Con este recurso estilístico ambos poemas ganan en profundidad y calidez, dado que una voz más adulta se dirige al público infantil para descubrirle las bondades de la naturaleza.

3. Temas predominantes en la poesía infantil española del siglo XXI

La temática de la poesía infantil, por la naturaleza de este género, ha sido y es diversa y heterogénea. Lo importante y esencial es que las producciones cautiven a sus lectores con diferentes motivos temáticos que faciliten la participación activa en este. Una de las vías de entrada que los niños tienen al texto poético es el de la fantasía. La fantasía favorece que el niño invente y modifique su entorno. A través de su imaginación inagotable, los jóvenes lectores transforman la realidad en la que viven, sobre todo si se advierte que toda actividad fantástica en ellos es reproducción, herencia o imitación de su experiencia anterior.

Una de las constantes del poder de la fantasía es que los niños gozan con las aventuras de la imaginación, con esos hechos y personajes que los transportan hasta la sutil frontera que separa la realidad de la fantasía. Es lo que le ocurre al lector de *El secreto del oso hormiguero,* de B. Osés, conjunto de 31 poemas en los que un tigre, viejo y manso, recita un cuento a una niña que no quiere dormir:

> El viejo tigre
> guarda sus colmillos
> en un vaso de agua.
> La niña le mira,
> sonríe,
> se acerca a su cama.
> Le tiende unas gafas,
> le pide que lea...
> que cuente en voz baja
> (Osés, 2009:7)

En este relato, en forma de poema, aparecen animales como bichos bola, osos hormigueros, gallos durmientes, leones, mariposas y hasta lobos que, a diferencia de la realidad natural, duermen a las ovejitas:

> Un lobo salta la valla.
> Dos lobos...
> Tres lobos...
> Las ovejas murmuran.
> Uno, dos, tres...
> Poco a poco,
> lobo a lobo...
> se van quedando dormidas (Osés, 2009: 54)

El tópico del cuento en que aparecen animales humanizados, que los más pequeños aprenden en los primeros años de vida, emerge con fuerza en *La revolución de las perdices* de B. Berrocal. Estas aves, de un modo inverosímil, se rebelan para cambiar el tópico final de los cuentos *y fueron felices y comieron perdices*. Así, las perdices modifican el final de los cuentos para no ser *comidas*, como el poema 14, que tiene que ver con el cuento de Pulgarcito:

> 14
> -¿Vamos con Pulgarcito? Le quitaremos las botas

-pregunta la jefa perdiz
mientras se toma el almuerzo
comiéndose una lombriz-.

que al ogro él le robó,
ya nunca podrá marcharse
ni celebrar que se escapó.
[...]

El final del cuento cambia
no se puede remediar,
las perdices, muy alegres,
saben que han vuelto a ganar
(Berrocal, 2016: 32-33).

La fantasía surge, también, en poemas en los que se presenta intencionadamente un mundo al revés, que solo puede ser imaginado por aquel que se aleje de la realidad cotidiana. En el poemario *Versos para estar guapo* (2004), de I. Cobo, encontramos "Un mundo un poco liado" donde existe

Un barco anclado en el bosque
y un castillo en alta mar (Cobo, 2004: 12).

Además,

Los piratas a caballo,
los reyes a navegar;
las princesas a cubierta,
las sirenas a estudiar (Cobo, 2004: 12).

Incluso la luna y el sol han cambiado sus papeles:

La Luna da calorcito,
por la noche brilla el Sol (Cobo, 2004: 12).

Todo este caos es divertido y razonable para el niño lector, que a su vez aprende a gustar de estos poemas en los que se adivina una gran dosis de comicidad:

Todo está patas arriba,
¿quién lo podrá enderezar?
Aunque así es más divertido,
que lo dejen como está (Cobo, 2004: 12).

La fantasía, por otro lado, posibilita la aparición de seres de otras galaxias que realizan acciones humanas, como por ejemplo *comer*. En el poema

"Marcianos a comer", de *Versos para estar guapo*, un niño imagina que los marcianos vienen a compartir la mesa con él:

> Por la claraboya veo la olla
> con la sopa en burbujitas,
> con la sopa de estrellitas.
> Y en la mesa varias copas
> y platos para comer,
> [...]
> Es que vienen los marcianos
> y hay que atenderlos bien (Cobo, 2004: 15).

Otro de los temas que aparece en la poesía infantil del siglo XXI es el del humor. Como los niños son en esencia seres alegres, la visión del mundo que les rodea está claramente influenciada por este pensamiento alegre y, en algunas ocasiones, irónico (Jabato y Bravo, 2016). La presencia del humor en la poesía infantil puede deberse a diversos motivos. Entre ellos, el humor como una forma de juego. En "El canto del grillo", del poemario *Bichopoemas y otras bestias*, la poeta juega con el sonido que emite el grillo para provocar la risa del lector, que sitúa la presencia de este insecto en un cuerpo humano:

> Hay un grillo en mi corazón
> cri-cri, cri-cri,
> que, en todo lugar y estación,
> cri-cri, cri-cri,
> canta al vino y a la risa,
> cri-cri, cri-cri,
> y al botón de mi camisa,
> [...]
> (Bilbao, 2019: 12)

El humor también aparece gráficamente en poemas infantiles al encontrar versos que ilustran realidades que vienen definidas por el significado de las palabras. El poema "Los versos encerrados" de *Los versos del libro tonto*, de B. Giménez de Ory, es un ejemplo de lo dicho:

> El libro tonto guarda
> más de trescientos versos
>
> *Encerrados*

Casi todos pequeños
y callados.
Como nadie los lee, ni los escucha,
parece que estén muertos.
+ + + + + + + + + + +
(Esta fila de cruces son los versos.) (Giménez de Ory, 2011: 10).

Un tercer tema presente en los poemarios estudiados es la percepción particular que el niño tiene del mundo y de sus diversas realidades (Cerrillo, 2008: 24). Encontramos poemas en los que el niño observa de noche un mundo tranquilo en el que los animales son cómplices entre sí y se respetan. Así, el poema "El secreto del oso hormiguero", del poemario con el mismo título, dibuja la figura de un oso hormiguero que deja escapar a las hormigas sin hacerles daño:

Cuando todos sueñan,
el oso hormiguero estornuda...
¡Escapad, escapad!
[...]
No quiero que sepan
que sois mis amigas (Osés, 2009: 15).

Otras realidades que el niño percibe a su manera son aquellas que tienen que ver con el nacimiento de un ser y su educación vital. En "El farolito", de *Versos para estar guapo*, se presenta como algo natural el que dos cuerpos inertes, dos farolas, hayan engendrado un farol al que quieren educar:

La farola y el farolo
han tenido un farolito;
lo han colgado en una plaza,
no muy alto, frente al mar,
para que esté entretenido
mientras aprende a alumbrar (Cobo, 2004: 18).

Son también frecuentes los poemas en los que se invita al niño a mirar realidades cotidianas para otorgarles todo el valor simbólico que estas tienen. En el poema "La nevada", de *Versos para estar guapo*, se muestra la visión infantil de por qué se producen las nevadas, un fenómeno natural en estaciones frías:

La nube se ha despistado
y en vez de llover se ha mojado.
Jugando a pisar los charcos...
[...]
Pero el agua estaba fría,
se ha constipado.
y al toser
se desprenden algodones (Cobo, 2004: 23).

En la poesía infantil, la naturaleza y los elementos que la conforman (animales, plantas y árboles, así como otros seres vivos) siempre han tenido un protagonismo temático muy destacado (Díaz Armas, 2009: 46). Es así como el niño aprende el ecosistema propio de naturalezas diversas. Así, en *El secreto del oso hormiguero*, de B. Osés, el protagonista es un tigre que, a diferencia de otros tigres, va consiguiendo la complicidad del joven lector a partir de sus buenas acciones que repercuten en el bien del resto de animales que desfilan por el poemario. En *A mares*, de M. J. Jabato, peces y otros seres marinos viajan por unos versos que dibujan el cosmos acuático. Por su parte, en *La revolución de las perdices* (2016), de B. Berrocal, las protagonistas son las perdices que, cansadas del final tópico de los cuentos en el que ellas siempre acaban en la cazuela, deciden cambiar los acontecimientos de estos para así revertir su suerte. Y en *Bichopoemas y otras bestias*, de L. Bilbao, los insectos son los protagonistas de un conjunto de acciones que rozan la inverosimilitud.

Los poemas de claro contenido didáctico también tienen su importancia en la poesía infantil. De todos los poemarios aquí estudiados, quizás en el que la intención didáctica cobra mayor fuerza es el de *Lo que saben los erizos* (2015), de Beatriz de Osés. A través de breves composiciones poéticas poemas, la poeta van desgranado el verdadero peso de una lágrima:

La niña se viste
con traje de niebla.
Se mira al espejo
refleja tristeza.

Recoge una gota,
redonda y pequeña,
pregunta en silencio:
"dime, ¿cuánto pesas"
(Osés, 2015: 5).

Por último, hallamos poemas en los que una intensidad lírica mayor sobresale en el conjunto del poema (Díaz Armas, 2008: 47). Es como si una voz más adulta, misteriosa y sugerente, despunte por encima de la unidad que representa el poema. Este, lógicamente, gana en ternura y calidez. El poema "Pueblo dormido", de *Campo Lilaila*, de M. J. Lobato, la visión que de un pueblo tiene el poeta favorece la complicidad de esta mirada a partir de la expresión de sentimientos ligados a la solitud y al silencio espacial:

> Cuando el pueblo duerme
> el silencio blanco
> dueño de la noche
> lo envuelve en su manto.
> Cuando el pueblo duerme
> un temblor lejano
> escarcha de estrellas
> las flores de mayo.
> Cuando el pueblo duerme
> no hay risas ni llanto,
> pero si amanece
> es canto del gallo.
>
> (Lobato, 2013: 26).

En *Arroz con leche*, el paso del tiempo ligado a la vejez de los seres queridos es una manera que tiene la voz poética de expresar el amor incondicional que se siente por, en este caso, la abuela, que es el verdadero motivo del poema:

> Mi abuela habla
> los ojos llenos de cataratas
> habla de su mamá
> como si pudiera verla:
> "Desde temprano ella estaba con la escoba,
> la recuerdo barriendo el suelo de esa casa,
> suelo de arena, a orillas del río Uruguay".
>
> (Tentori, 2017: 14).

5. Conclusiones

Tras la presentación y análisis de las formas destacadas (tipos de rimas y versos, y recursos estilísticos) y los temas predominantes que podemos encontrar en los poemarios infantiles y juveniles aquí citados, podemos hablar de un panorama esperanzador y consolidado para el género poético infantil de autoría femenina. Cantidad y calidad se aúnan para definir unos textos escritos por unas poetisas con sensibilidad y conocimiento del mundo infantil. Estas aportan los elementos necesarios para la creación de piezas poéticas llenas, como hemos visto, de rimas asonantes y también

consonantes, versos tanto de arte menor como mayor, y versos libres que otorgan al poema un ritmo particular y determinado.

Junto a estas formas, encontramos un conjunto de temas que nutren la casi totalidad de las creaciones poéticas que en este estudio hemos analizado: la naturaleza con todos sus componentes, en especial el animal; situaciones de la vida cotidiana y la percepción de estas por parte de los niños; y el denominado imaginario infantil, representado por personajes y situaciones que son próximos al niño por su forma de ser, actuar y pensar.

En definitiva, la poesía infantil aquí estudiada está compuesta de poemas repletos de formas heredadas de la tradición popular si bien hay una gran presencia de poemas en los que el verso libre permite el alejamiento intencionado de las pautas de rima y metro tradicionales. Son poemas en los que abundan los juegos verbales, la imaginación, y el humor, y un conjunto de diferentes recursos verbales y estilísticos, sobre todo la metáfora, que hacen de la poesía una vía de acceso imprescindible que tienen los niños para el conocimiento de las palabras, a través de un arte como es el de la composición poética. Como afirma Cerrillo (2008: 27), "la poesía educa la sensibilidad, desarrolla la creatividad y fomenta el espíritu crítico en las primeras edades".

Bibliografía

Referencias bibliográficas de los poemarios estudiados

Colección "Luna de Aire"

Berrocal Pérez, B. (2016): *La revolución de las perdices*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Cobo, I. (2004): *Versos para estar guapo*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Giménez de Ory, B. (2012): *Canciones de Garciniño*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Iglesias Lodares, G. (2010): *El mundo de Casimiro. Memorias de un elefante*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Lobato, M. J. (2013): *Campo Lilaila*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

Colección Factoria K de libros

Bilbao, L. (2019): *Bichopoemas y otras bestias*, Pontevedra: Factoría K de libros.

Bosch, L. (2015): *Animales que hacen cosas en silencio*, Pontevedra: Factoría K de libros.

Ferrada, M. J. (2013): *El idioma secreto*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Forchetti, L. (2015): *Donde nace la noche*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Giménez de Ory, B. (2011): *Los versos del libro tonto*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Jabato, M. J. (2014): *A mares*, Pontevedra: Factoría K de libros.
_____ (2014): *Gorigori*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Mañas, P. (2010): *Ciudad Laberinto*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Osés, B. (2009): *El secreto del oso hormiguero*, Pontevedra: Factoría K de libros.
_____ (2015): *Lo que saben los erizos*, Pontevedra: Factoría K de libros.
Tentori, N. (2017): *Arroz con leche*, Pontevedra: Factoría K de libros.

Referencias bibliográficas citadas en el artículo

Borda, Mª I. (2003): "La edición de poesía infantil castellana actual", *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 163, vol. 16, pp. 44-52.
Bravo-Villasante, C. (1959): *Historia de La Literatura Infantil Española*, Madrid: Doncel.
Borges, J. L. (2006): "La metáfora", *Revista de Psicoanálisis* 63 (3), pp. 539-548.
Camilo Suárez, J. (2011): "Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema", *Coherencia* 8 (15), pp. 219-236.
Cerrillo Torremocha, P. C. (2008): "Poesía y Escuela: reivindicación de la poesía infantil", *Lenguaje y Textos* 26, pp. 33-52.
_____ (2009): "Sobre poesía infantil y juvenil" en B. A. Roig, I. Soto y M. Neira (eds.), *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*, Santiago de Compostela: GÁLIX/Teófilo Piñeiro edicións, pp. 13-31.
Díaz Armas, J. (2009): "La poesía en el siglo XXI en el ámbito castellano" en B. A. Roig, I. Soto y M. Neira (eds.), *A poesía infantil no século XXI (2000-2008)*, Santiago de Compostela: GÁLIX/Teófilo Piñeiro edicións, pp. 35-53.
García Padrino, J. (1990): "La poesía infantil en la España actual" en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 65-68.
_____ (1992): *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
Garralón, A. (2002): "Poesía infantil en castellano desde 1990", *Educación y Biblioteca* 130, pp. 67-68.
Gutiérrez Sebastián, R. (2016): *Manual de Literatura Infantil y Educación Literaria*, Santander: Editorial Universidad de Cantabria.

Jabato Dehesa, M. J. y M. Bravo (2016): "El mundo patas arriba: breve reflexión sobre el humor en la poesía infantil", *Qué leer* 218, pp. 46-47.

López Valero, A., I. Jerez Martínez y E. Encabo Fernández (2010): "Aproximación a la poesía infantil", *Dígitum*, recuperado de https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17374/1/Aproximaci%C3%B3n%20a%20la%20poes%C3%ADa%20infantil%20ALV.pdf [10-05-2017].

Pelegrín, A. (1989): "Panorama sucinto de la poesía contemporánea para niños", *Letragorda* 3, pp. 15-17.

Romero Yebra, A. M. (1994): "El rincón de la poesía", *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 58, pp. 15-21.

Selfa, M. y M. T. Llamazares (2016): "La dramatización de poemas infantiles: algunos ejemplos de trabajo para el aula de Educación Infantil y Primaria", *Álabe* 14, en línea en http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/291/246.html [10-05-2017].

Sotomayor Vázquez, Mª. V. (2002): "Poesía infantil española de los últimos 20 años", *Lazarillo* 8, pp. 8-38.

Trapero, M. (2001): "La décima popular en la tradición hispánica", en línea en http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/popular_tradicion_hispa.pdf [10-05-2017].

Vázquez Sáez, F. (2010): *El libro escuela de la canción y del poema*, Alicante: Editorial Club Universitario.

Juan Farias e Galicia

Xavier Senín Fernández
Tradutor

Na *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, coordinada por Blanca Ana Roig Rechou, non se fala de Juan Farias. E levan razón a coordinadora e as redactoras do libro, porque Farias nunca escribiu en galego. O manual, referencia ineludible para quen queira acceder ao estudo da nosa literatura, ten a súa cerna na primeira tese doutoral sobre a literatura infantil e xuvenil galega, *A Literatura infantil e xuvenil galega. Perspectiva diacrónica e análise da actualidade*, da que é autora a profesora. Non se me ocorreu nada mellor para deixar patente a miña admiración polo infatigable labor da profesora durante tantos anos, ca estas páxinas sobre Farias que, ao mesmo tempo, queren ser unha homenaxe á amizade que os protagonistas delas compartimos entre nós e tamén con ela. Blanca levou a ramo un inxente traballo a prol da LIX, animando, dirixindo, promovendo e estudando as obras dos nosos escritores e escritoras dunha literatura que estaba agochada. Foi quen de poñela á luz para que as nosas creacións acadasen o grao de recoñecemento do que hoxe gozan.

Se as peripecias vitais de Farias collesen outros vieiros distintos, se cadra poderiamos contar a Juan Farias como un máis dos escritores da Xeración do 68 que se estudan no mencionado traballo, pero os avatares da vida conducírono a instalarse e formar familia fóra da terra onde naceu. Natural de Serantes, viviu en Lugo, pero, aínda cativo, estableceuse coa familia en varios lugares do país até que arribou a Madrid, onde fundou con Lourdes Huanqui familia numerosa. A presenza de Juan en Galicia non se limitou ás vacacións senón que participou en non poucos actos que tiñan que ver coa literatura: falou no Salón do Libro Infantil e Xuvenil da Coruña, nos Encontros de Literatura Infantil en Santiago, no Salón do Libro de Pontevedra, pronunciou conferencias na Coruña, Santiago e Lugo, leu o pregón da Feira do Libro de Ferrol... Aínda máis, Galicia estivo sempre presente na súa obra.

Nas veces que teño ido visitar a Juan Farias, fun agarimosamente acollido e tratado coma un membro máis da familia. A primeira vez que comín na súa casa era domingo e estaba reunida toda a súa ampla familia, incluídos os netos, xaora. Colocáronnos xuntos a Juan a e a min para que lle désemos

ao veo a gusto, mentres o home de Paula preparaba un xantar grego. Cando principiamos a comer, Juan decatouse de que aquel non era o menú habitual dos domingos e preguntou cal era a razón do cambio. E descubriuse: o seu fillo Juan informara o cociñeiro de que eu era vexetariano. Aínda resoan na miña cabeza as risas do patriarca. Ao final, acendeuse a grella e acabamos comendo todos coma a xente, en palabras do propio Juan.

A esa seguiron non poucas visitas. Sentados á sombra dunha árbore, falábame de literatura, de Galicia, do mar. Logo quería que eu lle contase. Como sempre foi un pillabán, cando xa non lle deixaban beber alcohol, cambiaba as cervexas que nos serviran para deixarme a min a que non tiña alcohol. E eu calaba coma un peto malia non aturar aquelas cervexas cero. Algo semellante facía á hora de comer. Permitíanlle medio vaso que acababa mudando polo meu mentres miraba para min e ría cos ollos.

Na última visita que lle fixen, pouco antes de morrer, veume acompañar á parada do autobús cun neto que me contou que el tiña que mirar polo avó. Non lle faltaba razón a Mateo, pois levábao pola man con moito tino, aínda que algo tiraba del. Emocioneime no seu enterro cando un gaiteiro tocou a *Marcha do Antigo Reino de Galicia* na súa honra. Caían os paxaros e non puidemos sentir a brisa da súa ría de Ares.

Coñecín a Juan Farias arredor dos 90. Presentounos na feira do libro de Boloña un amigo común, Antonio Basanta, que naquela altura dirixía o Centro Internacional do Libro Infantil e Xuvenil que a Fundación Germán Sánchez Ruipérez tiña en Salamanca. Antonio coñecía moi ben a obra de Juan, e xunto con Luis Vázquez, mesmo lle encargaran un libro de relatos para uso escolar. Sostiña que algún libros de Juan moi ben poderían estar escritos en galego.

Como é ben sabido, os primeiros libros de Juan non estaban dirixidos a pé feito para a xente nova:

> Un bo día alguén decidiu que as miñas historias eran historias para nenos. Foi un crítico despectivo, un culto de alta octanaxe que me deixou na miseria e non por ferir a miña vaidade (que esa era de cortiza), senón porque de ser certa aquela afirmación, obrigábame a escribir baixo unha disciplina máis rigorosa (Farias, 2009a: 12).

Así entendía Juan como había que escribir para a xente nova.

Farias comezou na literatura para adultos, pero a partir de mediados dos setenta escribiu máis de cincuenta libros, case todos eles cualificados como obras para a xente miúda ou a mocidade, aínda que confesaba que nunca escribiu para ninguén en concreto e case sempre para si mesmo, convencido de que unicamente existía unha literatura, a literatura con maiúsculas. Creaba cada libro como consideraba que debía facelo, deixándolles aos editores e a crítica o traballo de encaixalo no espazo que considerasen máis adecuado. Comprometido consigo mesmo, honesto, o home que sempre quixo ser escritor, sabía que os lectores máis pequenos, polos que sentía un profundo respecto, son tremendamente importantes, o cal o obrigaba a poñer todo o seu bo facer en cada un dos libros, sen pensar de antemán nun tipo de destinatario concreto. A pesar de ser unha das voces máis representativas da literatura para a infancia, ou precisamente por iso, Juan sostiña que a literatura infantil é aquela que non lle cae das mans a un neno e que "a claridade debe ser un trazo esencial de todo libro infantil..." (Vázquez Vargas, 2009: 14). Todo o demais son formas de enredar a madeixa.

De por parte, como consecuencia das súas frecuentes visitas á que nunca deixou de ser a súa terra, Juan comezou a ter trato de amizade con persoas que traballaban no mundo dos libros. Así coñeceu editoras como Irene Penas, bibliotecarias como Ánxeles Roca ou ilustradores como Xosé Cobas, Manuel Uhía ou Xan López Domínguez. Aproveitaba os encontros que posibilitaban as xuntanzas, como o Congreso de OEPLI en Cáceres, para coñecer máis xente e establecer os fundamentos do que sería unha amizade entre eles. Foi en Cáceres, precisamente, onde Xabier Docampo lle presentou *La posada del séptimo día*, ilustrada por Cobas. Algúns dos mencionados aínda hoxe lembran unha comida a base de percebes na Coruña con Irene, Ánxeles, Cobas e Xabier para poñer en marcha un proxecto que nunca viu a luz. Tratábase con varios escritores e escritoras galegos, sobre todo cos que escribían para a xente nova, como Fina Casalderrey, Agustín Fernández Paz ou Carlos Casares, por poñer tres exemplos.

Fina lembra a primeira vez que cadrou con el no Salón do Libro da Coruña:

> Ti remabas pensamentos e –inconformista, provocador, desertor, rebelde, transgresor, acusador, sabio, directo, conciso, curioso, aventureiro, sedutor, valente, franco...– conxugabas o auténtico verbo dos posibles. Rías ti e facíasnos rir a nós: a vida vai en serio para ti e sabes que non hai aventura máis grande que a de vivir. Cunha soa frase es quen de apreixar unha vida.

> E foi como chegar nadando ata ti para firmar un pacto de admiración e afecto (Seoane Pérez, 2011: 64).

Agustín fala dos libros de Juan:

> O libro pode ter calquera dos títulos dunha longa ringleira. O nome do autor é sempre o mesmo: Juan Farias. O home humilde e sabio, o amigo leal e sempre alegre, o mestre imprescindible de todas as persoas que gastamos unha boa parte da vida no oficio de crearmos mundos e personaxes por medio das palabras (Seoane Pérez, 2011: 66).

Así e todo, con quen chegou a trabar unha amizade máis intensa foi sobre todo con Paco Martín e con Xabier P. Docampo. Con eles dous participou en Lugo nunha mesa redonda sobre literatura que, no canto de ser unha conferencia seria e aburrida, se converteu en algo informal e divertido para eles e para os asistentes. Pouco e pouco deixaron a un lado o guión que levaban preparado e as súas intervencións, réplicas e contrarréplicas fixeron as delicias do público, máis ben escaso, que acudiu ao acto.

E estreitáronse os lazos de irmandade. Nos anos que precederon a súa morte en 2011, unha vez ao ano, case sempre polo mes de xuño, faciámoslle unha visita Xabier, Paco e mais eu. Paco conducía desde Lugo, parabamos a tomar café na metade do camiño, sempre no mesmo sitio, e apareciamos na casa de Juan, o Aturuxo, arrodeada dun extenso terreo na Urbanización El Bosque en Villaviciosa de Odón. Alí pasaba Juan os seus días: lía, escribía e paseaba polo terreo, no que se gababa de ter un exemplar, polo menos, de cada especie arbórea da súa terra. Eu, que xa estivera unhas cantas veces alí, dirixía. É un dicir, porque sempre acababamos perdéndonos entre tantas rúas, todas iguais e con nomes de ríos, que había naquela urbanización. Así que seguiamos a liña do autobús que viña de Madrid. A primeira vez, o encontro foi moi emotivo. Na cancela, deunos a benvida Jonás, o seu can, que axiña nos deixou paso franco cando oíu que o Farias lle dicía: «A eses non os mordas, que son galegos».

Nas seguintes veces aprendemos ben a lección e cambiamos de táctica: chegabamos a Madrid, aparcabamos o coche, deixabamos as maletas no hotel e montabamos nun autobús con destino ao Aturuxo. Nunca apareciamos pola cancela coas mans baleiras. Non faltaba algún libro, pero, sobre todo, produtos da terra, maiormente viño, augardente branca e de herbas, un queixo da Ulloa e, imprescindible, o licor café.

É ben sabido que Juan escribiu todas as súas obras en castelán, que era a lingua habitual que empregaban na casa, pero con nós falaba o galego, e mesmo algún dos fillos era quen de seguir a conversa, aínda que con bastantes atrancos á hora de falar. Lourdes, a súa muller, entendía perfectamente o que falabamos "os galegos".

As primeiras veces quen levaba a voz cantante era Juan. En visitas sucesivas, ao que a enfermidade se apoderaba del, deixou de dirixir a conversa, pero non deixaba de mirarnos os tres con eses ollos pequenos que escintilaban intelixentes e non deixaban de aloumiñarnos.

De que se falaba? De literatura. Dos clásicos universais, dos clásicos xuvenís, do que cadaquén estaba escribindo, de se era mellor o san Benitiño de Lérez, o de Paredes ou o san Benitiño de *Bastián e mailos trasnos* "máis Benitiño có de calquera outra parte" (Farias, 1997b: 13).

Paco contaba que, cada certo tempo, volvía ler o *Lazarillo de Tormes*, e confesaba que aínda lle seguía producindo o mesmo pracer que a primeira vez. Tamén falaban de Fole, do Lugo antigo. Paco Martín lembra estas visitas:

> Hai uns poucos meses cando, despois do xeneroso xantar co que nos soubestes agasallar nese intenso Aturuxo que é a vosa casa de Villaviciosa de Odón, falabamos todos ao tempo e de todos os temas posibles, e Lourdes, agarimosa e atenta ao teu benestar reconvíñate: "Es que siempre que vienen estos amigotes tuyos gallegos...". Lembrarás, Juan, o brillo de satisfacción que escintilaba nos ollos de cada un de nós ao escoitar o xentil aumentativo co que nos definía aos dous Xabieres e mais a min, porque iso era xusto o que desexabamos. Acadar canda ti a superior categoría de "amigote" agora que xa soamente estamos en condicións de usar dela no que de entrañable confabulación poida ter (Seoane Pérez, 2011: 68).

Xabier, gran contador, engaiolábanos a todos cos seus sucedidos ou falaba de todas as illas literarias, sobre todo da Illa do Tesouro, outro tema recorrente en Farias. Velaquí as palabras que este lle dedicou a Xabier no Salón do Libro de Pontevedra de 2008: "Escribe da súa terra e ao lelo móllaste, sopra o vento do oeste e Galicia esperta. DoCampo é galego, galego de profesión e virtudes, o amigo indispensable para acompañar unha ou dúas taciñas. DoCampo, o meu amigo, un dos máis prezados regalos que me fixo a vida" (Seoane Pérez, 2011: 71).

A Juan gustáballe falar das súas lecturas, introducíanos no seu mundo literario, os seus personaxes, o que lle andaba pola cabeza neses momentos, os libros que tiña gardados a levedar e que calquera día retomaría para enfornalos. Percorría as novelas dos seus personaxes literarios preferidos: John Silver, Oliver Twist, Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Robin Hood, Alicia, Peter Pan...

> Chega un momento en que a razón non pode afirmar a non-existencia de John Silver, así como a non-existencia do aire, e tantas cousas que compoñen o existir de tantos e tantos como Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Robin Hood, e demais habitantes deses mundos imaxinarios que debaten entre eles as realidades pasadas, presentes e futuras, todas elas reunidas dentro dun universo onde quixo situalos a imaxinación (Farias, 2009b: 49).

Así e todo, ao que avanzaba a tarde, a conversa facíase máis íntima e poida que máis transcendente. Juan rememoraba a súa mocidade. Revivía os lugares de Galicia nos que vivira, falaba dos pais, sobre todo do seu pai, a quen admiraba e que o introduciu no mundo da literatura, ben contándolle historias, ben léndolle libros.

Pero cando Juan se atopaba máis a gusto era ao romper a falar do mar e de barcos. Nas súas obras paira a súa experiencia de mariñeiro e moitos feitos remiten ás súas experiencias vitais. Durante as vacacións aproveitaba para saír a dar unha voltiña co seu irmán pola ría de Ferrol, sobre todo desde Redes, o lugar máis próximo ao paraíso que el coñecía, e contábanos aquelas singraduras coma se estivese rememorando unha das súas voltas ao mundo no Juan Sebastián de Elcano. E deu tres. E volviamos ás illas e falabamos do misterio que gardan as palabras; e Paco lembraba o seu desgusto cando se lle ocorreu mirar nun dicionario o significado da palabra "proceloso", que lera n'*A illa do tesouro*. E os catro cadrabamos en que "tempestuoso" ou "borrascoso" eran unha pálida sombra do que a nosa imaxinación creara ao ler o texto.

Ao caer da tarde colliamos o autobús e marchabamos a Madrid onde quedabamos para cear co ilustrador Xan López Domínguez e a editora Mª Jesús Gil, tamén amigos de Juan e nosos. Desde o propio restaurante, contra as dez da noite, Docampo aproveitaba para chamar a Agustín, e cada un de nós botabamos unha parolada con el. Ese costume de falar todos os días con Agustín alimentouno Xabier durante moitos anos. Máis paroladas, pero esa é outra historia.

Conta Carlos Casares no prólogo á tradución de *Crónicas de Media Tarde*:

> Aló polo ano 1965, un día, paseando por Oviedo, vin no escaparate dunha librería, un libro cun título fermoso e inquietante: *Los niños numerados*. O nome do autor, Juan Farias, érame descoñecido... Aos poucos minutos, sentado nun café, rodeado de señoras gordas que tomaban pasteis, comecei a ler nel. Antes de rematalo, xa volvera á mesma librería para ver se había máis obras do mesmo autor. Pola noite, co gozo daquela magnífica novela vivo na miña memoria, púxenme a ler *Puente de cáñamo*, outro libro de Juan Farias... (Farias, 1997a: 5).

Nós os tres accedemos á obra de Juan cadaquén por unha vía distinta, pero todos quedaramos engaiolados pola prosa daquel escritor co que aínda non tiñamos trato, pero que moi axiña había ser un dos nosos mellores amigos. Coas primeiras lecturas, decatámonos de que Juan era un escritor galego da mesma maneira que o son Torrente Ballester, tamén natural de Serantes, Valente, Cela ou Valle Inclán.

Temos falado do tema con el; lembrabamos as paisaxes, os lugares, os personaxes, os oficios, a propia estrutura das vilas e, por riba de todo, o mar. Juan non só estivo disposto a dar todas as facilidades para que as súas obras fosen traducidas ao galego, senón que moitas delas as promoveu con entusiasmo. E así, desde os primeiros noventa vertéronse ao galego 18 das súas obras. O seu derradeiro libro publicado, *Galego. Á beira do mar*, en galego (2008a) e en castelán (2008b), vén ser coma o testamento vital do autor, centrado nalgunhas das súas constantes: a vellez, a mocidade, o amor, a morte, o mar e a súa terra.

En boa parte das súas creacións, Juan sitúanos nunha Galicia rural cuxo universo máxico domina de tal modo que logra transmitir á perfección os torrentes de sensacións e emocións que poboan ese mundo. Boa parte desas historias cotiás transcorren nun mundo habitado por xente tan corrente que o lector ten a impresión de que calquera día podería cruzarse con ela pola rúa. Nos seus libros salienta a sinxeleza coa que describe o mundo rural e un omnipresente lirismo. "Utiliza termos sinxelos, claros, frases curtas, adxectivos espidos e recorre con frecuencia á elipse. A economía das palabras ponse en xogo para retratar a realidade" (Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2009: 30).

Con esta prosa evocadora, suxestiva, concisa e cargada de lirismo, Juan regálanos esas historias, que son un canto á vida cotiá na que non pasa nada extraordinario, nin tan sequera de interese, pero na que viven a maioría das xentes que coñecemos. Como a todas elas, ao noso autor élle aplicable unha frase que utiliza para falar de Martiño Piñeiro: "os días de Juan non fan ruído" (Farias, 1992a: 15).

Juan sente morriña desta terra. Pásalle o mesmo ca a un personaxe d'*Os Corredoiras*: "Tiráballe a terra, que quizais non era a terra onde naceu Deus, pero si a que Deus quixo darlle, pobre, gris, rocha máis ca terra, fronte a un mar duro, chovida de augas e de penas" (Farias, 1988: 82).

Farias parece escribir sempre o mesmo libro, variando en cada caso o centro de atención pero sen modificar os fundamentos da súa poética. Inventa un microcosmos onde ten lugar a acción e que está inspirado na terra onde naceu. Case todas as vilas son pequenas, vellas, pouca cousa: "A vila é pequena e vella, gris, moi usada e, aínda para máis, píntana ben pouco" (Farias, 1996: 11); "A vila aínda era pequena, as rúas tres e estreitas, o chan de pedra e o ruído de pisar rebotaba e parecía que, no canto de pasar un, pasara un cento" (Farias, 1998, 25); "Media Tarde é unha aldea pequena e sen importancia. Non adoita aparecer nos mapas nin figura nas enciclopedias" (Farias, 1997a: 19); "Esta vila, señor, élle pequena e non ofrece moitas novidades" (Farias, 1997b: 51); "A miña vila é pequena e antiga" (Farias, 1994: 35).

Nesas vilas hai casas de pobres, unha igrexa con campanario, algún hórreo, un cruceiro, unha taberna, unha praza un cemiterio e por veces un pazo: "A igrexa é barroca. O órgano tamén é do tempo de Maricastaña e está asinado en latín" (Farias, 1992a: 74); "Vivimos nunha aldea de poucos veciños...pero con igrexa románica..." (Farias, 1997b: 12); "Aquí todo é románico, todo, a igrexa, a miña casa..." (Farias, 2000: 12); "A igrexa, pequena coma ela soa, algo románica ela, non tiña cura fixo" (Farias, 2008a: 7). Tamén hai unha escola, xaora: "A escola tamén é pequena e ole a xiz" (Farias, 1994: 28); "A escola, pouco máis ca un galiñeiro, tiña pingueiras e estaba alí, segundo se sobe esa rúa" (Farias, 1996: 26); "...tiña escola unitaria e un só mestre, ensinante do oficial e dalgunhas impertinencias" (Farias, 1996: 12). E o mar molla unha parte substantiva dos seus libros: "A vila cae na beira do mar, moi ría dentro, onde a auga non se decide a ser nin insulsa nin salgada" (Farias, 1996: 11); "...vivía en San Benito, que é unha vila á beira do mar"

(Farias, 1988: 9); "San Tomé estaba, e seguirá aí, supoño, á beira do mar..." (Farias, 1992b: 9); "O Rapaciño...tiña dito que antes de saca-lo peixe a poxa botasen na cesta das viúvas uns puñados do mellor" (Farias, 1988: 21).

Os personaxes, apenas descritos con lixeiros trazos, teñen unha sólida entidade en todos os relatos, e o autor vainos construíndo a través do que fan e din. Hai curas, mestres, médicos, alcaldes e, sobre todo, xente do común. Case nunca encontraremos unha descrición minuciosa, unha caracterización exhaustiva, pero a realidade é que o lector termina coñecendo como é cada un. Todos se nos aparecen absolutamente verosímiles, nítidos, reais, coma se os tratásemos moi ben. Cada libro forma unha armazón de xentes que o percorren de principio a fin para vivir a historia que o autor lles asignou. En todas as vilas a vida é difícil e hai que traballar duro: "Non sei se teño dito que na vila todos eran xente de pouco ter, pescadores de baixura, mariscadores de rocha e algún con oficio en terra, carpinteiro, calafate, e un xubilado da Mariña que facía cestas e contaba batallas. O tendeiro tampouco tiña moito". (Farias, 1988: 36). O oficio que máis abunda é o de mariñeiro, pero tamén o médico, o mestre, o cura, o boticario e o alcalde. Son xente tirada directamente das nosas vilas, das nosas aldeas, case todos xente pobre, "xente de pouco ter" (Farias, 1988: 36). Os máis son solidarios, como Asunta, que "nos releos deixábase gañar polos que teñen pouco" (Farias, 1992a: 47). Como é de supoñer, na vila hai ricos e pobres, aínda que a maioría pertence a esta segunda categoría. Os ricos adoitan ser personaxes negativos que o teñen todo e non o queren compartir cos demais.

As mulleres sempre xogan na casa o papel principal, gañan a vida a recoller ameixas ou berberechos, ou traballan no campo: "Maruxa, unha que vivía de pescar pouco, mendigar algo e roubar carbón no porto" (Farias, 1992a: 59). Nas vilas mariñeiras a muller agarda polo seu home, que non acaba de chegar do mar: "Non ben se facían ao mar, as mulleres xa estaban a agardalos" (Farias, 1992a: 63). Tamén hai nais solteiras, que Farias trata con dozura, en contraposición coa crueldade dos veciños: "Naqueles anos, ser nai solteira, ter fillo natural ou de pai descoñecido, marcaba para sufrir..." (Farias, 1992b: 15). E outras mulleres teñen un oficio ben particular, do que el falaba moito: a meiga, a curandeira, a remediadora.

Por todas as obras de Farias corrican nenos e nenas que van á escola, pero tamén teñen que axudar a traballar e así, na época en que abre a veda, vense obrigados a baixar á praia para recoller ameixas: "Por min soubo que

se levantara a veda e que os rapaces estaban na praia, a recolle-la ameixa" (Farias, 1996: 26).

Así son algúns dos personaxes que habitan ese mundo recreado por Juan Farias, todos eles pertencentes a un universo ben gravado na súa memoria des que era un neno e se sentía arrolado polo mar que tanto chamaba por el e do que non podía prescindir. Probablemente algúns son testemuñas dun pasado que foi e que o devir do mundo moderno enterrou, se cadra para sempre, pero que non morrerá de todo mentres existan escritores como Juan que nolo fan tan presente. Deste pasado presente, Juan sente morriña, "unha pena que che dá" (Farias, 1988: 82), aclara un dos seus personaxes.

E para rematar recollo unha frase que Juan pronunciou nun encontro con autores en Salamanca e que para nós sempre foi a medida do seu respecto polos nenos e a confianza no futuro da humanidade, que deixa nas súas mans:

> Ás veces pregúntome se non deberiamos sentar nun foxo, tirar a toalla, meter toda a nosa experiencia nun baúl, tirar o baúl ao río e deixar que os nenos improvisen unha sociedade nova. Se cadra a eles se lles ocorra aquilo de "Ama o teu próximo como a ti mesmo", que é, sen dúbida ningunha, a constitución ideal (Farias, 2009a: 12).

Bibliografía

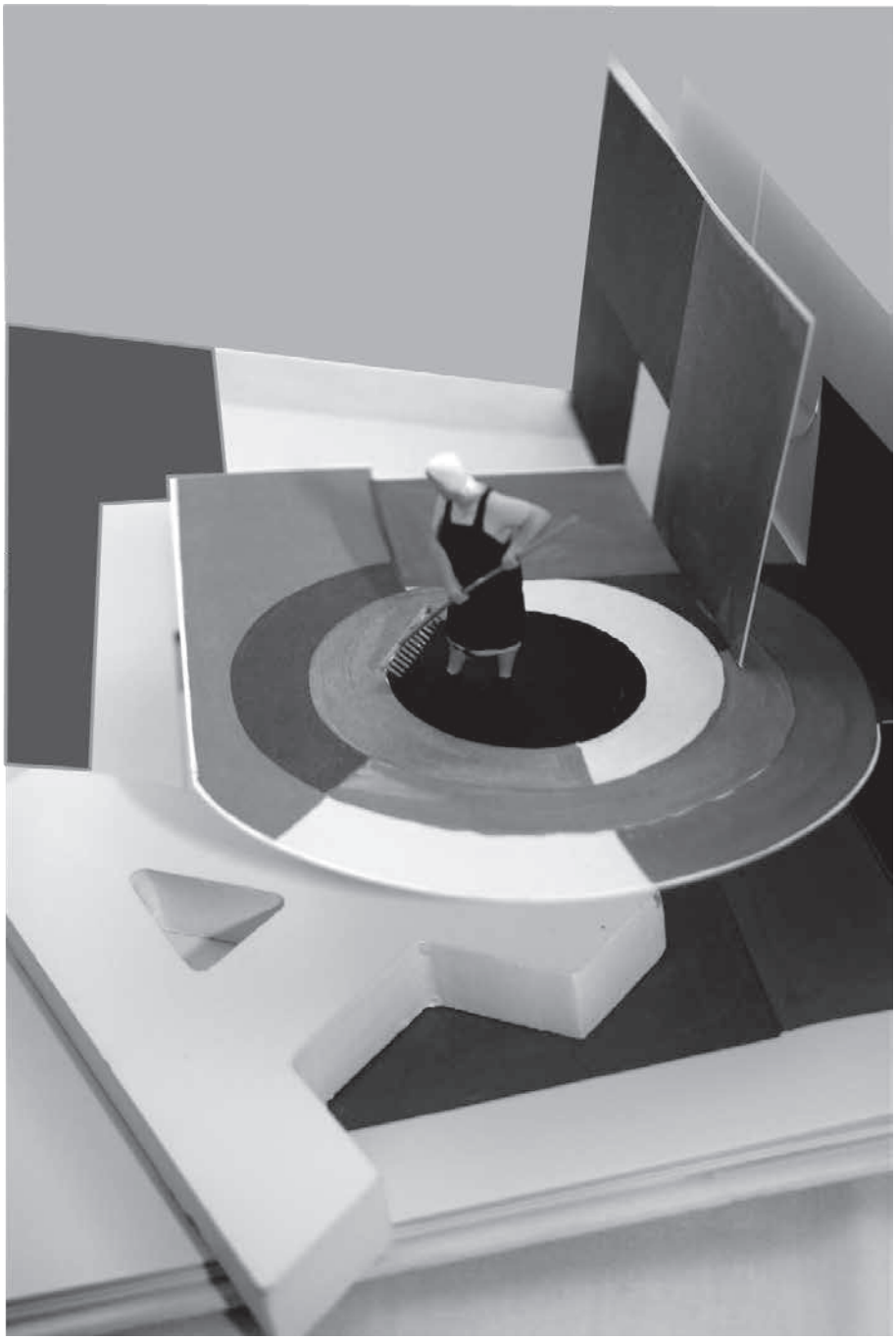
Farias, J. (1988): *Os Corredoiras*, Vigo: Ediciones SM.
_____ (1992a): *A infancia de Martiño Piñeiro*, Madrid: Bruño.
_____ (1992b): *Carmela*, Vigo: Ediciones SM.
_____ (1994): *Desde o corazón da mazá*, Zaragoza: Editorial Luis Vives.
_____ (1996): *Á sombra do mestre*, Vigo: Alfaguara-Obradoiro.
_____ (1997a): *Crónicas de Media Tarde*, A Coruña: Everest Galicia.
_____ (1997b): *Bastián e mailos trasnos*, Vigo: Editorial Galaxia.
_____ (1998): *A pousada do sétimo día*, A Coruña: Everest Galicia.
_____ (2000): *Ismael que foi mariñeiro*, A Coruña: Everest Galicia.
_____ (2005): *O tolo da ría*, Vigo: Edelvives-Tambre.
_____ (2008a): *Galego. Á beira do mar*, Pontevedra: Kalandraka.
_____ (2008b): *Gallego. A la orilla del mar*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
_____ (2009a): "Juan Farias habla sobre Juan Farias", *Juan Farias*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 11-12.
_____ (2009b): "Relato para una monografía" *Juan Farias*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 49-50.

Fundación Germán Sánchez Ruipérez (2009): "Crónicas de un tal Juan: Encuentro de Juan Farias con sus lectores", *Juan Farias*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 27-36.

Roig Rechou, B. A. (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Xerais.

Seoane Pérez, E. (dir. e coord.) (2011): *Juan Farias. Un mar de palabras e de imaxes sobre o escritor e ferrolán universal*, Ferrol: Concello de Ferrol-Concellería de Educación.

Vázquez Vargas, M. (2009): "Juan Farias, escritor humanista y universal", *Juan Farias*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 13-25.



Azares e personaxes

Isabel Soto
Tradutora

Hai momentos na vida que non se borran nunca,
pois quedan ancorados con firmeza na nosa memoria.
(Fernández Paz, 2006: 37)

Unha das meirandes traxedias da miña vida
é a morte de Lucien de Rubempré.
É unha dor que endexamais logrei superar de todo.
Atorméntame nos meus momentos de gozo.
Lémbroa cando río.
(Wilde, 1891)

Recordo o verán de 1994, cando coñecín a Blanca, van alá vinte e seis anos neste 2020. En realidade, tempo antes, alguén me remitira a ela cando lle fixen unha pregunta relacionada coa literatura infantil e xuvenil galega, pero naquel momento non me atrevín a chamar á súa porta. No entanto, os fíos do azar fixeron que acabase coñecéndoa unha mañá de agosto cando, sen máis, entrou na sala de dicionarios do Centro Ramón Piñeiro e, falangueira e vivaz, dixo que ela era Blanca e me pediu un cigarro. E desta maneira tan pouco protocolaria comezou unha historia compartida, tan chea de vivencias de índole persoal e profesional que creo que ocuparía este volume enteiro de homenaxe con pequenas e grandes aventuras, traballos compartidos, charlas, desgustos, alegrías, cancións, chamadas intempestivas... E, como non, reprimendas, pois ambas somos dese carácter que estoupa nunha tormenta tras a que loce o sol. Pero se hai algo que predomina na lembranza son as risas, moitas risas...

En plena pandemia, coa cabeza acugulada de preocupacións e tarefas varias, non atopei a forma de homenaxeala como merece, e espero que me desculpe. En calquera caso, cal sería a maneira de mostrar a gratitude debida a quen cho aprendeu todo? Como plasmar en palabras sisudas tal gratitude? Como reflectir a súa xenerosidade e entrega ao traballo? Seguro que moitas achegas deste libro demostrarán que é posible.

Non tiven mellor ocorrencia que compartir este esbozo de algo no que estou traballando e que reúne paixóns compartidas: presentación a modo de dicionario –grazas ao cal nos coñecemos–, literatura infantil e xuvenil –eido no que é unha sabia e unha pioneira–, historias interesantes e perso-

naxes saídos da imaxinación e dos fíos da vida dun creador como Agustín Fernández Paz, ao que Blanca lle dedicou diferentes traballos e que definiu como "un clásico contemporáneo" (Roig, 2008a e 2008b).

Existen personaxes capaces de provocar as máis vivas emocións; seres ficticios cos que rimos, choramos, que nos conmoven ou que detestamos. Hainos que forman parte dun imaxinario compartido e saltaron por riba de calquera barreira xeracional. A min pásame, coma a Oscar Wilde co protagonista de *Illusions perdues*, salvando as distancias! No caso dos creados por Agustín Fernández Paz, a escolla non resulta doada, pois todos os que retratou son suxestivos, ricos en detalles e están cargados de verdade. Como esquecer a Alba de *As flores radioactivas* (1990); a Mariña de *Fantasmas no corredor* (1993); a Branca, de *Trece anos de Branca* (1994); a Xabier Louzao de *Cartas de inverno* (1995); ao doutor Nogueira de *O laboratorio do doutor Nogueira* (1998); a Daniel de *Cos pés no aire* (1999); a Laura Novo de *Aire negro* (2000); a Ramón e Sara de *Noite de voraces sombras* (2002); a Skywalker de *O meu nome é Skywalker* (2003); a Luís de *A pastelaría de dona Remedios* (2008); a Khoedi de *Lúa do Senegal* (2009); a Damián e Marga de *Fantasmas de luz* (2011); a Gabriel Lamas de *Non hai noite tan longa* (2011); a Miguel Mendiguren de *A viaxe de Gagarin* (2014); a Ollos Grandes de *Amizades secretas* (2015)... A listaxe sería ben longa!

As páxinas que seguen foron redactadas fuxindo á mantenta da frialdade que subxace en ocasións nos vocábulos da crítica literaria ou nesas referencias bibliográficas académicas expresadas entre as parénteses de remisión a unha obra e unha páxina concretas, e non porque eu desprece tales análises senón porque o aquí recollido pertence ao eido da emoción e a experiencia significativa. Esta colaboración non pretende ser máis ca a celebración dunha amizade que xa dura anos, e poñer de relevo as reviravoltas do azar, entre elas, porque son numerosas, as que fixeron que eu chegase a coñecer a Blanca; que por mor do seu empeño traballase na Asociación Galega do Libro Infantil e Xuvenil durante dez anos; que grazas a iso coñecese unha persoa tan excepcional como Agustín Fernández Paz e posteriormente este me encargase traducir un libro seu ao castelán, o cal abriu a porta a moitos outros e motivou que principiase a traballar na tradución até o día de hoxe.

Seguindo a orde alfabética pola que aparecen estes cinco personaxes, gustaríame explicar as razóns da escolma, aínda que iso me leve a falar de min. Sei que Blanca, que é lista coma un allo, ha entender por onde vou.

Adrián naceu para unha aventura que se revelou efémera, a alianza Planeta-Oxford; por encarga da editora catalá Marta Vilagut seleccionei uns cantos libros de autores e autoras galegos para que formasen parte dese selo e, con tal fin, Agustín axudoume creando *O Raio Veloz*, unha historia que sempre me fai sorrir porque reflicte moi ben a súa maneira de pensar e o seu desexo de construír un mundo mellor e máis amable. Sempre que acabo o libro, fágoo cun sorriso, penso que oxalá houbese máis persoas coma Adrián e deséxolle o mellor.

No caso de Argos 1 e Argos 2, senllos cans pertencentes a *Querido inimigo* e "Esta estraña lucidez", relato incluído en *O único que queda é o amor*, ademais da miña debilidade por todo o que teña que ver cos cans, trátase de historias igual de emotivas, malia as diferenzas que presentan. *Querido inimigo* é un conto moi breve do que me apracen en igual medida a interpretación que a ilustradora, Tesa González, fixo do relato e os personaxes, e a anécdota que se conta, inspirada nun feito real que tivo como protagonista un cativo veciño meu. "Esta estraña lucidez" conmóveme até as bágoas pola extraordinaria delicadeza do texto e a orixinalidade da perspectiva narrativa. Non podo evitar lembrar como o autor me coseu a preguntas interesándose polos comportamentos do meu can Otto, ao que, malia os seus receos iniciais, coñeceu e co que compartiu tempo e paseos, até chegar a comprender que son animais especiais, "que son xente", que comparten as nosas alegrías e os nosos momentos difíciles.

A Clara Soutelo únenme varios detalles persoais que non collen aquí, pero o máis importante son as moitas horas que Agustín e mais eu pasamos falando desta historia e do seu desenlace, ese dilema moral ao que debe enfrontarse a personaxe no seu camiño cara á madureza en soidade, pois *Corredores de sombra* foi o primeiro libro que traducín por desexo de Agustín. Non se borran da miña mente as sesións de traballo das que acabou nacendo un método de pormenorizada análise e alteración dos textos tanto nas sucesivas edicións coma nas traducións simultáneas dos libros ao castelán. A dedicatoria manuscrita do autor que conservo no meu exemplar en galego vai acompañada dunha fiestra recortada dunha cartolina vermella, e ao abrila pódese ler: "Unha fiestra, si. Para que cando te asomes a ela saibas que nunca esquecerei as conversas arredor desta historia do pazo". Eu tampouco, Agustín, ben o ves!

E, finalmente, incluín a Helena, protagonista, canda Xoel, de *Valados*, unha historia por desgraza cada vez de maior actualidade, nun mundo que teima en construír muros para separar as persoas. Co optimismo que o caracterizaba, Agustín Fernández Paz argalla a maneira de evitar a separación destes amigos inseparables, aínda que os muros seguen aí, atormentando a xente de ben.

Velaquí van logo algúns detalles das historias destes seres de ficción, como tributo á amizade –o perfume da vida (Heraclio Pérez Placer *dixit*)– e ao azar que me fixo atopar a Blanca no camiño. Grazas ao talento que os fixo nacer, alcanzamos e podemos facer que se estendan as súas marabillosas aprendizaxes, algo que a homenaxeada non deixa nunca de facer, por máis que, segundo ela, estea "retirada".

Cinco historias do futuro *Dicionario de personaxes* de Agustín Fernández Paz

adrián. *O Raio Veloz* (Fernández Paz, 2006b, 2010)

Adrián ten 26 anos. Naceu o 25 de xaneiro e, como bo acuario, é sincero, imaxinativo, activo e ten unha chea de ideas creativas. Vive nunha cidade que ben pode ser Vigo, el só, nunha mansarda na parte vella que lle permite contemplar os milleiros de estrelas que brillan na escuridade do ceo; cando contempla esa marabilla non deixa de preguntarse como pode haber persoas abafadas pola tristeza. Nunca tivo sorte con ningunha das mozas coas que se relacionou, pois todas o acabaron deixando polo que Irene, a última, definiu como "falta de ambición". Licenciouse en Económicas para cumprir o soño da súa nai, pero, a pesar de que entende a necesidade de gañar diñeiro, non cobiza luxo ningún; abóndalle con gañar o necesario para poder vivir sen agonías. Na súa curta vida pasou por varios empregos na procura dunha arela persoal: un traballo que lle permitise coñecer moitas persoas, falar con elas e compartir a felicidade de vivir. Así, escribiu relatos infantís, e aínda que non se lle daba mal, o oficio resultou ser demasiado solitario, ademais de que cansou de percorrer editoriais e de que llos rexeitasen con argumentos como "Son tristes", "Son absurdos", "Son irreais", "Excesivamente curtos"...; probou a ser pallaso para animar festas infantís, pero deixouno logo de acabar atado nunha piscina por unha turba de nenos consentidos; foi dependente nunha confeitaría, seducido polo seu libro favorito cando neno, *Charlie e a fábrica de chocolate*, mais, ante a tortura de non poder probar os doces, abandonou o emprego; traballou nunha floraría onde se dedicaba a mudar as rutineiras tarxetas dos clientes por outras

máis cariñosas, pero unha alerxia ao pole fixo que non puidese continuar. E aínda tivo máis empregos: vendedor de enciclopedias a domicilio, taxista nocturno, profesor de inglés, saxofonista nunha orquestra...; non obstante, de todos acabou canso e insatisfeito, pois non lle ofrecían a posibilidade de cumprir o seu soño de facer feliz a xente anónima.

Todo muda cando se presenta a un posto de mensaxeiro que se ofrece en O Raio Veloz, a empresa situada no número 47 da rúa da Alegría, un nome premonitorio. O azar quere que sexa o candidato 26, cifra que cadra cos seus anos: outro motivo para a esperanza. Rosa, a responsable da mensaxaría, encárgase da entrevista, pero como está aburrida das previsibles preguntas que leva facendo toda a mañá, proponlle xogar coas palabras e tamén ás adiviñas. Esta surrealista conversa, ademais do feito de que ambos devezan polos *tagliatelle* á boloñesa, fai que conecten de inmediato.

Adrián consegue o traballo, que se revela o axeitado para el. Decidido a espallar instantes de felicidade no Nadal, non dubida en manipular as entregas que lle toca repartir. Así, convértese nun rei mago moi especial ao cambiarlles as notas aos alumnos de dona Pilar Merlón, eliminando boa parte dos suspensos e engadindo palabras de estímulo; entrégalle as exquisiteces dunha cesta dirixida ao rico e gordo empresario Romualdo Cameselle a unha muller con dúas fillas, mudándoas por produtos normais e máis sans; axuda a reconciliarse a dous namorados; salva uns xílgaros de ser devorados por unha serpe...

Repartir tanta ledicia ten que carrear en troco algunha recompensa. Ademais de obter un contrato indefinido pasado o Nadal, Adrián comeza a recibir agasallos (plantas, flores, libros, discos) acompañados de mensaxes anónimas (frases, poemas), até que chega un xeróglifo cuxa resposta, tras moitos apuros, descobre: é o lugar e a hora dunha cita crucial para a súa vida, pois nela coñecerá a identidade da muller misteriosa que se interesa por el, alguén a quen lle gustan os xogos de palabras e que está ao tanto das súas orixinais entregas. Así, por ese azar que goberna as nosas vidas, Adrián acaba atopando non só o emprego arelado senón tamén a muller cómplice e alegre coa que soñou toda a vida.

Argos 1. *Querido inimigo* (Fernández Paz, 2006c)

Este setter irlandés que leva o nome do can de Ulises, o famoso heroe grego que ideou o truco do cabalo de madeira na guerra de Troia, concentra os medos de Laura, a nena que reside no piso de arriba ao que se muda coa

familia coa que vive. O primeiro contacto entre ambos ten lugar no ascensor, cando Argos vai pasear cos seus donos: Xavier, un neno da idade de Laura, e o seu pai. Malia ir atado coa correa, Argos achega o fociño ás pernas de Laura e empeza a uliscala, sen deixar de rabelear. Xavier dille que non teña medo, pois é moi bo e non fai nada, tan só quere recoñecela polo seu olor, pero ela colócase nunha esquina e non perde de vista o inimigo, maldicindo interiormente a súa mala sorte. Pese aos seus receos iniciais, Laura acaba facéndose amiga de Xavier, aínda que sempre pon escusas cando a invita a xogar á súa casa ou a pasear a Argos á tardiña.

O problema é que Laura lles ten medo aos cans, a todos, sexa cal sexa a súa raza e tamaño. Pensa que a miran con ollos ameazantes, teme que a asusten cos seus ladridos e tanto lle dá que os seus pais e as súas amigas lle expliquen que o fan porque senten curiosidade e só desexan xogar con ela. E todo por culpa dunha experiencia que viviu aos 7 anos, porque antes mesmo desexaba que lle deixasen ter un cadeliño. Aconteceu na festa de aniversario da súa amiga Cristina, cando o seu enorme can negro correu ao seu encontro, se botou enriba dela e a esmagou contra a herba namentres lle daba lambetadas na cara e nos brazos. Laura chorou os sete chorares, e de nada serviu que lle dixesen que o can non era capaz de controlar os seus impulsos e que quería xogar. Dende aquela, Laura evita achegarse a calquera can que se lle cruce: nin o elegante dálmata da súa tía Alba; nin Troski, o palleiro que está sempre onda o quiosco da praza; nin o fox-terrier que saca a pasear a veciña de en fronte... Ningún deles lle fixo nada; simplemente, non se fía.

Un día que baixa ao parque soa, Laura bate con Argos na porta do ascensor. Semella que escapou sen correa. Rózalle as pernas co fociño húmido, movendo o rabo con enerxía e ollándoa con aire inocente, e cóase con ela no habitáculo. Asustada, a cativa trata de estar quieta namentres Argos a fita; sabe que nunca se debe fuxir dos cans nin demostrarlles o medo que se lles ten, pois, ao que te ven correr, pensan que queres xogar e pódense abalanzar sobre ti. Non ben se abre a porta do ascensor, Argos séguea a escasa distancia, botando breves carreiras ao seu redor. Xa no parque, déitase tranquilo xunta o banco onde están Laura e as amigas, e mesmo se pon barriga arriba cando estas o aloumiñan. Pouco despois aparece a cuadrilla de Henrique o abusón, que lle quita a pelota a Laura, ignorando as protestas das rapazas. Argos, que estivera atento aos movementos daquel matón, érguese coma se o picase unha avespa e ponlle a cara a poucos centímetros,

ao tempo que lle ladra ameazante para facerlle ver que non permite que moleste as nenas e que non lle agrada a súa presenza. Sen pensalo, Laura corre onda Argos, anícase e comeza a acariñalo polo lombo e a barriga, e o can corresponde lambéndolle a cara e as mans e cos ollos faiscantes, coma se por fin cumprise un desexo agardado durante moitos días.

Dende esa tarde, Argos dá carreiras atoleiradas e ponse a ladrar de alegría sempre que ve a Laura, que xa non ten reparos en achegarse a el nin en pasealo con Xavier. Ao can encántalle estar con eles e deitarse ao seu carón. Porén, as cousas non mudan dun día para o outro; Laura aínda lles ten medo aos cans, pero sente que Argos é un amigo no que sempre vai poder confiar.

Argos 2. "Esta estraña lucidez", en *O único que queda é o amor* (Fernández Paz, 2007)

Coa súa capacidade acabada de adquirir para a observación e a reflexión, este novo Argos fálanos do que leva facendo uns cantos días: dar breves camiñadas pola beirarrúa ao redor dun home, El, sen abandonar nunca o espazo que vai da froitaría ao bazar da esquina; uliscar por todas as partes, osmando co fociño pegado ás cousas nunha absurda procura de rastros, xa que, en realidade, perdeu a posibilidade de ulir e dos olores do mundo só lle queda a lembranza. Os primeiros días, a Argos custoulle afacerse á "transformación" e aceptar a estraña lucidez que agora posúe, o don de entender o que antes, cando tan só corricaba feliz co seu dono e compartía as súas rutinas, lle resultaba incomprensible.

Grazas ao demorado relato de Argos, e dende a súa perspectiva, coñecemos a historia de amor entre El e Ela: como cadraron; os días felices que ambos os dous viviron e compartiron; a alegría que decote lucía o rostro da muller, esa alegría que a facía distinta e que lle contaxiaba a El...; pero tamén os días terribles e amargos da ruptura. Noite tras noite, Argos é testemuña de como o home camiña fronte ao edificio onde Ela reside, sen perder de vista nunca as fiestras da súa casa.

As palabras de Argos fannos partícipes de que pronto chegará a noite derradeira, tras esa singular etapa de observación que durou un ano. A experiencia aprendeulle que os momentos felices son efémeros e se presentan en doses cativas que sempre nos saben a pouco. Por iso este compañeiro de alegrías e amarguras non pode evitar sentir nostalxia do pasado, dese tempo que deixou pasar e que viviu sen lle conceder importancia ningunha.

Grazas a Argos, agora sabemos que, cando nos devora a negrura, se nos conceden 365 días para nos despedir dos seres queridos antes de esvaecernos de vez.

Clara soutelo. *Corredores de sombra* (Fernández Paz, 2006a)

Clara Soutelo artella o seu relato unha vez que chega á fronteira dos trinta anos, revelando con todo detalle, tras un longo proceso de espera e maduración, o turbio pasado da súa familia, pertencente á estirpe dos vencedores da Guerra Civil española.

Así, Clara remóntase ao verán dos 16 anos a través do seu diario, que recolle as vivencias dunha rapaza inxenua e apaixonada e, en concreto, ao 6 de xullo de 1995, o día no que, durante unhas reformas no pazo familiar de Vilarelle, apareceu un cadáver emparedado cincuenta anos atrás cun furado na tempa esquerda, o cal indica que foi asasinado. Esta descuberta fai nacer nela a sospeita de que alguén da súa familia tivo que ser o responsable do crime.

A partir do achado dun anel coa letra R gravada, Clara emprende unha pescuda na compaña de Miguel, un rapaz da vila co que vivirá o seu primeiro amor e accederá a diversos testemuños que permiten desvelar o acontecido. A este respecto, as conversas con Hortensia (avoa de Miguel), Sebastián (amigo de xuventude de Rosalía, avoa de Clara), Demetrio Lamela (acólito do seu avó, Pablo Soutelo) e, finalmente, con Vicente (o pai de Celsa, a cociñeira do pazo) resultan fundamentais para coñecer detalles sobre os seus avós e os feitos acontecidos cando os esperanzadores tempos da República deron paso á Guerra Civil e á represión brutal de calquera idea contraria á ideoloxía dos sublevados. Así mesmo, as cartas do mestre republicano Rafael dirixidas á avoa Rosalía, que esta sempre conservou ocultas nun agocho disimulado nun caixón, permiten que Clara acceda a unha intensa historia de amor, frustrada polos tempos convulsos nos que se desenvolveu e, sobre todo, pola maldade do seu avó.

O único apoio de Clara nesta dolorosa pescuda será Carlos, máis ca un tío, un confidente e amigo no que atopa a complicidade que nunca sentiu co seu distante pai, o notario Víctor Soutelo, nin con ninguén pertencente á súa estirpe. Con Carlos comparte lecturas, conversas e segredos, en particular o referido á homosexualidade, pois hai máis de quince anos que o tío ten parella en Barcelona, Andreu, aínda que oficialmente pase por un amigo. Grazas a el, Clara sabe como era o avó e a relación que mantivo nos seus últimos anos de vida coa avoa Rosalía, unha especie de xenreira reprimi-

da cargada de silencios, e como, talvez, ela levou a cabo unha particular vinganza. Todas estas pezas acaban encaixando até descubrir con certeza a identidade do cadáver emparedado e a do asasino, feitos sen posibilidade de reparación máis alá do simbólico, pois as artimañas do pai de Clara logran tapar o pasado.

Algo rompe de vez na vida familiar dende entón, pois Clara debe enfrontarse a un dilema moral. Consonte as ensinanzas do tío Carlos, seguirá o camiño da súa conciencia e renegará da familia que lle tocou por azar, pero, con todo, deberá permanecer canda eles o tempo necesario e levar a situación con astucia e paciencia, e en soidade, até que lle estea permitido tomar as rendas da súa vida e afirmar a súa identidade. O futuro ábrese a un horizonte lonxe desa estirpe polo apoio económico e afectivo de Carlos, e co piar da amizade de Miguel.

Helena. *Valados* (Fernández Paz, 2009)

Helena é unha rapaza loura e de pel branca á que lle encanta escribir e que vive na parte alta dunha vila, nunha rúa elegante de chalés acaroados con xardín. Para ela é o lugar máis bonito do mundo: gústanlle os barrios, as árbores, o río, a biblioteca, a praza, a súa xente alegre, o clima agradable, o escaparate da libraría, a peixaría de Estrela, o ultramarinos do señor Tomás, o recendo que sae da panadaría de Rosa... O seu mellor amigo é Xoel, malia ser completamente diferente a ela, pois a el gústalle pintar, vive no barrio antigo, onde o seu pai traballa de reloxeiro e onde as rúas son estreitas e as casas máis vellas, e ten o pelo moi negro, os ollos escuros e a pel morena.

Helena e Xoel adoitan ir xogar xuntos baixo o inmenso carballo que hai alén do parque, nun prado que baixa en pendente até rematar no río. Chámanlle a Casa dos Paxaros porque á tardiña se enche de merlos, pimpíns, estorniños, rulas, carrizos..., que arman un boureo enxordecedor. Ese espazo tamén é unha casa para os dous rapaces, e cando gabean polas súas pólas séntense coma dous náufragos nunha illa solitaria, ou como mariñeiros navegando por un mar de herba. O carballo é o seu refuxio secreto, o lugar ideal para os xogos. De feito, cando a súa mestra Violeta lles conta unha historia na escola, eles imitan o conto e escriben os seus desexos en follas de cores que penduran das ramas da árbore.

Un día a vila muda e deixa de ser un sitio acolledor: desaparece a alegría, reina o silencio, os adultos rifan por calquera cousa e a mestra anda preocupada. Alguén pintou palabras ofensivas na panadaría de Rosa e noutros

comercios. Parece coma se houbese unha pantasma invisible que rouba os sorrisos e ergue valados para separalos. Aos poucos, nas conversas aparecen termos e expresións como *diferenza, ilegais, segregación, muro de seguridade, zona restrinxida, gueto, opresión, racismo, reforzar a seguridade*... Helena non pode crer que os pais lle pidan que non volva xogar con Xoel nin con outros coma el. Así a todo, non está disposta a renunciar ao seu mellor amigo, de maneira que ambos selan un xuramento, pintan nun cartón as iniciais dos seus nomes e méteno nunha caixa metálica que soterran baixo o carballo. É o símbolo secreto da súa amizade.

Mais a situación segue a complicarse. Nos días seguintes érguese unha reixa para dividir a vila e o carballo queda na parte de Helena. Agora os dous rapaces xa non poden abrazarse e deben falar separados pola reixa, sen saber por que os deixaron confinados. Será se cadra pola cor da pel? Ou porque van a igrexas distintas? Ou porque un é máis pobre ca o outro? Helena pensa que son razóns estúpidas sen importancia ningunha. Nada pode vencer a determinación dos amigos de estaren xuntos.

Os gardas de uniforme gris vixían as portas da reixa e a construción dun valado alto con bloques de cemento. Malia as prohibicións de subir á árbore e berrar, a Helena ocórreselle unha idea para seguir comunicándose con Xoel: mandarlle cartas envoltas nunha pedra atada cun cordel, para que el poida contestarlle. A idea funciona, pero axiña prohiben tamén lanzar obxectos ao outro lado do muro. A seguir, empeza a mandarlle barcos de papel polo río, pero estes nunca chegan ao destino. Xoel envíalle entón avións de papel que conteñen mensaxes escritas co seu código secreto. Pero o garda prohibe os avións. E así, o tempo vai pasando, con Helena cada vez máis triste porque bota en falla o seu amigo.

Ao chegar a primavera, Helena descobre un papaventos vermello voando no ceo, coas iniciais dos dous no medio, ao que ela responde construíndo outro de cor verde, co mesmo símbolo no centro. Ao pouco tempo, os dous papaventos desprázanse polo aire, perseguíndose e deixándose arrastrar pola brisa, coma se do debuxo soterrado na caixa agromasen froitos que o aire leva até o máis alto.

Por vez primeira en moitos meses, Helena sorrí. Axiña o ceo se enche de papaventos de rechamantes cores, e a rapaza sente renacer a esperanza de que algún día eles serán quen de derrubar o muro construído polo medo e o odio. Entón poderán chamarlle ao carballo a Árbore dos Abrazos e ao

seu redor xuntaranse de novo todas as persoas da vila, cadaquén coas súas cores e ideas, os seus oficios e as súas crenzas, unidas baixo un ceo que non sabe de fronteiras e nos agasalla con tantas cousas compartidas: o sol, a lúa, o vento, as nubes, as estrelas...

Bibliografía

Fernández Paz, A. (2006a): *Corredores de sombra*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Fóra de Xogo, nº 91.

_____ (2006b): *O Raio Veloz*, ilustr. de A. Meixide, Barcelona: Planeta&Oxford, col. Camaleón, nº 11.

_____ (2006c): *Querido inimigo*, ilustr. de T. González, A Coruña: Edebé-Rodeira, col. Tucán, nº 11.

_____ (2007): *O único que queda é o amor*, ilustr. de P. Auladell, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (2009): *Valados*, ilustr. de X. López Domínguez, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

_____ (2010): *O Raio Veloz*, ilustr. de F. Delicado, Madrid: Oxford, col. A Árbore da Lectura, Serie Infantil, nº 8.

Roig Rechou, B. A. (2008a): "Agustín Fernández Paz: Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil", *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* 16 (II série), pp. 8-12.

_____ (2008b): *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Santiago de Compostela: Xunta de Galicia (Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural. Consellería de Cultura e Deporte).

Wilde, O. (1891): "The Decay of Lying. An Observation" en *Intentions*.

Pipi

D'haver eu por vós garvaia. Os misteriosos lados da roda literária

Cláudia Sousa Pereira
Universidade de Évora

A garvaia, ou guarvaia, é vestimenta rica que nos vem do tempo dos trovadores e de quando o galego-português era, não só a nossa língua-mãe, como a que circulava no dia-a-dia. Crê-se que, de cor vermelha, esse manto de lã quente aconchegasse, por isso, só alguns e simbolizasse poder, associado assim à beleza, ao enfeite que existe sobretudo para o belo. Este texto de homenagem a Blanca Ana Rechou Roig vai partir da cantiga trovadoresca de Paio Soares de Taveirós, uma das mais enigmáticas da lírica galego-portuguesa que, como obra de arte, se predispôs a múltiplas leituras. A nossa de hoje é só pretexto e vai relacionar a leitura proposta por Martín de Riquer (2011) com a abordagem que, com a Professora Blanca Ana, temos aprendido e feito caminho pela literatura infantojuvenil (LIJ), a que se entrelaça na arte verbal e se distingue do livro que, descuidado de qualidade estética, se dá a uma criança para que leia e aprenda, talvez brincando.

De todas as corajosas e bem documentadas propostas de leitura da *Cantiga da Garvaia*, a lição que nos fica é exemplar: em literatura, a forma condiciona a expressão do conteúdo, influenciando criação e receção, e não é a simplicidade de um tema, nem o tamanho de um texto que lhe retiram um lugar no centro do sistema literário. Cabe aos leitores –que, de geração em geração, mantêm pela leitura viva a obra– e aos estudos literários desvendarem as relações do texto e do mundo que aquele, através de uma linguagem própria, circunstanciada e contextualizada, cria e dá a descodificar. E em que as palavras-chave, os códigos, que nos ajudam a essa leitura se encontram no texto, regrado e contido, e nos seus contextos longínquos. Como afirma Mongelli (2008: 7), "não só o poema medieval é 'movente' por força da reescritura de copistas e da entonação de intérpretes ao longo dos anos –fatores endógenos– como também o é por razões exógenas, quase sempre não homogêneas, de 'interpretação' dos manuscritos"[1]. Mas vamos à *Cantiga*

[1] E continua: "Entre a fruição do texto e os métodos para efetivá-la hesita o leitor, sucumbido àquela 'exigência de subtrair ao subjetivismo e à avaliação puramente impressionista' um setor de estudos como o da 'literatura', por muito tempo avesso à "racionalização científica" –polaridade acentuadíssima se o universo em questão é o da poesia. Talvez esteja aí, na confluência desses dois ângulos, nossa recusa moderna de chegar à diluída camada

que, desafortunadamente, não nos chegou da Idade Média acompanhada da partitura que nos pudesse permitir a outra *performance*, a musical, já que também ela contribuiria, se não para outras e mais interpretações, para nos acompanhar a leitura em voz alta do texto, como tantas vezes ouvimos a Professora Blanca Ana trauteando as suas cantigas a propósito de algum verso que rimasse com o que estaríamos conversando:

No mundo nom me sei parelh'
dia, me foi a mi mui lai.
E vós, filha de dom Paai
Moniz, e bem vos semelha
d'haver eu por vós garvaia?
Pois eu, mia senhor, d'alfaia
nunca de vós houve nem hei
valia d'ũa correa.

E [ai!], mia senhor, des aquelh'
mentre me for como me vai,
ca já moiro por vós e ai,
mia senhor branc'e vermelha!
queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia?
Mao dia me levantei
que vos entom nom vi fea!

No site *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, que é atualmente um dos melhores lugares para ficarmos a saber mais sobre o que foi, e vai sendo, dito sobre este *corpus* da nossa cultura, a propósito dos últimos versos desta Cantiga, temos a seguinte nota:

> O final da cantiga, onde surge a célebre 'garvaia' que lhe tem dado o nome de referência, não é fácil de interpretar. Sendo que a *garvaia* era um manto, por vezes luxuoso, o sentido geral será: e a vós parece-vos que recebi de vós (por vos ter visto em saia) uma grande recompensa, quando, de facto, nunca recebi a mais pequena coisa? (uma correia –uma coisa sem valor; é possível, de resto, que este sentido de correia como coisa insignificante

do 'inefável' em um poema lírico trovadoresco –degrau, no entanto, complementar de sua mundividência. Para não exceder nos exemplos, cite-se apenas a que ficou conhecida por 'cantiga de guarvaia' (*No mundo nom me sei parelha*), de Pai Soares de Taveirós (trovador da nobreza galega da segunda metade do século XIII), supostamente se referindo à Ribeirinha, amante do rei D. Sancho I de Portugal, um dos textos mais polêmicos do *Cancioneiro* e sobre o qual Mercedes Brea levantou a 'fortuna crítica' (Brea, 1996, vol. II, pp. 730-731): tantas são as questões que envolvem a identidade desta 'senhor branca e vermelha', bem como a natureza de sua adjetivação; o ter sido vista 'em saia'; a espécie de 'alfaia' que venha a ser 'guarvaia' (importante caso de rima a condensar sentidos); o termo 'filha', que pode ser lido como substantivo, se o ligamos a 'Paai Moniz', mas também verbo, se o objeto dele é 'dom', etc. –'leituras' que digladiam com a camada morfo-sintática e semântica da cantiga porque a *restitutio* de um *codex optimus* parece impossível –tantas vertentes quase camuflam a evidência de que, nos dois últimos versos, um 'eu' (convencional?) mendiga a 'valia' de alguma benevolência qualquer. E é isto que coroa tudo o mais" (Mongelli, 2008: 7-8).

> tenha a ver com o 'jogo da correia', que era, segundo Martín de Riquer, 'un divulgado juego infantil en el que los niños se persiguen dándose golpes con una correa y queda a salvo el que se refugia al lado de un árbol').[2]

Foi a referência a esta possível relação do texto, que tem por tema uma paixão não correspondida, ou a sátira a essa infelicidade, com uma brincadeira infantil que nos serviu de motivo para agradecer o que tem sido trabalhar, e às vezes cantar, com a Professora Blanca, como carinhosamente lhe chamamos: sempre para que a literatura infantojuvenil possa servir aos seus leitores-modelo não só para o seriíssimo brincar, mas também para crescer como cidadão consciente e interventivo.

Sendo uma das cantigas trovadorescas mais famosa e desafiadora para aquela parte da academia que estuda as obras canónicas, as que estão incontestavelmente no centro do sistema literário, esta é, curiosamente também, uma das cantigas que mais dificilmente se encaixa nas precetivas da *Arte de Trovar*, o pequeno tratado que abre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e dita, definindo géneros e regras, ao que se deveria obedecer na arte dos trovadores e jograis. Uma obra de arte que desafia os cânones, não lhes fugindo mas fintando-os, misturando as regras e tornando-se um enigma literário em resolução constante.

Com esta cantiga traremos mais duas que permanecem vivas na voz de quem hoje ainda as canta, sejam crianças ou adultos: uma portuguesa, infantil, básica, conhecida pelo seu primeiro verso que diz *Atirei o pau ao gato*; e outra tradicional galega, a d'*O Gato*. Comecemos por lê-las, como as ouvimos cantadas:

Atirei o pau ao gato
atirei o pau ao gato
mas o gato não morreu
Dona Chica assustou-se
com o berro
com o berro
que o gato deu,
MIAU!

Assentada à chaminé

O Gato
Xuntáronse catro un día,
os millores deste barrio,
mataron un gato a tiros.

Vai o gato metido nun saco,
vai o gato prá terra da Laxe;
vai o gato metido nun saco,
ai, gatiño! xa non volve máis.

2 https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124&pv=sim.

Veio uma pulga
mordeu-lhe o pé
ó ela chora
ó ELA GRITA
ó vai-te embora
PULGA MALDITA!

Que mal lles parecería
a calquera deses catro,
que os meteran nun saco
como meteron o gato.

Vai o gato metido nun saco
(...),
Aquel gato era un artista,
traballaba na ribeira,
agora é un bañista
na praia da Castiñeira

Vai o gato metido nun saco,
(...)

O exercício que se propõe é o de compararmos o que parece incomparável: a peça do centro do sistema literário, estudada nas disciplinas que organizam, no tempo, os marcos da literatura nacional, com duas outras que, claramente, classificamos como pertencentes a uma cultura popular, de massas, a que pouco tempo dedicaríamos em análise textual literária, ainda assim considerando-as testemunhos de uma prática que o folclorista, na sua especialização em antropologia cultural, tomará certamente em consideração.

O nosso texto não visa revalorizar literariamente nem uma, nem outra, para alcançarem o estrelato da primeira, mas apenas tomar as três cantigas e lê-las como partes de um todo, complexo e fundamental, para que se entenda a literatura não apenas como arte verbal, que é, mas como forma de comunicação que, quando competentemente utilizada, cumpre, com o seu valor estético e lúdico, um importante papel no progresso da sociedade e na formação do cidadão.

Termos dedicado a nossa investigação à LIJ ensinou-nos, e ensinará quem nos acompanhe, a olhar para o todo sem esquecer o que é mais pequeno e, ainda assim, acessível a muitos mais do que o que, muitas vezes se protege numa redoma e, ao cuidar, se isola e deixa definhar. Trata-se, afinal, de educação literária, a pensar não só, mas também, nas crianças e jovens, mas com uma abordagem feita pelos estudos literários: aquela que, em casos como estes, parece tentar fazer a "quadratura do círculo", já que entramos por vários lados na roda literária de diâmetro dinâmico e não chegaremos nunca à resposta definitiva que, de resto, a própria infinitude do matemático

π nos possibilita e legitima. Comecemos, então, o exercício como quem rói um fruto acabado de apanhar da árvore onde cresce: de fora para dentro, da periferia para o centro.

A canção infantil, ainda cantada em Portugal e no Brasil nos jardins de infância e escolas básicas, desafia o politicamente correto do século XXI, ao evocar a violência de uma criança sobre o animal doméstico, aparentemente inofensivo. Muito embora o gato tenha sobrevivido, as consequências do acesso da criança foram todas ter com a Dona Chica que, não só se assustou com os miados do bicho, como, na sua falta, fez com que a pulga, não tendo já a pele peluda para onde saltar, fez do pé da Dona Chica a sua vítima. Um desequilíbrio do ecossistema, foi o que a criança conseguiu. Para além da óbvia satisfação dos que entoam gritando bem alto os últimos versos das duas estrofes que, por isso, grafamos a maiúsculas. Esta é, aliás, uma cantiga que podemos classificar musicalmente como silábica, porque a cada nota corresponde uma sílaba, também bastante simples quer do ponto de vista melódico, quer harmónico, porque se assiste a uma série de repetições melódicas. E a nível harmónico descreve, na primeira estrofe, um movimento I V I I V I V, em que V são momentos de tensão, que se resolvem no I, que é a tónica: ou seja, em "Atirei o pau ao gato" estamos em I com a tónica num momento estável, "Mas o gato" temos V, a dominante (como quem diz: mas o gato o quê?), para voltarmos a I "Não morreu", a resolução.

A violência contada às crianças através da literatura, contrariamente aos lugares-comuns que ouvimos sobre a cultura infantil, não é a fonte de todos os problemas e conflitos da sociedade. Não só estes temas que a evocam são tratados como memento por belos textos literários, clássicos ou contemporâneos, como se constituem, com outros objetos culturais, lugares onde as experiências das causas e efeitos da violência encontram explicações, promovem sentimentos de empatia e, se não tanto (pensamos em certos videojogos), servem de catarse aos instintos agressivos que nascem com a criança. O que, de facto, condiciona a responsabilidade da criança enquanto cidadão construtor de futuro é o exemplo dos adultos que a educam, tema que não exploraremos, até por sermos incompetentes nas questões de pedo-psicologia e correrrmos o risco de cair, assim também, nos lugares-comuns de que acusamos os que julgam literariamente a LIJ ignorando a história, as teorias e metodologia próprias dos estudos literários.

Com estas afirmações não estamos a recusar a pluralidade de abordagens do texto literário por várias disciplinas. Antes pelo contrário, estamos a permitir que, para além de literariamente, a um texto possam ser adiantados argumentos sérios e sólidos que permitam justificar o gosto e a revisitação, ou não, desse objeto de cultura, por quem é seu destinatário modelo. O que nos permitimos, no entanto, ao avançar pelas questões trabalhadas pela psicologia infantil, é garantir que o papel do adulto na formação do leitor literário é tão fundamental como, em qualquer fase de intervenção e acompanhamento, no seu crescimento enquanto ser humano. Nem a criança, nem o gosto pela literatura se criam sozinhos: dão trabalho, exigem comunicação, constância e persistência, e não dispensam a colaboração do exemplo de comportamentos.

A cantiga de roda pode ultrapassar o momento de lazer para que serve perfeitamente, sem se agigantar nem com críticas rebuscadas e típicas de um pós-humanismo exacerbado, para se propor uma leitura ecocrítica: a que enuncia o discurso dos que não têm voz, com a legitimidade inegável, e acompanhada pela coerência, da ficção, muito em particular, que a LIJ abriga naturalmente. A antropomorfização perde o seu lado instrumental e banalizado e ganha uma funcionalidade ecológica, possibilitadora de um equilíbrio, ou homeostase social, um caminho possível de progresso civilizacional sem paixões arrebatadoras que, tantas vezes, acabam por caricaturar o que até não é defeito, erro ou desmesura.

Já à segunda dentada no fruto que (es)colhemos para este texto, encontramos a história, ou melhor as diferentes versões da verdadeira história do Artista, o bicho que deu origem à cantiga galega "O Gato", e que teve honras de publicação em jornal diário nacional espanhol , situando-a em 1956. Ganha assim um valor que a sobrepõe ao momento da génese, transformando-se um gato, que não terá sido morto, numa quase vítima do poder político. Da ocupação lúdica e preocupação ética, funcionalidades atribuíveis a partir de leituras do texto que se concentra no leitor infantil como destinatário a educar, até para além da descoberta do estético-literário (que vem com o trabalho de análise textual), passamos à intenção política que a literatura, quando assim o é, exprime mais, menos ou nada subliminarmente.

A explicação da génese da canção tradicional galega "O Gato", que nos chega através do jornalismo (cultural), e que citamos em nota, não deixa de se assemelhar, metodologicamente, às justificações que os eruditos académicos

avançam para as diferentes leituras da Cantiga da Garvaia. É o que acontece quando o analista não obtém a resposta ao enigma que a leitura lhe coloca apenas no próprio texto e, mais do que noutros momentos em que os textos não reclamam tanto que se leiam contextos e circunstâncias do seu nascimento. Assim, sem paratextos, abrem-se a outras relações apenas pelo uso da linguagem literária, com todas as características que, diga-se, também elas são dinâmicas e, como tal, sujeitas a outras contextualizações que requerem pelo menos coerência e verosimilhança, e já não as verdades dos factos históricos.

E é no facto histórico a que Martin de Riquer (2011) se refere na sua proposta de leitura da Cantiga da Garvaia –dizendo que como paga do retrato que fez da senhor não receberia mais do que uma espécie de pechisbeque, como uma correia de jogo de crianças– que vamos recuperar a violência infantil e/ou popular, que temos nas outras duas cantigas. Desta feita, está plasmada na imagem a que o sujeito poético recorre para referir a desfeita que a senhor lhe fez de não corresponder ao retrato que dela ele tinha feito com reciprocidade. Comparar o valor de uma reação a uma ação, em que o "eu" elevou o "vós", a uma peça de jogo infantil que serve para bater nos adversários, é levar o ludismo ao nível da competição e, como tal, da recompensa.

Mesmo sabendo que esta, de Martín de Riquer, é só mais uma leitura da Cantiga da Garvaia, que depois dela outras apareceram e foram contrariadas ou convivem, sabemos que ela contribui para que cada leitor, ao descodificar o código literário que esse mistério encerra, redescubra o seu valor até simbólico. Patrimónios tão mais preservados quanto mais se usarem para ler e reler, às várias luzes que a iluminem como parte de um "espetáculo trovadoresco" cujas regras vamos conhecendo de cor quanto a mais representações assistirmos, permitindo-nos melhor desfrutar do jogo literário.

O tópico medieval do amor não correspondido é universal, canónico e, como num jogo, segue regras. Se, no entanto, tomarmos toda a cantiga como seguindo à risca as regras, não é certo que a menção a relações familiares e o nome próprio expresso, juntamente com um certo tom jocoso que os que conhecem a linguagem literária própria do corpus detetam, a classifiquem, definitivamente, se cantiga de amor ou se satírica. Mas continua a ser uma obra de arte, uma das mais célebres e discutidas composições galego-portuguesas. Certo é mesmo ser de um género incerto e essa incerteza continuar a ser motivo para a ler. O facto não lhe retira nem celebridade,

nem controvérsia, muito menos curiosidade entre os que com ela convivam de geração em geração.

Ora, é precisamente aqui que queremos chegar, neste texto de homenagem a Blanca Ana Rechou Roig que a tantos tem ensinado o quanto a erudição literária do leitor –algo que se ensina, promove, estimula e partilha– é determinante para que, sob o rótulo de Literatura, com os textos e aqueles para quem os textos são pensados e se adjetivam como infantojuvenis, esteja, de facto, literatura. Esse é um caminho que se percorre revisitando, descobrindo e redescobrindo textos que podem passar por nós como insignificantes ou desinteressantes, revalorizados num ou noutro momento. Tanto faz que se fale de gatos, de assassinos ou desastrados, de velhas que gritam (será mesmo velha a Dona Chica que se assusta com o gato maltratado pelo menino –será menino?), de senhoras seminuas e amantes enxovalhados ou ignorados. E esse leitor, o erudito, é o que melhores textos levará até às crianças e jovens, é a esse leitor-mediador que cumpre tornar efetiva, também porque afetiva, a educação literária.

Bibliografia

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, disponível em: https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124&tr=4&pv=sim.

Mongelli, L. M. (2008): "Fremosos cantos: reflexões metodológicas sobre a lírica galego-portuguesa", *Le Moyen Âge vu d'ailleurs-Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA Hors-série 2*, disponível em: http://journals.openedition.org/cem/9112.

Oliveira, A. R. de (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, Lisboa: Edições Colibri.

Riquer, M. de (2011): *Los Trobadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Editorial Ariel, 3ª ed.

Roig Rechou, B. A. (2014): *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil*, Porto: Tropelias e Companhia.

Santos, B. de Sousa (1989): *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Lisboa: Edições Afrontamento.

Silva, T. T. de Almeida (2013): "Direito Animal e Pós-humanismo: formação e autonomia de um saber póshumanista", *Revista Brasileira de Direito Animal*, vol. 14. pp. 161-262.

Branca de Neve, dos bosques ao sertão

Vera Teixeira de Aguiar
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá

A exemplaridade do conto, tão oportuna neste momento em que homenageamos Blanca Ana Roig Rechou, pesquisadora e professora consagrada, permite-nos adentrar nos meandros da literatura infantil, a partir de suas origens remotas, para escavar seu significado, descobrir razões de sua permanência junto ao público e trazer à luz a riqueza das muitas versões que povoam tal universo. Assim, partimos das fontes orais, interpretamos sua fixação escrita pelos Irmãos Grimm, registramos inúmeras edições publicadas no Brasil (fiéis ao texto original ou nele inspiradas) até acolhermos sua ressignificação pelas formas do folclore brasileiro. Em síntese, *Branca de Neve* nasce entre as vozes populares e a elas retorna, como constatamos aqui. Aliás, os contos de fadas antecedem em muito a literatura infantil. Conforme observamos pelo trabalho dos Irmãos Grimm (e usamos aqui a publicação da Editora 34, de 2018, que resgata a versão mais antiga), essas narrativas pertencem ao folclore, transitando entre as camadas pobres da população até o final do período medieval.

É com o advento da Idade Moderna que surgem as primeiras adaptações para a infância dos contos populares que fazem sucesso entre o público adulto. Dá-se, então, o surgimento da literatura infantil como subsistema literário, que se organiza no momento em que a criança passa a ocupar um lugar de destaque no cenário familiar, com o advento da Revolução Industrial.

São, portanto, as mudanças que ocorrem na estrutura da família moderna responsáveis pela atenção fundamental com as novas gerações, que se delineia na época. Como no mundo capitalista impera a livre iniciativa e a concorrência, é necessário aparelhar os jovens para que se tornem adultos de sucesso. Apostar na formação dos mesmos é, por isso, uma das metas prioritárias dos pais. Desse modo, há uma preocupação específica com a educação da infância, que gera, por sua vez, um cuidado especial com todos os materiais culturais à disposição da mesma e, entre esses produtos, está o livro literário. Os adultos começam a perceber a necessidade de oferecer aos pequenos textos adequados a sua compreensão e experiência de mundo.

E a adequação do acervo existente surge como a solução mais razoável. São adaptados textos folclóricos (lendas, mitos, cantigas, contos de fadas) e clássicos (sobretudo o romance inglês do século XVIII), surgindo também as primeiras histórias escritas especialmente para crianças (que têm em Hans Christian Andersen o autor mais celebrado). As narrativas que vão conquistar maior sucesso junto ao público são os contos de fadas, que se convertem em sinônimo de literatura infantil e ditam os parâmetros das composições, confundindo-se, inclusive, com a própria categoria literária.

A adaptação dessas histórias para a infância atende, portanto, a um objetivo bem preciso: a educação dos mais novos. Os textos oferecidos ao público mirim, porque compromissados com a infância, fornecem padrões de comportamento modelares. Sua função pedagógica reside na transmissão dos valores da burguesia emergente aos pequenos leitores, visando a sua integração social pela introjeção desses mesmos valores. As histórias trazem, assim, os papéis familiares e sociais bem definidos, como a postura do homem e da mulher no seio da sociedade, a valorização do casamento, da livre iniciativa, do individualismo. A análise sociológica dos contos de fadas é reveladora nesse sentido.

Contudo, o entusiasmo que os contos de fadas suscitam nas crianças do mundo inteiro não pode ser explicado por seu caráter pedagógico. Pensando assim, Bruno Bettelheim (1978) propõe-se a analisá-los com o intuito de averiguar que extraordinária magia atrai os pequenos para essas narrativas. Descobre as imensas possibilidades de apreensão e reelaboração do universo através da simbologia dos textos. Os conflitos humanos ali circulam e são resolvidos através da fantasia, única forma que o pensamento infantil admite. A eterna solução final positiva passa para a criança uma imagem otimista de mundo, fazendo-a perceber que os problemas existem, mas que eles devem ser enfrentados e podem ser sempre solucionados.

Todos os ingredientes que compõem as narrativas (como a multiplicação de situações, a ênfase na solução dos problemas, a riqueza das ações, a ordenação de um mundo variado, em que diferentes temperamentos convivem) promovem o alargamento vivencial dos pequenos, incitando-os a participarem das aventuras e buscarem respostas. Contudo, é importante salientar que o nível de compreensão infantil é respeitado, e a fantasia, presente nas histórias, não representa fuga do real, mas justamente a forma mais apropriada para a sua percepção.

Os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Partem de um problema vinculado à realidade (como estado de penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filha), que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos (fadas, bruxas, anões, duendes, gigantes e outros seres mágicos). A restauração da ordem acontece no desfecho da narrativa, quando há uma volta ao real. Valendo-se dessa estrutura, os autores, de um lado, demonstram que aceitam o potencial imaginativo infantil e, de outro, transmitem à criança a ideia de que ela não pode viver indefinidamente no mundo da fantasia, sendo necessário assumir a realidade, no momento certo. Assim entendidos, os contos de fadas funcionam como agentes emancipadores, capazes de projetar o pequeno ouvinte ou leitor para além do universo cotidiano, criando a vida como ainda pode ser vivida. Por isso, seu caráter educativo, em sentido amplo, é resgatado, em detrimento de sua função meramente pedagógica.

Para a recuperação das fontes orais e seu endereçamento às crianças, os Irmãos Grimm têm papel decisivo. Jacob e Wilhelm Grimm nasceram em Hanau, Alemanha, em 1785 e 1786, respectivamente. Filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia alemã e da história do Direito alemão, foram também professores. Jacob ocupou a cátedra de Língua, tendo publicado uma *Gramática da Língua Alemã*, documento importante para o estudo da filologia germânica. Wilhelm lecionou Linguística, na Universidade de Goetting, escrevendo a *Lenda heróica*, uma contribuição para a análise do folclore. No entanto, por razões políticas, ambos abandonaram o magistério e embrenharam-se na investigação científica da literatura oral alemã.

Preocupados em recuperar a realidade histórica nacional, os irmãos Grimm empreenderam uma pesquisa que tinha, em princípio, dois objetivos principais: o levantamento dos elementos linguísticos para fundamentação do estudo da língua alemã, do ponto de vista filológico, e a fixação dos textos do folclore literário germânico como expressão cultural do povo. Para isso, percorreram as mais longínquas regiões de sua terra, registrando as narrativas orais que transitavam entre os segmentos mais humildes, tendo nos habitantes locais informantes indispensáveis. Referiram-se, inclusive, na primeira edição de sua coletânea, à Katherina Wieckmann, camponesa de extraordinária memória que teria servido de riquíssimo feixe de dados para a organização do conjunto de contos.

Os irmãos Grimm, com um grupo de companheiros, reuniam-se em sessões de histórias, quando relatavam os contos ouvidos na infância e retidos na lembrança. Nesses momentos, muitas vezes, estavam presentes outros narradores domésticos, que transmitiam aos ouvintes sua bagagem de conhecimento do acervo folclórico. Naturalmente as histórias contadas eram aquelas que satisfaziam a preferência do público ouvinte e dos próprios narradores, aquelas que os haviam encantado e, por isso mesmo, não eram esquecidas. Essa troca de experiências, através da narração recíproca na roda de amigos, auxiliou em muito a estruturação definitiva dos textos.

Observamos, portanto, que não houve possibilidade de reter as fontes, nem podemos determinar até que ponto as edições francesas de Charles Perrault ou da Baronesa D'Aulnoy eram conhecidas então. A influência da literatura francesa da época no trabalho final dos autores alemães não se comprova. No entanto, os onze volumes da Biblioteca Azul de Frieddrich Johan Justin Bertuch, a mais importante coleção de traduções dos contos franceses daquele tempo, parecia estar à disposição dos irmãos Grimm, pois as narrativas traziam muitas referências do folclore francês.

A seleção do material e a organização final do trabalho ultrapassaram em muito o intento inicial de resgatar os textos folclóricos e promover o levantamento de elementos linguísticos para o estudo da língua alemã. À preocupação com o popular somou-se o interesse crescente pela infância como idade de formação do homem, interesse comum a toda a sociedade da época. O material recolhido foi, assim, publicado, a partir de 1812, sob o título de *Kinder und Hausmaerchen, Contos da criança e do lar*, traduzido em muitas línguas e transformado em uma das obras-primas da literatura infantil, integrado definitivamente ao universo mágico das crianças do mundo inteiro.

Convivendo com outras tantas coleções, conhecidas além das fronteiras de seus países de origem, como os contos franceses de Charles Perrault, os russos de Aleksander Nokolaevic Afanas'ev, os sérvios de Vuk Stefanović Karadzić, os romenos de Iron Creanga, os noruegueses de Peter Christen, Asbjornsen e Jorgen Moe e os dinamarqueses de Svend Grandtvig, os contos de Grimm são dos mais conhecidos e aqueles que mais nutrem a fantasia dos ouvintes e leitores. Seu sucesso deve-se, de um lado, a esta extrema capacidade de condensar, de forma mágica, na trajetória das ações das personagens, as mais inconscientes aspirações e necessidades humanas e, de outro, a sua lingua-

gem despojada de artificialismo e expressões de cunho didático-pedagógico. As narrativas visam ao prazer e, se elas educam, é porque trazem consigo a globalidade da experiência humana. Nesse sentido, Walter Benjamin (1987), em seu texto sobre o narrador, escreve que o conto de fadas:

> é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador dos contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico (Benjamin, 1987: 215).

Branca de Neve é um dos contos de fadas mais conhecidos no mundo inteiro, muitas vezes adaptado e recriado. Suas versões extrapolam a literatura, sendo motivos de peças teatrais, filmes, brinquedos e até objetos decorativos, roupas e adornos. Talvez uma das causas de sua enorme popularidade esteja no fato de retratar, de forma mágica e simbólica, bem ao nível de compreensão da criança, o desenvolvimento da vida humana até a maturidade. Uma análise de seus elementos constituintes aqui se atém, pois, à carga simbólica que eles evocam, bastante cristalizada no imaginário universal. Para tanto, valemo-nos do apoio de estudiosos consagrados, como Gaston Bachelard, Marie Louise von Franz, Erich Fromm, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso, além do já citado Bruno Bettelheim.

A caracterização da personagem principal da história é traçada já nas primeiras linhas, quando a rainha expressa seu desejo de ter uma filha tão alva como a neve, tão rosada como o sangue e de cabelos negros como o ébano. A referência às cores sintetiza-se no nome da menina –Branca de Neve. Na verdade, a redundância da denominação revela insistência no branco, que é a síntese de todas as cores e que, por sua neutralidade, remonta a algo que está para vir a ser, que ainda não aconteceu. Esse sentido de origem é reforçado pelo negro que, no polo oposto do universo cromático, significa caos original, situação primordial. Branca de Neve, então, é aquela que ainda não viveu, para a qual todas as experiências estão por vir. O sangue que lhe corre nas faces garante-lhe, como veículo de energia que é, todos os valores positivos da vida e a certeza de que vai se desenvolver e realizar.

Embora o nascimento da menina tenha sido desejado, ela cresce num contexto familiar bastante problemático. Enfrenta, desde cedo, carência de afeto materno. À medida que o tempo passa, acirra-se a rivalidade entre ela e a figura materna (a própria mãe, aparecendo a madrasta em versões posteriores), que culmina quando a criança completa sete anos, número que representa uma totalidade (sete dias da semana, sete graus da perfeição e assim por diante), o fim de um estágio e a abertura para um novo ciclo. Assim, ele se repete muitas vezes no conto. A competição por um espaço no ambiente familiar é simbolizada pela disputa em termos de beleza. O espelho mágico é a própria consciência da mãe, que vai se apercebendo, cada vez mais, da ameaça a seu prestígio que representa Branca de Neve, por suas qualidades:

> "Espelho, espelho meu,
> Existe no mundo alguém mais bela do que eu?"
> E o espelho sempre respondia:
> "Vós, minha rainha, sois a mais bela entre todas as mulheres do reino".
> Assim, ela tinha certeza de que não havia no mundo alguém mais bonita do que ela. Mas Branca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha, e quando esta perguntou ao espelho:
> "Espelho, espelho meu,
> Existe no mundo alguém mais bela do que eu?"
> O espelho respondeu:
> "Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui, mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!" (Grimm, 2018: 203-204).

A situação agrava-se a tal ponto que a mãe decide eliminar a rival. Ao exigir que se retirem seus órgãos vitais e ao comê-los, por acreditar serem da filha, ela busca apossar-se da vitalidade da jovem. A figura mediadora do caçador simboliza o papel paterno no jogo da família. Abandonando-a na floresta, entrega-a ao mundo desconhecido, onde a menina passa a viver novas experiências, que a levam ao crescimento. É sozinha que Branca de Neve empreende a difícil caminhada até a casa dos anões, entre pedras e espinhos. Só depois de vencer as primeiras dificuldades, ela encontra segurança e abrigo. Chega faminta e sedenta de afeto e, ao comer e beber em cada um dos sete pratinhos e copinhos, alimenta não apenas o corpo, mas suas necessidades interiores de carinho e atenção. A importância dos anões na vida da personagem é enfati-

zada pelo episódio das pequenas lâmpadas, quando essas a iluminam, isto é, lançam luzes para a solução de seu problema. Os sete anões (e a insistência do número sete confirma) representam as forças instintivas do ser humano, canalizadas para uma etapa de atividades construtivas. Em convivência com eles, a menina descobre o valor do trabalho como como fonte de riqueza. Não é por acaso que os homenzinhos buscam metais e pedras preciosas, isto é, o trabalho é valioso. Também Branca de Neve assume responsabilidades e faz um pacto com os companheiros, que lhe garantem que, trabalhando, nada lhe faltará. Ao valorizarem a beleza da jovem, os anões estão depositando confiança em seu potencial.

O amadurecimento da protagonista, contudo, é gradativo, fazendo-se necessário que ela passe por três provas. Na primeira situação, reage de forma incauta, recebendo ingenuamente a visitante, que a aperta com o cordão colorido, elo de submissão e dependência. Na prova seguinte, Branca de Neve age com maior reserva, não permitindo a entrada da velha senhora na casa, mas é seduzida pela visão. Ao acolher o pente envenenado, ela põe em risco os mais íntimos traços de sua individualidade. Finalmente, torna-se mais precavida, pois somente aceita a oferta da desconhecida depois de comer uma metade da maçã. No entanto, à "camponesa" cabe a parte sã, isto é, aquela que é neutra, que não possui veneno. É a outra metade que provoca a morte aparente de Branca de Neve. Se a maçã é o fruto do conhecimento, da magia da revelação, ao estar envenenada, rouba à menina a consciência das coisas.

O estado de letargia da personagem, contudo, não é passivo. Guardada numa redoma de vidro, na casinha de seus companheiros, por viver um momento especial da existência, Branca de Neve amadurece interiormente. Como não se queimam etapas no desenvolvimento do indivíduo, as tentativas dos anões de ressuscitarem a jovem restam infrutíferas. A simbologia aqui expressa é indice, portanto, da passagem da adolescência à idade adulta, do pensamento mágico ao reflexivo, através da concentração pessoal, que leva à conscientização de si mesma e à capacidade de relacionar-se com o outro. Assim sendo, é somente no tempo certo que chega o príncipe, e a heroína desperta como mulher. Relacionando-se com ele, parte para a organização de seu lar, desaparecendo, então, a concorrência entre mãe e filha, e o conflito inicial perde sua razão de ser. Sobra para a mãe a punição final, consequência de suas próprias ações, que a levam à destruição, consumida pelo fogo de seu ódio:

> "Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui, mas a jovem rainha é mil vezes mais bonita!"
> Ao ouvir essas palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto pavor que não conseguia descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, a rainha foi obrigada a calça-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta (Grimm, 2018: 211).

Ao tratar do desenvolvimento humano, o conto atinge um dos aspectos que mais interessam à infância, pois essa fase da vida, tão diferenciada em suas várias idades, tem, pelo menos, uma característica comum —a vontade de crescer. E é a certeza da realização desse desejo maior que o conto assegura. Daí seu sucesso e sua popularidade. Nesse sentido, sua presença nas obras fundadoras da literatura infantil brasileira é por demais significativa. No Brasil, a primeira versão da história aparece com o título "Branca como a neve", em *Histórias da Carochinha*, coletânea de 1894, organizada e adaptada por Figueiredo Pimentel para a Editora Quaresma. Esse trabalho representa o marco inicial da literatura para as crianças brasileiras.

Mais de duas décadas depois, Monteiro Lobato, um intelectual já conhecido, dá início a sua vasta produção, elevando essa literatura à categoria de obra de arte. No entanto, não o faz antes de situá-la no contexto do que à época é publicado no Brasil (em sua maioria, reproduções de textos tradicionais em prosódia lusitana). Daí sua proposta de criar novas histórias, a partir daquelas existentes entre nós, uma vez que, como diz, a personagem Narizinho à Dona Carochinha, seu livro está "embolorado". Não há, nesse momento, adaptação, mas aproveitamento de motivos e personagens dos contos de fadas tradicionais em narrativas inventadas. Como elas se ligam diretamente a motivos desenvolvidos em outros textos e, por isso, os antigos são facilmente identificáveis, localizamos nesse cenário os primeiros recontos brasileiros. Em outras palavras, a adaptação mantém a história original, reescrita segundo as necessidades de leitores específicos, enquanto o reconto dá-lhe roupagem diferente, mantendo, contudo, referências evidentes à fonte. Nesse sentido, vale a pena observarmos o balanço que o autor faz da situação do acervo de então e da urgência em renová-lo, através da voz da Dona Carochinha, em resposta a Narizinho:

> –Não sei –respondeu Dona Carochinha– mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr o mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladim queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo (Lobato, 1961: 18).

Nessa passagem, localizada nas primeiras páginas de *Reinações de Narizinho*, livro publicado em 1931, com as várias histórias que o autor escreve nos anos 20 do século passado, encontramos claramente explícito o projeto de Lobato, que pretende partir dos contos de fadas, das lendas, das fábulas e das histórias conhecidas para dar-lhes a sua versão. A partir de então, a história de Branca de Neve é recorrente em nossa literatura para crianças, contada e recontada por diversos escritores através dos tempos, como as que apresentamos adiante. Entre as publicações, predominam aquelas que procuram se manter fiéis à narrativa dos Irmãos Grimm, mas encontramos também variações sobre o mesmo argumento, quer temáticas (focando, por exemplo, o príncipe), quer formais. Nesse último caso, aflora o tratamento da história pelo folclore brasileiro, numa dicção original e criativa.

O movimento de retorno de Branca de Neve à recepção popular, no Brasil, pode ser exemplificado pela adaptação em cordel, de autoria do poeta repentista Varneci Nascimento, autor de mais de duzentos folhetos, com ilustrações de Andrea Ebert. A literatura de cordel, modalidade bastante difundida no país pelos poetas repentistas, tem sua origem no trabalho dos trovadores medievais, e desembarca, principalmente no nordeste brasileiro, pela mão dos colonizadores portugueses. Embora nesses primeiros tempos predominem textos europeus, com a implantação da Imprensa Régia (1808), folhetos com temática nacional já circulam no país, como *A história da Donzela Teodora* (1815) e *A história O romance d'A Pedra do Reino* (1836) (Haurélio, 2013: 17), ainda que não mostrem elementos característicos da hoje conhecida produção nordestina.

Os versos narrativos são apresentados em "folhetos", pequenos livretos, com papel bastante simples e capa geralmente em xilogravura, arte que revela a riqueza do imaginário popular bem como a identidade cultural da região nordeste do Brasil. Trabalho delicado, a composição da xilogravura, o artista talha um pedaço de madeira macia e, após essa etapa, aplica uma camada de tinta no pedaço de madeira entalhado, que passa a ser a matriz para ilustrar os folhetos de cordel. O projeto gráfico dos volumes que compõem a Coleção Contos de cordel, publicada pela Panda Books, mantém estreita semelhança com a materialidade dos folhetos populares, uma vez que se trata de uma brochura de poucas páginas, grampeada, com papel reciclado e ilustrações em branco e preto, em clara referência à xilogravura.

A oralidade é uma marca importante do cordel, narrativa poética, cuja cadência e musicalidade dos versos incentiva a leitura em voz alta, permitindo a disseminação oral e o consequente acesso do conteúdo da história por crianças e adultos não letrados. Além de composições originais, com temas e linguagem de interesse mais próximos dos leitores, é bastante comum que os folhetos recontem romances clássicos, tanto da literatura brasileira como da produção estrangeira erudita, mas a transposição de tais obras tem regras próprias, como Márcia Abreu confere:

> Não basta, entretanto, uma história convencional. É preciso apresentá-la segundo as "regras" de composição de folhetos, já que o interesse pelo tema, ou pelo enredo, não é suficiente para que o público habitual dos folhetos aprecie um texto de literatura erudita. A alteração mais fundamental é a transposição da prosa para o verso, adaptando-se a narrativa à forma poética dos folhetos. Mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto-matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissílabos e introduzem-se palavras –ou altera-se sua ordem– para criar rimas (Abreu, 2004: 202).

No que se refere ao folheto *Branca de Neve*, ao transpor os elementos do mundo narrado do conto clássico infantil para o cordel, o repentista mantém os motivos da intriga, mas os recria segundo os princípios da versificação e da metrificação, característicos da modalidade, reduzindo-os de forma que sejam contidos em sextilhas, com versos de sete sílabas. O texto matriz, dos Irmãos Grimm, por exemplo, apresenta detalhadamente a situação inicial, com aspectos relativos a tempo, espaço e personagens. Ambientação

e personagens são construídos com emprego de uma linguagem cuidada, cujos períodos, relativamente longos, veiculam imagens bastante detalhadas e elaboradas:

> Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de ébano preto. Enquanto estava costurando, levantou o rosto para ver a neve e acabou espetando o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: "Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela". Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e preta como o ébano, e que por isso foi chamada de Branca de Neve (Grimm, 2018: 2003).

O relato em cordel, por sua vez, simplifica sobremaneira a introdução do texto original, acomodando-a em duas estrofes de seis versos setissílabos, os quais carecem de adjetivação e de períodos mais longos, mas têm o ritmo extremamente bem marcado:

> No inverno, a rainha
> Atenta a neve olhou.
> Distraída, no caixilho
> De ébano se machucou,
> E três gotinhas de sangue
> Na neve ali salpicou.
>
> Ela disse: -Eu queria
> Uma filha muito bela,
> Tão branca como a neve,
> Vermelhinha, a cor dela,
> Cabelo negro igualmente
> À moldura da janela (Nascimento, 2010: s/n).

Os versos de Nascimento têm como base a versão de 1819, quando os Irmãos Grimm substituem a mãe atormentada de inveja, das edições de 1810 e 1812 –"[...] a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, já não seria a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar" (Grimm, 2018: 204)–, pela madrasta perversa, amoldando o conto aos valores cristãos e sociais:

> Mas sua mãe morreu,
> Ficou quase abandonada,
> Por uma madrasta ruim
> Passou a ser maltratada (Nascimento, 2010: s/n).

Os elementos do enredo, no entanto, ainda que simplificados, permanecem na composição em versos, como as inúmeras vezes em que a mãe/madrasta questiona o espelho sobre sua beleza e, obtendo a confirmação de que Branca de Neve vive, tenta eliminá-la: asfixiando-a com cordões; enterrando um pente envenenado em sua cabeça; oferecendo-lhe uma maçã envenenada. A narrativa dos Irmãos Grimm detalha cada episódio com diálogos entre a menina e mãe disfarçada, expondo, inclusive, emoções e sentimentos da menina, em relação à visitante:

> Abram, abram, sou a velha da mercearia e trago ótima mercadoria". Branca de Neve olhou pela janela e perguntou: "O que tem aí?" "Cordões, minha querida", disse a velha puxando um trançado de seda amarela, vermelha e azul, "quer ficar com este?" "Nossa, quero sim", disse Branca de Neve, pensando que ela bem podia convidar a boa velha para entrar, já que parecia ser tão honesta (Grimm, 2018: 206-207).

Os versos do cordelista, por sua vez, registram economicamente cada tentativa de eliminar Branca de Neve, com apenas uma fala:

> Alarmada, em mendiga
> A rainha se disfarçou.
> Depois subiu as colinas,
> Bateu na porta e chamou:
> -Vendo linhas coloridas!
> A menina impressionou (Nascimento, 2010: s/n).

O narrador, na história transposta em versos, conta os fatos em terceira pessoa, mantendo, como já observamos, respeito e fidelidade aos elementos da intriga do conto clássico, embora os próprios Irmãos Grimm tenham reconhecido –em resposta à correspondência do estudioso alemão Achim von Armin que lhes afirma não acreditar que os contos infantis tenham sido transcritos tal qual foram recebidos pelos autores– que uma fidelidade matemática é quase impossível, pois eles mesmos fizeram ajustes nos textos-zero, oriundos da voz popular, para produzir suas narrativas maravilhosas (Armin, *apud* Jolles, 1976: 187). Como observa Mazzari (2018), seguindo

ainda o raciocínio dos Irmãos Grimm exposto na referida carta a Armin, eles também não conseguiram preservar a "gema" intacta:

> [...] sabe-se hoje, sobretudo a partir de pesquisas desenvolvidas no século XX, que os Irmãos Grimm não apenas deixaram bastante clara na casca do ovo, como também não mantiveram a "gema" das narrativas propriamente intactas (Mazzari, 2018: 607).

A adaptação do conto, do mesmo modo, revela que o cordelista elabora estilística e estruturalmente a narrativa, amoldando-a aos tópicos da literatura de cordel tradicional, e um dos traços desse modo de narrar diferenciado é a inserção, na primeira sextilha e em primeira pessoa, de informações que possam interessar aos leitores, com explicações sobre a origem da história a ser narrada:

> Certa vez uma criança
> Disse: -O poeta me deve
> Uma história em cordel,
> Bonita, atraente e leve.
> Quando perguntei: Qual era?
> Respondeu: -Branca de Neve! (Nascimento, 2010: s/n).

Outro aspecto importante no reconto em cordel é a introdução de personagens, sempre em número reduzido, como a apresentação dos sete anões, que, na narrativa matriz, têm atuação mais detalhada, com demonstração de forte empatia e preocupação com a segurança de Branca de Neve, ainda que, conforme o pensamento da época, na divisão de tarefas, à mulher coubesse o cuidado com a casa e com os homens:

> Os anões sentiram muita pena e disseram: "Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa à noite, então até lá a comida tem que estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar" (Grimm, 2018: 206).

Embora o número de anões não seja reduzido na adaptação de Nascimento, a referência à atuação deles reduz-se à divisão das ações, em poucas palavras, mantendo a divisão entre o trabalho masculino e o feminino:

De manhã, Branca de Neve
Pôde a história contar.
Com pena eles disseram:
-Conosco pode ficar.
Buscamos ouro e você
Vai lavar e cozinhar (Nascimento, 2010: s/n).

A descrição de personagens, mesmo as principais como a Rainha e a Branca de Neve, na versão em folheto, além de evitar excesso de detalhes físicos, omite atitudes ambíguas ou marcadas por conflitos interiores, repetindo, para facilitar a compreensão e a memorização, as ações e os comportamentos de ambas: a Rainha disfarça-se de mendiga, vendedora e camponesa; Branca de Neve, por sua vez, mantém-se belíssima e ingênua:

Vestida de camponesa,
Na casinha dos anões
Lá se foi bater de novo,
Repleta de maldições.
E a menina caiu
De novo nas armações (Nascimento, 2010: s/n).

Enfim, na leitura do livreto de cordel, podemos constatar que a adaptação de Varneci Nascimento, ao retomar o conto dos Irmãos Grimm, mantém os elementos fundamentais da narrativa matriz, como o conflito entre mãe e filha, mas a escolha é pela versão mais recente, de 1819, que substitui a mãe pela madrasta pérfida, bem como a preferência pela linguagem mais enxuta, acomodada às exigências de métrica, rima e oração, os três elementos da poética do cordel. No que diz respeito à oração, termo estranho à poesia tradicional, observamos que os versos mantêm a coerência do enredo, de modo que a trama, organizada, seja compreensível aos leitores pretendidos. As sextilhas, por sua vez, apresentam esquema de rimas bastante comum, cujo esquema é o ABCBDB, no qual os versos B rimam entre si, e A, C e D são livres. Através desses expedientes, o conto dos Irmãos Grimm completa um ciclo, que se abre na cultura popular e acaba a ela retornando em outras terras, outra língua, outra dicção narrativa.

Bibliografia

Abreu, M. (2004): "'Então se forma a história bonita': relações entre folhetos de cordel e literatura erudita", *Horizontes Antropológicos* 22, pp. 199-218.

Augusto, L. (2015): *Branca de Neve*, Salvador: Humanidades.

Bachelard, G. (1978): "A filosofia do não" em G. Bachelard (coord.), *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, pp. 3-87.

Benjamin, W. (1987): "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" em *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1, trad. de S. P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Bettelheim, B. (1978): *A psicanálise dos contos de fadas*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Chevalier, J. e A. Gheerbrant (1988): *Dicionário de símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio.

Corso, D. Lichtenstein e M. Corso (2006): *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*, Porto Alegre: Artmed.

Franz, M. L. von (1981): *A interpretação dos contos de fadas*, Rio de Janeiro: Achiamé.

Fromm, E. (1962): *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*, Rio de Janeiro: Zahar.

Grimm, I. (1970): "Branca de Neve", *Contos de Grimm*, trad. de R. Bitterlich Wigen e ilustr. de S. Altenbernd, Porto Alegre: Globo, pp. 225-236.

_____ (1985): *A branca de neve*, trad. de V. S. Kühle e ilustr. de I. Souza, Porto Alegre: Kuarup.

_____ (2012): *A branca de neve*, trad. de W. Lagos e ilustr. de C. R. Garcia, São Paulo: Geração.

Grimm, J. (1989): "Branca de Neve", *Os contos de Grimm*, trad. de T. Belinky e ilustr. de V. Guerra, São Paulo: Paulus, pp. 93-102.

Grimm, J. e W. Grimm (2016): *Branca de Neve*, reconto de Gil Veloso e ilustr. de I. Barrenetxea, São Paulo: Pulo do Gato.

_____ (2012): "Branca de Neve" em *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, tomo 1 (1812), trad. de C. Röhrig e ilustr. de J. Borges, São Paulo: Cosac Naify, pp. 247-256.

_____ (2018): "Branca de Neve" em *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), trad. de C. Röhrig, São Paulo: 34, pp. 203-211.

Haurélio, M. (2013): *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*, São Paulo: Paulus.

Jolles, A. (1976): *Formas simples,* trad. de Á. Cabral, São Paulo: Cultrix.

Lobato, M. (1961): *Reinações de Narizinho*, São Paulo: Brasiliense.

Mazzari, M. (2018): "O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original" em J. e W. Grimm (eds.), *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*, trad. de C. Röhrig, São Paulo: 34, pp. 599–611.

Nascimento, V. (2010): *Branca de Neve*, São Paulo: Panda Books.

Pimentel, F. (1894): "Branca como a neve", *Contos da carochinha*, Rio de Janeiro: Quaresma.

Tatar, M. (ed.) (2004): "Branca de Neve", *Contos de fadas*, trad. de M. L. X. de A. Borges e ilustr. de A. Rackham, E. Dulac, G. Doré, G. Cruikshank, K. Nielsen e W. Crane, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 84-99.

Torero, J. R. e M. A. Pimenta (2011): *Branca de neve e as sete versões*, ilustr. de B. de Assis Brasil, Rio de Janeiro: Objetiva.

_____ (2017): *Branco, belo e cinderelo: três príncipes desencantados*, ilustr. de Orlando, São Paulo: Cia das Letrinhas.

Da Periferia ao Centro da Literatura: revisão de conceitos à luz das obras e dos leitores

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva
Núcleo Interdisciplinar da Criança e do Adolescente-Universidade dos Açores

Centro e periferia são noções que têm ocupado exaustivamente os investigadores da literatura, sem que se tenha chegado a noções suficientemente claras ou definidas que permitissem uma razoável unificação de conceitos operatórios. Ao ler e reler textos sobre esta temática, que afeta particularmente a literatura infantil e, mais intensamente ainda, a juvenil, durante muto tempo identificadas como produção artística periférica, deparei-me com alguns dados que me fizeram regressar às leituras fundacionais desta temática.

Enquanto sistema, termo importado das ciências exatas, a conceção da literatura, não no sentido da explicação do seu funcionamento, mas na sua capacidade descritiva, ou seja, na sua função determinante das obras que em si acolhe, parece desenhar-se como um círculo fechado, embora dinâmico e evolutivo. Dessa forma, o sistema inclui ou exclui obras ao sabor da evolução sociocultural e classifica-as num sistema de progressão para o centro, reservado àquelas que o tempo ou os prémios, ou a vontade política de um estado consagrou e gera também a noção de periferia: à sua volta gravitam obras que a instituição literária não sabe bem onde colocar. Esta posição é acompanhada de conotações negativas, associadas a uma produção pobre em termos artísticos, quer em relação à qualidade da escrita, quer em relação à sua qualidade imaginativa, quer em relação ao desconhecimento sobre o seu autor ou, ainda e paradoxalmente, à excessiva projeção da imagem daquele. Ironizando um pouco, as obras que não são muito apreciadas pelos críticos, pelas "pessoas de cultura", como dizia Zohar Shavit, (2003: 64), não entram no sistema; quando muito, ficam nesta zona cinzenta da periferia. Por outro lado, as obras muito valorizadas pelo público incorrem, desde logo, e antes ainda de uma análise descomprometida, na suspeita de literatura comercial, que até convém aos editores, mas não agrada aos que defendem o elitismo institucional da literatura. Na literatura, não é ainda o povo quem mais ordena.

Uma noção, distinta na essência, mais democrática em certos aspetos, surge um pouco mais tarde e tem origem na sociologia da literatura. Trata-se

de uma proposta de Bourdieu (1996), cuja posição de base é a de despir a literatura da qualidade de intocável (por exemplo pelos sociólogos), contrariando uma espécie de sacralidade ou de "angelismo" que levava, segundo o autor, os críticos a considerarem a literatura irredutível a uma explicação científica, baseada na razão. Pelo contrário, o autor considera que «a análise científica das condições sociais da produção e receção das obras de arte, longe de a reduzir ou destruir, intensifica a experiência literária (Bourdieu, 1996: 14). Assim, propõe aplicar à literatura uma noção metafórica, importada da sociologia, e por ela condicionada –a de campo (entendido como espaço estruturado, virtual, constituído por uma rede de relações em que estão envolvidos diversos agentes cujas posições estão em constante negociação, o que leva à condição dinâmica do seu funcionamento.

Segundo Coutinho (2003), "o conceito de campo literário[1] é uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico" (Coutinho, 2003: 54) e acrescenta, um pouco mais à frente, que se trata de esquecer o papel que cada um dos agentes desempenha individualmente, para reificar uma lógica interativa.

Em Portugal, a explanação desta proposta teórica é incluída en Reis (1995). Segundo este autor, a operacionalização deste conceito implica a seleção de obras consideradas literárias –as que cabem dentro do campo literário– excluindo deste as que não cumprem determinados critérios, definidos em função das exigências dos diferentes agentes. Torna-se, então, necessário recorrer a diversos fatores para determinar as fronteiras do campo literário, metáfora que só por si, como salienta Reis, indica a imprecisão deste objeto de estudo. Trata-se de indagar o que cabe ou não dentro das fronteiras do fenómeno literário, em função de critérios que muito têm variado ao longo da História. Assim, e tendo em conta os agentes que estão envolvidos na pragmática da comunicação literária, temos de considerar diversos agentes (autor, editor, livreiro; críticos literários e leitores 'comuns') e instituições (Revistas literárias, prémios

1 Segundo Pierre Bourdieu, o entendimento da literatura como campo literário só é possível com a autonomização da literatura e com a emancipação existencial da figura do escritor. É por isso que ele baseia a sua teoria na análise de obras e tomadas de posição estéticas de Flaubet, Baudelaire e Manet (cf. Coutinho, 2003: 54).

literários, academias e universidades (investigação/valorização), sistema de ensino (programas escolares) e (organização do) cânone literário[2]).

Quanto aos critérios de delimitação, eles são de ordem sobretudo pragmática e, por isso, facilmente reconhecíveis e remetem-nos para a intencionalidade da obra, de que o autor estará em princípio perfeitamente ciente e que deve ser de ordem primordialmente estética; a ficcionalidade é também fator distintivo, embora não seja garantia total da qualidade literária, na medida em que há textos ficcionais que não têm carácter literário; certos modos e géneros literários são obrigatoriamente literários como um conto, um romance ou uma epopeia, um soneto ou uma ode, uma tragédia ou um drama, enquanto outros géneros como a biografia, a epistolografia, o diário, a crónica podem ser ou não literários; finalmente, temos o papel fundamental da instituição literária, basicamente constituída pelos agentes do campo literário. Naturalmente, é a combinação de dois ou mais critérios que determina a classificação da obra.

A grande diferença entre o funcionamento do campo literário e a mera consideração das fronteiras do sistema é o reconhecimento da vertente social na vida da obra e dos diferentes agentes que a influenciam. Há ainda um outro aspeto relevante que é o de a qualidade da obra não ter, *a priori*, influência na sua classificação como literária ou não, o que tem justificação no facto de esse critério ser profundamente subjetivo e relativo.

Assim, o que é um mau romance se não for literatura? Ele é apenas literatura de má qualidade, segundo o nosso julgamento, o julgamento de cada um. A haver uma periferia, se fosse possível concebê-la neste contexto, ficariam apenas obras de caráter dúbio quanto ao cumprimento dos critérios. Por exemplo, uma obra cujo trabalho de escrita torne quase impossível discernir se é ou não ficcional, se o seu objetivo primordial é informativo, didático ou estético –ou seja, se os recursos literários usados não servem apenas para ocultar um objetivo doutrinante ou didático. Pode, igualmente, acontecer que o poder de um testemunho vivencial/ verídico seja ofuscado pela expressividade ingénua ou não intencional da expressão escrita. Por outro lado, o julgamento sobre a ficcionalidade de um texto –será o caso da Bíblia– pode depender das crenças

2 Cânone: "elenco de autores e obras incluídas em cursos básicos de Literatura por se considerar que representam o nosso legado cultural" (Silva, 1982) ou "conjunto de obras que são consideradas como relevantes e modelares, em estreita conexão com uma determinada hierarquia atribuída aos diversos géneros" (Silva, 1982: 383).

do leitor, dos seus conhecimentos em geral e de literatura, em particular. Em suma, apesar do esforço de objetivação, que consideramos de sinal positivo, há ainda muitas "fendas" nesta tentativa de definir o campo literário, o que não deixa de ser coerente com a natureza da arte, cuja mobilidade acompanha a constante evolução do ser humano que ela exprime.

Neste contexto, como já foi referido, a ideia de periferia perde coerência. Uma obra ou é, ou não é literária, quer seja para crianças quer seja para adultos[3]. Uma vez considerada no âmbito do sistema, que implica uma visão mais complexa e dinâmica do funcionamento literário, a obra submete-se a diferentes tipos de avaliação e a fatores variados, que vão desde a avaliação académica e especializada aos interesses comerciais das editoras, a efeitos de *marketing*, ao acolhimento junto de diferentes públicos, etc. Em relação à literatura para os mais novos, continuamos, todavia, com frequência, a ouvir falar de periferia. E as características recorrentes na lista de livros incluídos na periferia coincidem, muitas vezes, com traços recorrentes da literatura juvenil, mais do que na literatura infantil. Esta vai escapando a essas listagens, porque tem aquele envolvimento ou tom poético que os adultos atribuem à infância, o qual opera como escudo protetor, apesar de, por outro lado, dar origem, a obras cuja qualidade é, no mínimo, de qualidade duvidosa e infantilizante[4]. Outras vezes, é a qualidade da ilustração, com a sua capacidade expressiva e sugestiva, que salva um texto verbal bastante pobre. Todavia, tanto uma como a outra incluem muitos textos que nos fazem viajar para o centro da literatura.

Em alguns casos, são livros sem fronteiras de idade que nos transportam aí, pela magia da palavra, coadjuvada pela pureza da ilustração: é o caso de *O Livro do Ano*, ou de *Vamos Comparar um Poeta* e de outros livros de

---

3 É cada vez mais claro para os escritores e para o público mais atento aos fios com que a escrita se tece que as fronteiras entre literatura para crianças e jovens e a outra literatura, em termos valorativos, estão a esbater-se. Em vez de uma subliteratura apatetada e imbecilizante para as crianças consumirem e calarem e de uma outra muito mais séria, trabalhada e exigente para os adultos lerem e reflectirem, o que temos é apenas boa e má literatura. E não tenhamos dúvidas de que as duas categorias existem, tanto numa área como noutra (Letria, 1994: 40-41).

4 "El escritor para adultos que, circunstancialmente, se dirige a los niños, no tiene por qué poner voz de falsete, ni sacar la 'voz de la abuelita' para contar un cuento. Hacer esto sería menospreciar a sus destinatarios que, de ordinario, suplen su vocabulario limitado cuando la historia que pretendemos referirles les interesa" (M. Delibes, citado por Cerrillo (2001: 85-86).

Afonso Cruz, de *O Paraíso São os Outros,* de Walter Hugo Mãe, de *O Beijo da Palavrinha* de Mia Couto, da poesia de José Jorge Letria, de João Pedro Mésseder, de Luísa Ducla Soares e de outros poetas, cuja escrita, variada em género e modo, traduz sempre a alegria da descoberta e o gosto da palavra que têm as crianças e os poetas. Estes são apenas alguns dos escritores do centro e da alma da literatura infantil em Portugal. Claro que há Saramago, e *A maior Flor do Mundo* transportada para o centro do sistema pela força do seu autor. Outros textos, de autores estrangeiros, ilustram também a forma como o escritor para crianças pode criar obras que estariam no centro do sistema, não fosse a especificidade dos seus destinatários, que nele não têm voz. Por exemplo, *O Pato, A Morte e A Tulipa* do alemão Wolf Erlbruch, premiado com o prémio Hans Christian Andersen pelo conjunto da sua obra, é um deslumbrante exemplo de como temas de grande densidade psicológica e metafísica podem tratar-se no universo da literatura infantil.

Voltando à literatura juvenil, como dizia, parece que quase tudo o que agrada a estes leitores está no paradigma da paraliteratura ou da periferia do sistema.

Vejamos, então, quais os traços que supostamente a arrastam para lá:

1. As séries
2. As receitas
3. Os heróis, que entronizam os adolescentes
4. A adotação de estratégias narrativas importadas dos meios audiovisuais e dos videojogos.
5. A transformação dos livros em produtos cuja venda é alvo de mecanismos de *marketing*, conjuntamente com a sua extensão em produtos relacionados com a obra
6. O excessivo número de leitores e a consequente uniformização/universalização de gostos, modelos e valores.

As séries e as receitas estão estreitamente ligadas. Normalmente, é uma receita de sucesso que leva à criação e permanência de uma série, as receitas de êxito podem ser copiadas de outros escritores e também usadas em obras de natureza singular. Naturalmente, neste vasto conjunto de obras, há algumas que são verdadeiramente boas e outras que serão 'varridas' pelo tempo, pela sua falta de qualidade. A este respeito, o que

a própria História da literatura nos ensina é que todos os movimentos e escolas, ao longo dos séculos, tiveram uma receita mais ou menos repetida e que o que distingue as grandes obras nesse contexto é a capacidade que o bom escritor tem de criar originalidade, quer dentro dos parâmetros da tradição quer do gosto e da moda do tempo. Muitas vezes, ainda, a extensão da sintaxe narrativa dedica-se à criação de universos ficcionais muito complexos, gradualmente amadurecidos e, obviamente, dependentes de uma simbologia e de uma qualidade imaginativa muto superior à que pode ser contida num único volume. Há ainda a considerar que esses universos representam, muitas vezes, um *locus* alternativo, a partir do qual se pode fazer uma leitura irónica e crítica do universo empírico. Ainda, se a repetição agrada aos jovens leitores, é a mesma repetição (de um estilo, de um tom, etc) que nos faz voltar ao mesmo autor, preferir um determinado género ou reler determinadas obras.

Entende-se, também, que esta projeção das grandes narrativas, eventualmente segmentadas, resulte de um gosto formatado pelos meios audiovisuais, pelos videojogos, etc. Como sabemos, as trocas de influência são mútuas. Mas já há algumas décadas que vimos a discutir essa influência e, muitas vezes, a defendê-la como necessária à adequação da literatura aos novos tempos. Porquê considerá-la agora um fator de desvalorização, quando é grande o *import* imaginativo que é trazido à literatura? Esta relação de meios comunicativos e criativos leva à reorganização dos meios de expressão, nomeadamente das formas do discurso. Aqui, o que alguns críticos lamentam é a redução da descrição e a sua disseminação no seio da narrativa. Pelo contrário, e considerando que se trata de uma forma alternativa de narrativa, parece-me espantosa forma como, por exemplo, na saga de Harry Potter, se constrói, usando um mínimo de descrição, um universo tão complexo e repleto de pormenores, em termos físicos e até psicológicos e, ainda, com uma carga simbólica que alguns escritores "mais centrais" no sistema levam páginas e páginas a criar.

Quanto aos meios de divulgação das obras, as inúmeras estratégias de *marketing*, a propaganda gerada em torno do autor empírico, ou a criação de produtos relacionados com a obra, tudo isso faz parte de uma estratégia gerada por adultos, decorrente do consumismo da sociedade atual, mas também de um desejo de trazer para a vida comum uma espécie de prolongamento da fantasia, desejo esse comum a adultos, jovens e crianças que, quando muito, nos fala do descontentamento em face de um mundo real

essencialmente disfórico. E se a projeção de algumas obras tem um fundo universalizante é porque gera um lugar de partilha que une, em vez de extremar, mais uma vez num mundo dividido e cada vez mais radicalmente tribalista. Se a literatura tem uma função social, não pode ser a de unir, mesmo que pela fantasia? Não é o sonho que conduz a vida? E não nos esqueçamos que, com algumas exceções, obras de grande projeção, como a saga de Harry Potter, lançam sobre a mundo empírico um olhar nitidamente crítico. De igual forma o fazem obras portuguesas como *O Sétimo Herói,* de João Aguiar (2004), ou *O Último Grimm*, de Álvaro Magalhães (2007), –em cuja cuja epígrafe, de André Breton, se afirma que "o imaginário é aquilo que tende a tornar-se real".

E falo neles porque, conjuntamente com Harry Potter, os heróis de João de Aguiar –Jorge, de 18 anos, tímido, que usa óculos e prefere a leitura aos desportos– e de Álvaro Magalhães –William, de 14 anos e Peter, de 13– são adolescentes comuns, embora Harry tenha poderes que desconhece e William tenha um pressentimento de que algo de extraordinário se vai passar. Escolhidos ou não, nenhum destes rapazes está preparado para o que os espera, nem se sentem superiores aos outros ou diferentes por serem heróis. Eles respondem às circunstâncias enfrentado os seus medos e as suas falhas. Na generalidade, diríamos que eles estão mais perto dos anti-heróis do que das personagens clássicas ou tradicionais que têm, desde logo, um estatuto acima dos demais. Quando muito, o que para eles é diferente é o peso da responsabilidade. E ninguém os carrega em peso e os aclama como acontece com o rapaz de *A Maior Flor do Mundo*. Aqueles heróis não *entronizam*, portanto, os adolescentes.

Na realidade, estes heróis são muito menos prejudiciais do que algumas personagens da literatura realista que, em nome de uma identificação com os leitores, conseguem o seu protagonismo à custa de más escolhas, justificadas pelo abandono dos adultos e/ou por microtragédias familiares, que transformam que dão protagonismo aos que falham sem lutar e sucumbem em face das dificuldades maiores ou menores, logo no início do percurso.

Entretanto, naturalmente, muitas obras escapam a estas questões, porque são singulares, porque os seus autores se mantêm num plano neutro, porque não são lidas por milhões de leitores –sejam elas de boa qualidade, com as de Alice Vieira, por exemplo, sejam aquelas cuja efemeridade o julgamento do tempo demonstrará.

Para finalizar, regressamos à dicotomia centro e periferia. Aqueles fatores que têm obrigado muitas obras a permanecer na periferia não impedem a criação de excelentes textos literárias. Enquanto muitas obras, consideradas como clássicas e incluídas no cânones, só são lidas sob a força impositiva dos programas escolares, séries como as de Enid Blyton, sem grande investimento artístico (compensado com imensa a variedade de peripécias, lugares e eventos), atravessaram gerações e continuam a deleitar os leitores mais jovens. Cumpriram, pelo menos, uma das "leis" clássicas de consagração. Mas outras destas chamadas obras periféricas mereciam um lugar a caminho do centro e o bloqueio do sistema, imposto mesmo por aqueles que deviam defender a sua abertura, começa a soar como discriminação, orientada para escritores e para leitores, perdendo-se a valorização dos textos à volta de conceitos que são, esses sim, periféricos.

Referências bibliográficas

Bourdieu, P. (1996): *As Regras da Arte: génese e estrutura do campo literário*, Lisboa: Presença.

Cerrillo, P. (2001): «Concepto y caracterización de la literatura infantil», en *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*, Cuenta: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 85-86.

Cerrillo, P. e J. García Padrino (coords.) (2001): *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

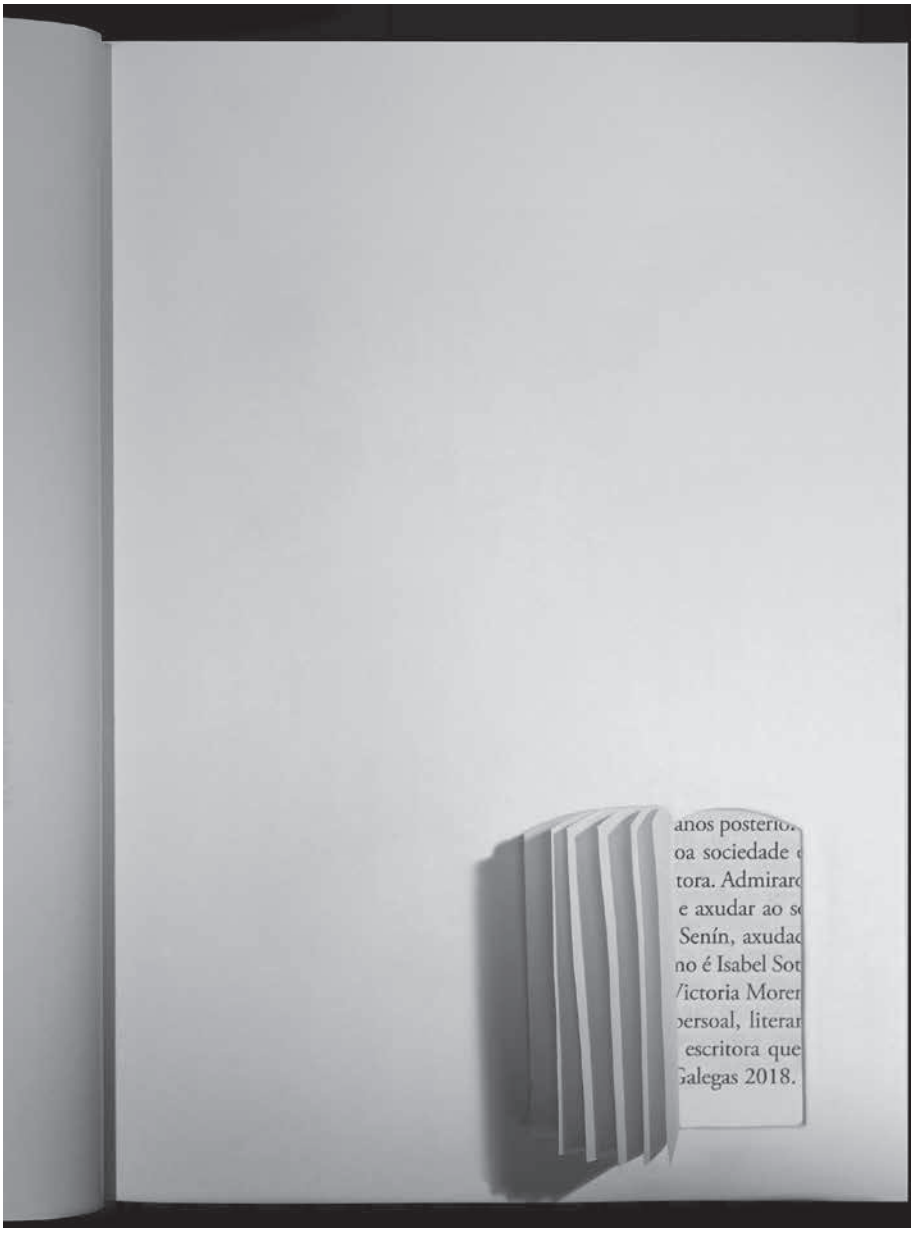
Coutinho, F. M. Abreu (2003): "Pierre Bourdieu e a génese do campo literário", *Revista de Letras* 25, vol. 1-2, pp. 53-59.

Letria, J. J. (1994): *Do Sentimento Mágico da Vida*, Lisboa: Editorial Escritor.

Reis, C. (1995): *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Almedina (caps. I e II).

Silva, V. M. de Aguiar e (1982): *Teoria da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina, I capítulo.

Shavit, Z. (2003): *Poética da Literatura para Crianças*, trad. de A. Fonseca, Lisboa: Caminho.


anos posterio
oa sociedade
tora. Admirar
e axudar ao s
Senín, axuda
no é Isabel So
Victoria More
persoal, litera
escritora que
Galegas 2018.

La biblioteca escolar: la casa de la literatura infantil i juvenil

Caterina Valriu
Universitat de les Illes Balears

A Blanca Roig-Rechou, que ha treballat amb saviesa i dedicació per acostar la literatura als joves lectors

Des del moment que vaig aprendre a llegir, a descodificar els signes gràfics, la literatura forma part de la meva vida i és sovint a través de la literatura que trobo les claus per interpretar la realitat que m'envolta. Les meves lectures d'infant i d'adolescent foren les que em seduïren i em refermaren en el convenciment que volia habitar per sempre en el país dels llibres, sense renunciar –és clar– a viure en el país dels homes i les dones. Encara que llegir sigui una activitat eminentment solitària, entenc la literatura com una força que ens humanitza, no com una torre d'ivori que ens aïlla dels altres

En parlar amb els meus alumnes –joves estudiants de Filologia o de Magisteri– sobre la formació de l'hàbit lector en els infants, sovint em demano com vaig esdevenir lectora. Vaig néixer a Inca –un poble del centre de Mallorca– a principis dels anys seixanta del s. XX, en una família humil. Mon pare sabia llegir els senyals de la lluna i els estels, el traç del niguls al cel i les línies dels sembrats al camp; ma mare és encara avui una sàvia guardiana del patrimoni oral. Cançons populars, rondalles i velles llegendes poblaren la meva infantesa i, des de ben petita, vaig saber veure –amb els ulls de la imaginació– la petja del ric llegendari mallorquí sobre les terres de l'illa, en els seus camps i platges, a les muntanyes i les alqueries. Em considero hereva, per tant, d'un ric patrimoni de literatura oral. Però –quan jo era petita– molts pocs llibres habitaven casa nostra. Tanmateix, prest els vaig descobrir i em vaig atrevir a viure noves vides viatjant a través de les seves pàgines. I la meva descoberta de la literatura es produí a les dues biblioteques que aleshores existien al meu poble: la municipal i la d'una coneguda entitat d'estalvis, una xarxa de biblioteques estesa per diversos pobles de les illes, avui dissortadament desapareguda per qüestions de rendibilitat econòmica i "d'estalvi de la caixa d'estalvis".

La Biblioteca Municipal d'Inca era a un vell edifici del centre del centre del poble. La bibliotecària –de gest adust i esquena sempre ben recta– tenia taula i cadira damunt un petit cadafal de fusta. Els prestatges eren amples

i severs, les cadires "dels grans" grosses i feixugues, la il·luminació no gaire bona i la calefacció inexistent. Hi havia, però, un racó prou espaiós per als infants. Amb unes senzilles tauletes de colors i cadiretes petites, i prestatges baixets plens d'aquelles publicacions barates i reiteratives que anomenàvem "tebeos". Hi eren gairebé tots: el *Tio Vivo* i el *Pulgarcito*, el *DDT* i el *TBO*, el *Capitán Trueno* i la *Lilí*, que era "de nenes". I cada setmana n'arribaven de nous, com un bell present puntual i esperat. Aquell era el meu paradís en llargs horabaixes d'hivern, mentre esperava que els meus pares tanquessin el petit negoci que teníem molt a prop de la biblioteca. Aquell era un altre món, habitat per personatges insòlits que en paraules de paper m'obrien altres horitzons. Després dels *tebeos* vaig descobrir el relats d'aventures, més endavant les novel·les, la poesia... Passaren els anys i vaig passar a ocupar les cadires "dels grans", a fer consultes per als treballs de l'institut on cursava el Batxillerat, fins i tot a ajudar la bibliotecària a l'hora d'endreçar els llibres als prestatges o de classificar les revistes; m'hi sentia com a casa.

Però –com ja us he dit– hi havia una altra biblioteca que m'agradava igualment freqüentar. No gaire lluny de la casa on vaig néixer hi havia la biblioteca de *la Caixa*. Allà la bibliotecària ens acollia sempre amb un somriure maternal i –si feia falta– ens feia callar sense perdre la calma. La sala era ampla i lluminosa, neta i polida, amb el trespol encerat i lluent. No hi havia racó infantil ni tants de tebeos com a la municipal. Les taules eren grossíssimes i les cadires cordades pesaven molt més que nosaltres. Record que –quan feia una estona que hi seies– l'encordat es clavava a les cuixes i hi deixava les marques, llargues ratlles entorcillades. Allà hi vaig descobrir –entre moltes altres lectures– el *Cavall Fort*, la revista catalana per a infants que encara avui és un exemple de qualitat. I potser va ser allà que em vaig donar compte que la meva llengua –la de casa i la del carrer, que no era la mateixa que la dels llibres de l'escola, ni la de la televisió, ni la del capellà a l'hora de dir la missa– també s'escrivia, i que era possible llegir *blau* en comptes d'"*azul*" i *puput* en comptes d'"*abubilla*". Aquests varen ser el meus petits temples d'iniciació a la cultura, i les bibliotecàries les sacerdotesses que els vetllaven.

Perdoneu-me –benvolguts lectors– aquesta llarga evocació personal, però per a mi és molt important explicar com, molt probablement, tenir una biblioteca a prop va ser un dels vectors essencials que orientaren la meva vida i es convertí en un impuls vital que em possibilità un futur millor.

Llegir dona arrels i dona ales, i això és justament el que necessiten els nostres infants d'avui, immersos en una societat multicultural, culturalment complexa i instal·lada en la immediatesa i en la facilitat. Llegir un llibre és un viatge plaent però també un esforç, un acte personal i intransferible, que pot ser compartit però no delegat.

El meu article es titula "La biblioteca escolar: la casa de la literatura infantil i juvenil" i ara us proposaré –altre cop benvolguts lectors– de fer un senzill exercici: tanqueu els ulls i evoqueu dins la vostra ment el concepte de casa. I ara cerqueu dins la vostra ment cinc paraules que s'hi relacionin: llar, família, calidesa, aixopluc, refugi, companyia, protecció, aprenentatge... Doncs la biblioteca de la nostra escola ha d'oferir tot això als nostres alumnes, als nostres lectors: pau i tranquil·litat, comprensió, possibilitat de compartir, d'aprendre i comprendre, de somniar...

Què és –què hauria de ser– la biblioteca escolar?

En primer lloc voldria dir lamentar l'estat en què es troben la majoria de les biblioteques de les escoles del nostre país. Un país que presumeix d'estar entre els més avançats del món té –en general i amb molt honroses excepcions– unes biblioteques escolars pròpies de país subdesenvolupat. Des de fa anys s'està treballant en la millora d'aquestes mancances però calen encara moltes coses: finançament suficient, formació adequada del professorat, hores de dedicació dels mestres, fons actualitzats i adients sobretot voluntat política per tal que tot això sigui possible. L'entusiasme dels docents ja el tenim. La biblioteca –com bé diu el mestre Jaume Centelles en el títol del seu conegut llibre *La biblioteca, el cor de l'escola* (2006)– ha de ser "el cor de l'escola", un lloc de trobada, de plaer, d'aprenentatge, un punt de connexió entre el centre educatiu i l'entorn, un espai viu i que tota la comunitat educativa senti com a seu. I aquest espai ha d'acomplir totes aquestes funcions de manera professional i continuada, per evitar que la biblioteca funcioni per casualitat, per voluntarisme. Vull dir amb això que massa vegades he vist com el projecte de biblioteca escolar es vincula a un docent determinat i quan aquesta persona canvia de centre o per qualsevol altre motiu ja no s'hi pot dedicar, el projecte s'ensorra i desapareix. És tan necessari un especialista en biblioteca escolar a l'escola com qualsevol especialista dels que ara –sortosament– ja tenim incorporats al nostre sistema educatiu i que tenen cura de disciplines com la música, l'educació física o l'anglès.

Hem elegit com a títol "La casa de la literatura infantil", ja hem comentat què entenen per "casa", però i per "literatura infantil"? No és fàcil definir el concepte, tot i molts ho han intentat. És aquella que es dirigeix als infants i joves, aquella que entenen els infants i joves, aquella que s'escriu pensant en els infants i joves, aquella que agrada els infants i joves... i tots els matisos que hi vulgueu afegir.

El fet és que la literatura infantil i juvenil és una part de la literatura en majúscules, de la literatura entesa com un art i que les seves fronteres són i seran sempre discutibles, però escrivim aquestes línies per posar fronteres, sinó per obrir portes. La literatura infantil i juvenil tal i com l'entenen avui en dia és un fenomen literari relativament recent, vinculat a l'extensió de l'escolaritat obligatòria que comportà en els països desenvolupats l'alfabetització de pràcticament tota la societat i per tant l'augment exponencial del nombre de possibles lectors. Això ocorregué a Europa al llarg del s. XIX i de la primera meitat del s. XX i a aquest fet es vincula el naixement i el desenvolupament de la literatura infantil i juvenil que es produeix en aquest període històric. Però, quina mena de materials formen allò que sovint s'etiqueta com a literatura infantil i juvenil en biblioteques, escoles, llibreries i mitjans de comunicació? Bàsicament hi podríem destriar tres menes de materials. D'una banda, les narracions d'origen folklòric, és a els dir relats que provenen –més o menys directament– del que coneixem com a la literatura popular tradicional. De l'altra, els contes i les novel·les d'autor avui considerades "clàssiques", una mena de cànon que és objecte de debat entre els especialistes, la majoria són obres publicades per primera vegada entre els inicis del s. XIX i el final del s. XX. I, en tercer lloc, el que anomenem literatura infantil i juvenil contemporània, que inclou un gran nombre de materials format per contes, novel·les, àlbums, còmics, etc.

Per tant, la biblioteca escolar entesa com a "casa de la Literatura Infantil i Juvenil" ha de donar aixopluc a aquests materials. Però casa nostra no només ens aixopluga en un sentit físic, sinó en un sentit afectiu, sentimental i també cultural. A casa nostra vivim, estimem i aprenem. A la biblioteca de l'escola hi hauríem d'anar per viure, per estimar i per aprendre. Per viure els llibres –en llegir-los–, per estimar els llibres –en gaudir-los– i per aprendre d'ells, en un procés constant d'enriquiment personal.

Acompanyar els nostres alumnes pel bosc frondós de la literatura infantil és una bella aventura, però no és fàcil ni està exempta de riscos, de treballs

i de fatigues. Quines coses necessitarem per transitar per aquest bosc? Quins perills haurem d'enfrontar? Quines estratègies posarem en pràctica? A veure si els podem explicar de forma clara i entenedora.

En primer lloc, necessitem uns llibres, un fons, ben seleccionat i que no estigui obsolet ni excessivament envellit, que resulti atractiu, divers i engrescador. Per aconseguir-lo ens cal formació del docent. El bagatge cultural del mestre bibliotecari és essencial, no podem triar adequadament si ho fem des de la ignorància i el desconeixement o amb presses o amb prejudicis sense fonament. Per això necessitem haver llegit en profunditat i tenir criteris sòlids per saber valorar una obra, sigui un conte o una novel·la en tots els seus aspectes (literaris, gràfics, de qualitat d'edició, etc.). Unes nocions d'història de la literatura infantil i juvenil universal ens seran de gran ajuda per valorar i contextualitzar.

També necessitem un pressupost adequat. El fons de la biblioteca s'ha engrandir i renovar constantment perquè els llibres es desgasten, a vegades es perden, queden obsolets, hi ha novetats que volem adquirir i que potenciaran l'ús del servei de biblioteca, etc. Això implica comptar amb un pressupost determinat i saber-lo administrar de manera racional. No podem fer una biblioteca només amb donacions ni amb la recaptació de llibres "que sobren" a les cases dels nostres alumnes. Encara que podem aconseguir alguns llibres adequats per aquest sistema, l'experiència demostra que no solen ser gaires. La dotació pressupostària per a la biblioteca escolar és una obligació de l'administració que cal exigir. Si, malgrat tot, no tenim pressupost o aquest és molt minso, caldrà cercar formes enginyoses d'aconseguir-lo, per què no fer alguna vegada activitats de les que es fan per aconseguir diners per al viatge d'estudis per a renovar el fons de la biblioteca, per exemple?

També cal tenir molt present que la biblioteca no ha de ser un illot, ni el bibliotecari un nàufrag, perquè ha d'estar connectada amb el seu entorn d'una manera fluïda i efectiva, ben coordinada. Especialment, la biblioteca ha de treballar colze a colze amb tots els cicles de l'escola de la qual forma part. És necessària, igualment, una connexió directa amb la Biblioteca Pública més pròxima. Aquest aspecte és essencial, les dues biblioteques no han de competir, sinó que juntes han de sumar i s'han de complementar. El docent-bibliotecari i el personal de la Biblioteca Municipal han d'organitzar activitats conjuntes, els infant han de transitar d'una biblioteca

a l'altra amb naturalitat i s'han de sentir "com a casa" tant a una com a l'altra. Això no sempre és fàcil, però cal treballar per a fer-ho possible. Cal, igualment, coordinació amb les entitats culturals i socials de l'entorn que ens poden aportar un munt de coses: el Casal d'Avis del barri, l'agrupació escolta, el Casal de Joves i tota mena d'agrupacions o associacions amb les qual es puguin establir lligams de col·laboració, per senzills que siguin. La biblioteca també ha de tenir bones connexions i equipament tecnològic suficient que permetin usar les TIC i materials en suports que no siguin estrictament en paper.

Essencialment, però, la biblioteca ha de ser un lloc privilegiat de descoberta de la literatura en totes les seves vessants. En aquesta comesa la tasca del docent-bibliotecari és essencial. Permeteu-me compartir amb vosaltres algunes reflexions que fa temps que em preocupen.

La primera és en relació al patrimoni de literatura oral, és a dir a la literatura de base folklòrica, especialment les rondalles i les llegendes però també la poesia popular. Aquests materials ja fa dècades que pateixen un procés imparable d'infantilització, estandardització i banalització. Els mitjans de comunicació de masses –entre els qual hi ha també les gran editorials– s'han apropiat d'aquestes històries i les han manipulades en profit seu. Les han empobrides i tergiversades de mil i una manera, el resultat és que sovint arriben als nostres infants i joves només en versions estrangeres i estandarditzades, amb la qual cosa les versions autòctones es desconeixen i –per tant– es perden. També en versions condensades que han perdut bona part de la seva riquesa en imatges i símbols, perquè han estat simplificades fins a extrems inconcebibles. Sovint les trobem redactades amb un llenguatge simplista i empobridor, o a vegades francament carrincló. Ens cal treballar per donar a conèixer les nostres versions, les pròpies del nostre entorn cultural, i també les de fora, però sempre amb qualitat i riquesa. Per aconseguir-ho podem organitzar a la biblioteca escolar sessions de narració oral de contes populars i de llegendes, podem mostrar els llibres que tenim en el nostre fons que es basen en aquests arguments, podem muntar exposicions, fer concursos i recerques amb els alumnes de versions en llibres de paper i també penjades a la xarxa. Quantes *caputxetes* trobarem a casa i a la biblioteca? Quants de músics de Bremen o Patufets? Quantes Blancaneu o Ventafocs? També podem anar d'excursió i seguir una ruta de llegendes del nostre entorn, podem fer una mostra fotogràfica dels llocs que hem visitat... en definitiva podem donar vida a tots aquests

materials que ens ha llegat la tradició, molt més enllà del que ens ofereix la indústria Disney.

Quelcom de semblant passa amb els llibres que solem anomenar clàssics de la literatura universal, les grans obres signades per Carrol, Verne, Stevenson, Twain, Dickens, Tolkien... Qui llegeix els clàssics? Qui llegeix les versions completes dels clàssics? Molt poca gent, si val a dir la veritat. Però, hi hem de renunciar? Ens hem de conformar només amb versions cinematogràfiques o de dibuixos animats? Amb resums ultra-resumits. Potser podem fer altres coses més creatives, més imaginatives, més personals. Per què no treballem un clàssic des de la biblioteca cada trimestre, o cada curs? Si llegir-lo sencer és excessiu per a molts dels nostres alumnes en podem fer diversos tasts –alguns capítols–, ens hi podem acostar en versions adaptades però de qualitat, podem treure profit de les bones versions en còmic, ens podem apropar de forma divertida a l'autor i la seva època, etc. però intentar no convertir-los en un simple estereotip, mancat de volum i de capacitat de comunicar, seduir o commoure.

I els llibres il·lustrats? Els àlbums i els còmics són llibres molt atractius per als infants. Alguns també han esdevinguts clàssics de ple dret, tenen tota una trajectòria cultural ben consolidada. La biblioteca és clar que també ha de ser un bon punt de trobada amb aquests materials. Treballar-los i extreure'n tot el seu potencial, aprendre a mirar-los, a fruir-los, a reconèixer els principals autors o títols, a jugar amb ells, a recrear-los, a desentrellar la tècnica amb la qual estan construïts, etc. En aquest punt també cal defugir l'excessiva comercialització. El més coneguts potser els alumnes els trobaran en altres àmbits, però els més especials, els més exquisits, els que aporten alguna cosa a la història de la literatura infantil, a vegades també els de preu més elevat, probablement només els trobaran allà on un bon bibliotecari els hagi sabut valorar i seleccionar. Aquesta és la nostra tasca: conèixer, saber triar, saber oferir, orientar, saber engrescar. El mateix amb els còmics. Astérix i Obélix per a molt d'infants d'avui són personatges d'un joc de la Wii –i ja està bé– però els hem de descobrir que abans d'això són personatges de còmic i que llegir les seves aventures –sols o en companyia dels amics– és un experiència fascinant i intransferible.

Hi hauria moltes més reflexions que voldria compartir amb vosaltres, per l'espai és limitat. Esper que aquests records i reflexions compartides us hagin obert algunes portes, hagin encès l'espira d'una reflexió o d'un pro-

pòsit, us hagin animat a treballar per la vostra biblioteca entesa com un lloc de plaer i de descoberta. Com un fanalet encès que podrà ajudar –un poc o un molt, això mai no se sap– a fer dels vostres alumnes persones amb un patrimoni cultural i humà més sòlid, més compromès... la seva –i la nostra– millor inversió de futur.

El colombiano Rafael Pombo y su interés por la literatura infantil y juvenil

Celia Vázquez García
Universidade de Vigo

El interés por la educación literaria de la infancia, el sentimiento pedagógico innato en Blanca Ana Roig Rechou, a quien se brinda este homenaje, y su pasión por la investigación en literatura infantil y juvenil a lo largo de su vida me hicieron recordar a una figura señera de la literatura infantil colombiana que también vivía con pasión este sentimiento pedagógico: el escritor Rafael Pombo (1833-1912), poeta que dedicó tantos escritos a la infancia, considerado uno de los iniciadores de la LIJ de todos los países de habla hispana. Pombo, además, en su tierra y en el exilio, escribió siempre literatura infantil. Y aprovecho este momento para homenajear a ambos.

Fuera de Colombia, como ocurría con los autores que se dedicaban a escribir para la infancia, autores como él no llegaban a ser populares a nivel internacional para el público en general en el siglo XIX y comienzos del XX, pero sí para quienes desde siempre han tenido interés por la literatura para la infancia.

A nivel personal debo reconocer que mi hermana y yo fuimos unas privilegiadas de niñas porque nuestro padre nos regaló la maravillosa *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana* de Carmen Bravo Villasante, editada por Doncel y encuadernada en tela color verde con las letras en dorado. Eran dos tomos gruesos y el Tomo I me pertenecía. Aunque se titulaba "Literatura iberoamericana", en el prólogo Bravo Villasante (1966: 7) explicaba que, "por razones sentimentales de hermandad e idioma, se incluían Portugal y Brasil, así como Filipinas, ya que en estas islas el español era la segunda lengua, si no la primera en más de una ocasión". De este modo, mi mirada se ensanchó. Podría repetir las palabras escritas por la propia autora de la recopilación que dice que "leer estos textos es como salir de viaje a unas regiones prodigiosas y vastísimas, donde se habla español o portugués y el horizonte se dilata gracias a la literatura" (Bravo Villasante, 1966: 8). Y suscribo sus palabras cuando dice que "para mí misma este viaje ha sido un placer; he conocido muchas cosas que no sabía, me he reído y emocionado con muchas narraciones remotas, y la proximidad de los autores modernos me ha abierto nuevas perspectivas" (Bravo Villasante, 1966: 8). De este modo, tuvimos la ocasión de leer a

Rafael Pombo cuando ni siquiera sabía el alcance real de su popularidad en Colombia que conocí más tarde.

Muchos años después tuve la ocasión de viajar a Colombia y descubrir lo popular que era este autor en su país. Este escrito no me permitirá extenderme en la importancia de la figura de este poeta en la historia reciente de su país, con una niñez privilegiada, que se movió en el mundo del periodismo y la política, que fue soldado, traductor que vivió en Nueva York, que su labor como diplomático fue muy relevante, que fue un mecenas del arte e impulsor del desarrollo de ámbitos culturales en su país. Toda esta información se incluye en la magistral biografía de Robledo (2012), que supo recuperar a un Pombo casi inabarcable: uno de los grandes creadores románticos de América, también el nihilista que increpa a Dios por este viaje entre tinieblas y a la vez el costumbrista encantador.

Robledo nos habla de todos los Pombos: el que estudió ingeniería militar en Inglaterra, el que ingresó en la carrera diplomática, siendo destinado a Nueva York como secretario de la Legación sin sueldo, luego exiliado durante años en Estados Unidos, detractor con quienes les arrebataron Panamá, que formaba parte de Colombia y muy patriótico, crítico con una sociedad bogotana provinciana a la que intentó cambiar. El libro de Robledo muestra también a un Pombo con una imaginación poderosa y ávida de trascender la soledad de su corazón generoso.

Al morir a los setenta y nueve años, posiblemente víctima lenta de una alergia a las flores que le ofrecieron en su coronación pública como poeta de la patria, la figura de Pombo tiene la fascinación de un enigma: un hombre con una vida fascinante y a la vez un poeta íntimo, trascendente, melancólico y profundo y adorado por los niños que siguen leyendo sus poemas y cuentos.

Y todo lo referido a su incursión en el mundo de la literatura infantil comenzó cuando, viviendo en Nueva York, la Editorial Appleton le contrata la traducción y adaptación de algunas fábulas y cuentos para niños. Son los *Cuentos pintados para niños*, publicados en 1867, y los *Cuentos morales para niños formales*, en 1869. Los primeros son doce cuadernos ilustrados para niños, siete de ellos en verso: "El renacuajo paseador", "Simón el bobito", "Pastorcita", "Juan Chunguero", "Los tres gatitos", "La pobre viejecita", "El pardillo", "El gato bandido"; tres en prosa: "Aladino", "La Venus dormida", "Los tres osos"; y dos en prosa y en verso: "La Cenicienta" y "Nené Pulga-

da". En estos, el tema y el personaje son el juego mismo y el goce estético del lenguaje.

Como ejemplo de *Cuentos pintados para niños*, destacamos uno de los favoritos de los niños: "Pobre viejecita"

Érase una viejecita
sin nadita que comer
sino carnes, frutas, dulces,
tortas, huevos, pan y pez

Bebía caldo, chocolate,
leche, vino, té y café,
y la pobre no encontraba
qué comer ni qué beber.

Y esta vieja no tenía
ni un ranchito en que vivir
fuera de una casa grande
con su huerta y su jardín

Nadie, nadie la cuidaba
sino Andrés y Juan y Gil
y ocho criados y dos pajes
de librea y corbatín

Nunca tuvo en qué sentarse
sino sillas y sofás
con banquitos y cojines
y resorte al espaldar

Ni otra cama que una grande
más dorada que un altar,
con colchón de blanda pluma,
mucha seda y mucho olán.

Y esta pobre viejecita
cada año, hasta su fin,
tuvo un año más de vieja
y uno menos que vivir

Y al mirarse en el espejo
la espantaba siempre allí
otra vieja de antiparras,
papalina y peluquín.

Y esta pobre viejecita
no tenía que vestir
sino trajes de mil cortes
y de telas mil y mil.

Y a no ser por sus zapatos,
chanclas, botas y escarpín,
descalcita por el suelo
anduviera la infeliz

Apetito nunca tuvo
acabando de comer,
ni gozó salud completa
cuando no se hallaba bien

Se murió del mal de arrugas,
ya encorvada como un tres,
y jamás volvió a quejarse
ni de hambre ni de sed.

Y esta pobre viejecita
al morir no dejó más
que onzas, joyas, tierras, casas,
ocho gatos y un turpial

Duerma en paz, y Dios permita
que logremos disfrutar
las pobrezas de esa pobre
y morir del mismo mal.
(Pombo, 2014: 168)

Los *Cuentos morales para niños formales* también están formados por doce cuadernos con cuentos en verso con grabados: "Tía Pasitrote", "Mirringa Mirronga", "El paseo", "El ramillete de Celia", "El álbum de Angelina", "El rey borrico", "Un banquete de chupete", "Un sarao pericante", "Chanchito", "El

conejo aventurero", "El rey Chumpipe y Doña Pánfaga" o el "Sanalotodo para tartajosos y otros", "El perro de Enrique", entre otros. El juego se prolonga en estos también, solo que aquí se tensa la habilidad verbal del escritor y se exige aún más al oído y a la conciencia del lector. Mostremos un ejemplo breve esta vez:

> Lindo está Enrique, vestido
> con su traje de escocés,
> pero su perro es un dije
> tan importante como él.
>
> Aprende cuanto le enseñan,
> supo siempre obedecer,
> jamás ha mordido a nadie
> y es aseado y cortés.
>
> Si incurre en faltas, aguanta
> el castigo que le den,
> y aun besa humilde la mano
> que corrigiéndolo esté.
>
> Noble y fiel animalito,
> quién no lo habrá de querer;
> ¡y cuántos niños conozco
> que los cambiara por él!
> (Pombo, 2014: 229)

En dos semanas Rafael Pombo tiene listo el trabajo para la editorial. No es una simple traducción, sino cuentos, creados con su imaginación y adaptados con su deslumbrante inventiva que pasan a ser de su autoría. Nadie le puede acusar de plagio, su versión es totalmente nueva. Apela al ritmo y a la imagen para facilitar el aprendizaje.

De hecho, interesado por la formación de las nuevas generaciones y convencido de la importancia que tiene la lectura en el desarrollo del niño se inventa un *Nuevo método de lectura,* en verso, muy ameno y gracioso, elaborando un pequeño poema por cada letra del alfabeto. Rafael está convencido de la importancia de la poesía, tanto de la fuerza de las imágenes poéticas como del ritmo y de la rima a la hora de grabar en la memoria lo que se quiere aprender. También demuestra una gran valoración por la capacidad que tienen los

niños para comprender y aprender si se cultiva su memoria. Añade que no se divierten con cuentos tontos, les gusta ser tratados como niños grandes por la ambición de serlo. No importa que no lo entiendan todo, ya lo entenderán más adelante. Pero también son revoltosos y por eso emplea la travesura, es decir, crea unos versos juguetones que a la vez enseñan y atrapan.

Rafael Pombo es buen conocedor del niño pues dice que son de natural egoísta, atentos a su conveniencia y que son por naturaleza crueles, a veces feroces y que tienden a burlarse del niño tímido, del indeciso y a suprimir la vida de todo lo que se mueve. No piensa como Rousseau. Considera que la piedad no es hija del instinto, hay que enseñarla a través de la moral y de la experiencia.

También escribió *Fábulas y verdades* para insistir en la educación de los niños. Virtudes como el amor filial, la gratitud, la higiene, el gusto por el trabajo y defectos como el egoísmo, la cobardía, la mentira, las malas maneras, materializan el universo imaginario de este libro a través de animales domésticos u objetos representativos del medio como son el coche, el arado o el reloj, entre otros. Ejemplo de una fábula del libro:

> Viendo que estaba ahogándose
> una abejita,
> una paloma tierna
> se precipita,
> y en una rosa
> que le lleva en el pico
> sálvala airosa.
> Poco después la abeja
> vio que en la loma
> un cazador apúntale
> a la paloma.
> Vuela: en la mano
> pícalo atroz, y el tiro
> tuércese vano.
>
> No hay ser tan miserable
> que nunca pueda
> pagarnos un servicio
> que en su alma queda;
> no hay mayor goce

que el de probar que el alma
lo reconoce.
(Pombo, 2014: 92)

Es importante resaltar que en 1986 el expresidente Belisario Betancur logró que la casa donde vivió el escritor Rafael Pombo se convirtiese en una fundación que perpetuase la obra de este autor para los niños principalmente, porque su legado ha estado presente en la formación lectora de muchas generaciones de colombianos y seguirá estando por muchas más. Esta casa está situada en pleno centro histórico de Bogotá, en el barrio de la Candelaria, y su fachada conserva la huella republicana de la zona y su interior todavía guarda algunos detalles coloniales. Todavía pude conocer la fundación en este emplazamiento, pues treinta años después, este emblemático inmueble cambia de dueño en 2016 (cosas de la especulación y el magnífico emplazamiento) y la fundación se reparte en varios lugares diferentes según actividades hasta que en el 2018 la sede se establece en unas instalaciones del barrio de San Luis, en unas oficinas en un primer piso pero creo que, tristemente, el apoyo financiero ya no es el mismo.

Desde hace un poco más de veinte años, como dicta la ley, la obra de este autor infantil es de dominio público, lo que ha favorecido a las editoriales que se han animado a lanzar al mercado una gran variedad de ediciones de gran calidad, con el objetivo de que los niños de hoy sigan disfrutando de sus personajes, incluidos en sus fábulas, cuentos y poemas. Su rica e importante producción infantil terminó difuminando otras creaciones valiosas para adultos.

El cantante Carlos Vives ha sido uno de los artífices de que estos cuentos y fábulas, junto a otros músicos amigos, se llevasen al campo musical y se publicasen en *El libro mágico de Pombo 1* en 2008, descubriendo en ellos musicalidades poéticas e historias que hablan de valores eternos e importantes en la educación infantil. El libro iba acompañado de un CD. Este primer libro no sólo recibió elogios de la crítica, sino que logró para Vives el Premio Grammy Latino en el 2009. En 2016 se publicó *El Libro mágico de Pombo 2*, también acompañado del álbum musical y con prólogo de Carlos Vives, lo que nos da idea de la importancia de Rafael Pombo en la literatura infantil colombiana y el afán de que este autor, padre de su literatura infantil, permanezca en la memoria de cada generación por méritos propios y que trascienda su huella a otros países.

Bibliografía

Bravo Villasante, C. (1966): *Historia y antología de la Literatura Infantil Iberoamericana*, tomo I, Madrid: Doncel.

Pombo, R. (2014): *Fábulas y verdades. Rafael Pombo. Selección: Carlos Nicolás Hernández*, Bogotá: Panamericana.

_____ (2008): *El Libro mágico de Pombo 1*, Bogotá: Planeta Junior.

_____ (2016): *El Libro mágico de Pombo 2*, Bogotá: Planeta Junior.

Robledo, B. H. (2012): *Rafael Pombo. La vida de un poeta*, Bogotá: Vergara. Grupo Zeta.

Reflexións sobre a comunicación intercultural

José Manuel Vez
Universidade de Santiago de Compostela

> Todas as persoas están, en certa medida, permanentemente en tránsito... A pregunta sobre comunicación e identidade intercultural non é tanto *'de ónde ves?'*, senón *'entre onde estás?'*.
> (James Clifford, 1992: 109)

1. Introdución

Resulta interesante, como punto de partida, a vivencia persoal que relata Pattanayak (1990: IX), do Instituto Indio de Lingüística Aplicada, á mantenta da vida entre linguas e culturas. Pattanayak chama a nosa atención sobre o caso dun dos seus estudantes, un raparigo de etnia oriya casado cunha moza tamil. O matrimonio, que vivía nos arredores bengalís de Calcuta, falaba en inglés na casa. Os seus fillos criáronse co apoio dunha muller musulmá de fala hindustaní e un garda de seguridade gurkha que falaba o nepalés. Os nenos creceron con seis linguas maternas: oriya, tamil, inglés, bengalí, hindi e gorkhalí, cada un destes idiomas como representación dunha cultura individual e cada un contribuíndo a unha cultura común da India. O oriya e o bengalí non teñen ningún xénero gramatical, o hindi ten dous, tres o tamil, e os xéneros en inglés non coinciden exactamente cos anteriores. Algo que resultaba moi divertido para estes nenos plurilingües que, aínda de xeito inconsciente pero efectivo, percibían que o mesmo mensaxe podía codificarse dun modo diferente a través de distintas linguas, o que foi xerando neles unha crecente tolerancia cara á cultura da diversidade intercultural e converteríase nun fonte de determinación para eles na súa vida posterior en todo tipo de acontecementos (históricos, literarios, musicais, nas artes escénicas, nas artes plásticas...).

É verdade que nos sobran hoxe tratados que recollen múltiples aspectos do bilingüismo e a educación bilingüe (Silva Valdivia *et al.*, 2010; Lorenzo, Trujillo e Vez, 2011; Madrid e Hughes, 2011) ou do multilingüismo e a educación plurilingüe (González, Guillén e Vez, 2010; Cenoz 2013a e 2013b), pero non é menos certo que poucos ou ningún deles acertan a igualar identidade, cultura e linguas máis aló dunha visión occidentalista e academicista. En realidade, boa parte das nosas concepcións na contorna da diversidade de linguas e culturas, tal como son asumidas baixo una dimensión europea

liberal, toman como base o feito de que a cidadanía post-moderna adquire unha ou dúas linguas en casa e despois aprende unha terceira e unha cuarta no colexio. E creo que isto se debe a que a investigación sobre o bi/plurilingüismo desenvolveuse desde culturas cunha forte tradición monolingüista, como é o caso do Reino Unido, Francia ou de España.

Así as cousas, non será difícil admitir que o plurilingüismo, a interculturalidad e o mesmo concepto de *diversidade e comunicación intercultural* estanse asociando, de xeito pouco conveniente, ás ideas de modernidade, de progreso, de crecente urbanización e –en definitiva– de globalización, mentres que –por outra banda–séculos de xestión da diversidade cultural e lingüística nas manifestacións tradicionais de amplas sociedades rurais non occidentais apenas chaman a nosa atención e son penalizadas coa nosa desconsideración. Algo que resulta especialmente inxusto no caso das sociedades africanas que caracterizamos como infradesenvolvidas ou incultas sen caer na conta que as súas xentes, tan cidadáns como os demais, falan de forma competente catro, cinco ou seis linguas na súa vida cotiá para envexa e vergonza de tantos europeos graduados con máster.

2. O ethos da cultura monolingüe e a cultura multilingüe

Os datos de partida do proxecto sobre multilingüismo na contorna de Casamance (Senegal) liderado pola Dra. Friederike Lüpke, do Departamento de Lingüística de SOAS University of London, que deu comezo en xaneiro de 2014[1], permítennos acceder a un feito pouco coñecido nas universidades occidentais e nas sociedades economicamente desenvolvidas en xeral: que nunha pequena vila senegalesa, Agnack, fálanse ata 9 linguas[2] que coexisten nunha cultura de mestizaxe onde resulta imposible determinar cal é

1 Ver: http://www.soas.ac.uk/news/newsitem79906.html.

2 Baïnounk Gujaher, unha lingua local asumida como lingua identitaria; Joola Suusaana, unha lingua asentada sobre todo na veciña Guinea Bissau pero *importada* por refuxiados de guerra; Kassanga, unha lingua emparentada co idioma Baïnounk Gujaher, traída a Agnack a través de Guinea Bissau por mulleres solteiras da zona fronteriza; un creole de base portuguesa que se usa en toda a rexión como lingua de ampla comunicación; Mandinka, unha lingua importante do área e lingua orixinal de moitos colonos; Wolof, a lingua nacional de total implantación na comunicación; Balanta, Manjaku, Pepel, diferentes idiomas Joola e Fula son falados tamén por innumerables achegados á aldea incluíndo os numeroso nenos adoptivos; Francés, como lingua oficial de Senegal, falada na escola e lingua vehicular da cultura occidental; Portugués, lingua oficial de Guinea Bissau, falada polos habitantes de Agnack que foron escolarizados naquel país.

a *lingua materna* (concepto occidentalizado!) de cada quen[3]. Un punto de converxencia non só de grandes ríos, senón tamén de persoas e culturas que conviven na diversidade.

A civilización occidental é rica e prolixa en canto a coñecementos referidos a formas de crecer nunha cultura monolingüe ou nun contexto bilingüe. Non o é tanto sobre a vida das persoas plurilingües que desenvolven a súa existencia cotiá en *realidades de comunicación intercultural*. Nun contexto monolingüe, os nenos teñen acceso ao que os adultos fan cunha determinada lingua: a) aprenden como comportarse no respecto ás tradicións da xeración dos seus avós; b) aprenden como tratar cun respectuoso afecto as cuestións ligadas á xeración dos seus pais; c) aprenden a convivir coa xente nos ámbitos íntimos, próximos e públicos a través dos distintos usos da mesma lingua. Nunha cultura multilingüe, os nenos teñen diversos graos de acceso aos dominios específicos da exposición ás linguas dos diferentes grupos. E así, mentres o universo global do discurso dun neno monolingüe é xestionado por unha soa lingua, o que ocorre no caso dos dominios do discurso dun neno plurilingüe é que se produce unha distribución entre diferentes linguas. O neno plurilingüe utiliza moitas linguas á súa disposición da mesma forma que un neno monolingüe ou bilingüe utiliza os dialectos, sociolectos, estilos e rexistros da soa e única lingua que ten ao seu alcance.

Con todo, hai unha diferenza básica entre como os nenos fanse coas variacións de estilo e rexistro e como crecen en varias linguas. No primeiro caso, a aceptabilidade social da existencia de variacións dentro dunha soa lingua, o principio de convencionalidade dentro do marco xeral dunha gramática, failles máis conscientes de si mesmos no seu sentido de pertenza como membros dunha cultura. No segundo caso, se arraiga unha aceptación da transgresión das normas culturais que se derivan dun respecto pola diferenza. O procesamento lingüístico mediante o cal os nenos amplían ou restrinxen categorías ao longo do seu proceso de maduración cognitiva (Baetens Beardsmore, 2008) é, no primeiro caso, o resultado dunha exposición efectiva ás regras (e excepcións) dentro dunha única lingua; no segundo, estas categorías amplíanse e se recolocan de forma constante e

3 Para unha documentada información aconsellamos ver a película "*Kanraxël-The Confluence of Agnack*". Ir a http://www.chouettefilms.co.uk/kanraxlfilm para un visionado do tráiler da cinta de Chouette Films.

sistemática. O que, sen dúbida, proporciona un trazo creativo e innovador ás linguas en uso.

Nunha comunidade monolingüe os nenos son simples individuos e os seus pais –que senten a responsabilidade de educarlles no marco do coñecemento e as competencias da cultura dos seus devanceiros– asumen case de forma rutineira a idea dunha educación lineal e progresivamente graduada en canto ao seu grao de dificultade. Nas comunidades de cultura multilingüe os pais non chegan a controlar por completo os asuntos espazo-temporais dos máis novos xa que se trata de cuestións que se ven reforzadas e modificadas de xeito constante por mor da presión que exercen as diferentes culturas nas que os nenos están inmersos e entre as que se supón que acabarán facendo a súa propia elección en canto a prioridades. E si as nocións básicas da contorna infantil (control social, implicación e desenvolvemento de actividades, coñecementos e competencias, status social etc.) son diferentes nun e outro modelo de comunidade, non cabo dúbida que o proceso de desenvolvemento dos monolingües e plurilingües tamén é distinto.

3. Sobre o ethos do bilingüismo e o multilingüismo

Creo que un aspecto transversal a esta diferenciación é o feito, non pouco sorprendente, de como os bilingüismos están sendo cada vez máis obxecto dunha *atenta curiosidade* social, política e educativa nos países occidentais ricos que ven con gran satisfacción o salto dun estatuto monolingüe a outro de lingua(s) de Estado máis o inglés (lingua franca)[4]. Unha curiosidade que, moi desafortunadamente, está conseguindo desviar o interese da cidadanía dos bilingüismos naturais convencionais (e as súas circunstancias) cara a un crecente bilingüismo internacionalista (Vez, 2010a) vinculado á modernidade urbana, o progreso neoliberal e os valores do mundo economicamente desenvolvido.

Pero tamén resulta crucial entender que o bilingüismo, na súa visión occidental e urbana, non supón unha visión uniforme senón que –pola contra– adopta moi diversos xeitos de manifestarse. Así, no xeito máis simple de recoñecelo, temos o bilingüismo de redución por excelencia que limita o propio concepto á capacidade comprensiva e expresiva do suxeito bilingüe

4 A case total maioría de países europeos, por exemplo, deron este paso decisivo na planificación das competencias lingüísticas do sistema educativo. O informe Eurydice de 2009 proporciona datos moi precisos sobre esta cuestión. Ver EACEA; Eurydice; Euroestat, 2009.

en dúas linguas. Concepto que, no devir dos tempos e os estudos, ha ter as súas discusións de papel sobre si bastaría a competencia da comprensión nas dúas linguas (McNamara, 1966) ou habería que considerar tamén, e necesariamente, a da expresión verbal (Haugen, 1953) para asumir tal identidade bilingüe.

Pero, sen dúbida, a manifestación máis estudada e controvertida dos bilingüismos é aquela que pon o seu obxectivo no territorio dos sistemas educativos, xa sexa con relación ao estudo e uso vehicular de dúas ou tres linguas durante a inmersión escolar ou xa se atope referido á aprendizaxe integrada dos contidos curriculares nunha segunda/terceira lingua franca (Lorenzo, Trujillo e Vez, 2011). Claro que esta recente cultura do *bilingüismo educativo* de tipo secuencial non fai a debida xustiza aos *bilingüismos informais*[5] que pouco ou nada teñen que ver coa situación peculiar dos contextos educativos. Estes últimos, como sabemos, van máis aló do interese sobre a habilidade de alguén (ou de toda unha comunidade) para interaccionar comunicativamente en dúas ou tres linguas e centran a súa atención nas capacidades de alguén (ou de todo unha comunidade) por ser plenamente consciente dos contextos socioculturais, políticos e ideolóxicos nos que dúas ou máis de dúas linguas (e os seus usuarios) toman posicións e exercen as súas roles, así como dos diversos significados que se derivan dos seus respectivos posicionamentos e roles (Vez, 2010b).

No contexto dunha cultura multilingüe podemos observar a existencia dunha maior incidencia cara a unha exposición simultánea a varias linguas ou a predominancia dun proceso sucesivo de inmersión en distintas linguas. Nun e outro caso o importante a destacar é o feito de que o universo da comunicación é compartido entre varias linguas-culturas e que as distintas competencias en linguas diferentes se complementan entre si en relación aos diferentes dominios dos usos lingüísticos. E, a diferenza do que adoita acontecer no *bilingüismo educativo*, a concorrencia dun nivel desigual de logro (maior ou menor grado de dominio) na execución das actividades de cada lingua (á hora de comprender oralmente, de comprender por escrito, no momento de expresarse oralmente ou por escrito, nas a súa interaccións orais ou escritas etc.) non se percibe como unha deficiencia competencial.

5 Co termo *bilingüismo informal* quero facer referencia ao feito social dunha comunidade de fala bilingüe (con maior ou menor orientación diglósica no contacto de linguas; con maior ou menor grao de desenvolvemento educativo e cultural) o mesmo que aos individuos que viven de xeito cotiá nunha situación de uso en alternancia de dúas ou tres linguas.

Non cabe, pois, falar de incompetencia ou dunha insuficiente competencia si un individuo non alcanza o mesmo dominio no desempeño de cada actividade lingüístico-comunicativa en cada lingua. E o feito de que exista un predominio competencial nunha das linguas dun individuo plurilingüe non pode, xa que logo, ser considerado un motivo de infravaloración en comparación con alguén monolingüe ou bilingüe.

Finalmente, gustaríame indicar que mentres unha identidade monolingüe abarca os camiños de desenvolvemento lingüístico que van desde un idiolecto a unha lingua, a identidade dun individuo plurilingüe abarca (de forma inclusiva) a lingua da intimidade, pasa polas linguas de proximidade, e esténdese a través do amplo recoñecemento das formas de comunicación rexionais, nacionais e internacionais. E a medida que se van desvelando as sucesivas capas da cebola das linguas e as culturas, é fácil observar unha complexa rede de relacións. Neste escenario, cada lingua é representativa dunha cultura subxacente. E así, cada lingua pode considerarse como o medio de máis dunha cultura, do mesmo xeito en que cada cultura pode expresarse a través de máis dunha lingua.

Claro que, sendo realistas, tampouco debemos esquecer un feito importante: tamén nas sociedades multilingües, debido á imitación das sociedades desenvolvidas onde son predominantes os mono-modelos, é fácil ver como se crean artificialmente escenarios de dominio monolingüe a través das estruturas educativas, o que está dando lugar a unha progresiva desintegración destas sociedades. *¡Como non lamentar que, xusto cando as sociedades occidentais se viron apremadas a recoñecer a identidade multilingüe e multicultural de certos grupos emerxentes en contextos subdesenvolvidos, sexan estas sociedades de individuos con linguas e culturas orixinais as que están perdendo o seu propio acervo!*

4. O encontro na comunicación intercultural

A estreita relación que vincula o contexto social e cultural no que ten lugar o xogo comunicativo, obriga a pensar nunha relación necesaria entre linguas e interculturalidade como unha forma de relación entre *conciencia pluricultural* (que implica adaptarse á cultura dos demais para asegurar a comunicación) e *competencia intercultural* (as habilidades para relacionarse adecuadamente cos demais) no sentido que a estes termos se lle dá en Beacco e Bryam (2007: 69-70). Claro que a esta relación non se escapan as sutís cuestións que ten que ver coa identidade e a alteridade dos individuos

plurilingües, o espazo antroposocial e antropolítico no que interactúan, e os seus retos como locutores interculturais.

Certamente, a miúdo obsérvase que moitas persoas aférranse á idea de que a multiplicación dos contactos co exterior que caracterizan á sociedade postmoderna na que vivimos é, de feito, unha ameaza contra a identidade. Claro que crer isto implica presupoñer que hai unha identidade desde sempre constituída así, e isto nunca foi o caso tal como argumenta Augé (1993: 79) que insiste en que "non hai identidade sen a presenza dos outros. Non hai identidade sen alteridade". E é que, en realidade, a identidade constrúese no nivel individual a través das experiencias e as relacións co Outro. Iso non ocorre exclusivamente no nivel individual, xa que é tamén moi certo no nivel colectivo. Así, un grupo que se reprega sobre si mesmo e péchase... é un grupo moribundo.

A sociedade multilingüe, favorecedora como ningún modelo alternativo dos contactos co Outro, frea as tentacións de replegarse sobre un mesmo e restrinxir así os nosos acenos de identidade a unha cultura construída sobre as bases das denominadas *raíces antropolóxicas*. Esta metáfora das raíces asimílase á idea de *terra das orixes*. Con todo, na maioría dos casos, a historia trata de grupos que se moveron. Reivindícase unha identidade en parte ilusoria e créese ameazada precisamente porque non se chegan a admitir as relacións de alteridade: non é a alteridade a que pon a identidade en crise. A identidade está en crise cando un grupo ou unha nación rexeitan o xogo social do encontro co Outro. E quen se forma para formar parte dunha cidadanía plurilingüe e intercultural, como é o caso da nova educación idiomática, non pode rexeitar ese xogo social do encontro co Outro, porque en definitiva o encontro no diálogo intercultural é a esencia dos actos comunicativos na actual sociedade multilingüe. Non sen motivo, unha das ferramentas didácticas máis recentes –a *Autobiografía de Encontros Interculturais*– promovida pola División de Políticas Lingüísticas do Consello de Europa[6] busca como obxectivo que os usuarios poidan reflexionar de xeito crítico sobre as experiencias interculturais que lle resultaron memorables, e, ao tempo, axúdalles a analizalas retrospectivamente e sobre a base dos aspectos máis definitorios de cada encontro.

6 Ver o portal da institución: http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/domaines_EN.asp.

Cita Moreno Cabrera (2008: 116), ao fío do colonialismo lingüístico español con ocasión do descubrimento de América, o tipo de bilingüismo substitutivo que souberon impoñer progresivamente os conquistadores e o seu séquito. Apoiándose nunha referencia histórica de Alvar, o autor explica que con este tipo de bilingüismo substitutivo "trátase de introducir unha lingua estraña que vai acompañada dun halo de prestixio que serve para empequenecer e devaluar as linguas indíxenas". E segue a referencia de Alvar:

> Conforme o bilingüismo acrecéntese, aumentará o prestixio social do castelán en todos os niveis, vencendo a inercia a favor das novas estruturas. Porque as falas indíxenas –abandonadas á súa sorte– difícilmente enriquecen o seu propio acervo, nin son capaces de adaptarse ás novas necesitadas [Nota 83. Baste pensar no guaraní, que ten consideración de lingua nacional, incapaz para expresar –segundo os seus falantes– conceptos farto triviais na vida dun falante instruído.]

Cando chegamos a pensar dun modo así, como foi o caso e segue sendo hoxe noutros moitos contextos, non estamos suscitando a cuestión multilingüe ou intercultural nun espazo de argumentación lingüística. Estámolo facendo nun entramado interdisciplinar que se asenta nun espazo antroposocial e antropolítico. Como o destacou Byram (2003: 53-54):

> [...] Un dos obxectivos educativos no ensino de linguas estranxeiras debería ser promover a conciencia cultural crítica a través da educación política. A formación en idiomas non é xa que logo unha actividade neutra, como podería deducirse do simple desenvolvemento de *destrezas*. Está profundamente enraizada nas relacións da educación coa política. [...] Argumentarei esta cuestión demostrando que a aprendizaxe das linguas e culturas e a interacción con falantes doutras linguas é un xeito especial de socialización que produce efectos nas identidades sociais dos aprendices, e que o ensino das linguas estranxeiras pode e debe ter obxectivos educativos que son políticos.

Existe unha forma de concibir as linguas e os seus usos que implica unha complexa rede integrada de niveis que se conforman desde achegas sociolóxicas, políticas, culturais, éticas, ecolóxicas etc. Non podemos, así, desbotar o intento por dar sentido á trans-disciplinariedade nas estruturas do pensamento sobre as linguas e os seus usos sociais. O individualismo metodolóxico, de carácter exclusivamente pedagóxico, que caracterizou o xerme vertebrador da cultura reducionista das estruturas de pensamento das

linguas ao longo do século XX resulta, en si mesmo, incapaz de comprender o fenómeno social da linguaxe e as linguas na súa propia dinámica, precisamente polo carácter reducionista do seu enfoque e visión do problema. É precisa unha forma complexa de organización do pensamento que nos permita afrontar unha racionalidade que abra as portas a modos interdisciplinares e transdisciplinares que sexan capaces de asumir a diversidade e facer que esta diversidade dialogue.

En realidade, as aprendizaxes efectivas de idiomas viñéronse orientando durante as pasadas décadas na dirección de esperar que o encontro social, un duro crisol de competencia da apropiación da nova lingua, prodúzase un día (¡para moitos aprendices nunca!) nalgunha situación real moi afastada do contexto educativo do aula. Xa ninguén se atreve a motivar ficticiamente (si, en realidade, existiu algunha vez tal motivación extrínseca) aos seus alumnos a aprender unha lingua diferente á propia ou propias para cando vaian a un país onde esa lingua teña unha instalación social plena. En realidade, estes deben estar preparados para o encontro social no discurso desde o primeiro momento do seu proceso de contacto coa nova experiencia lingüística na lingua en cuestión, aínda que isto suceda nun aula.

Ese encontro social no discurso, expresado en clave hermenéutica, precisa da construción dun espazo ao que os que participan nun acto comunicativo e cultural aportan algo... algo que permite negociar os significados... significados que non están no texto (ou están simplemente mostrados como indicios de significación) xa que non son recibidos senón construídos. Por iso é polo que o encontro social no discurso sexa transdisciplinar e, por ser complexo, necesita que os suxeitos participen activamente. No encontro social no discurso, facémonos conscientes da finitude e o inacabado do coñecemento: alí onde sabemos que non existe posibilidade humana de saír completamente do contexto vémonos obrigados a optar, a elixir perspectivas. Son as perspectivas que efectúa un individuo en situación de comunicación intercultural ao aplicar, por necesidade efectiva, estratexias complexas. E, como sabemos por Morin, quen pon en marcha a transdisciplinariedade está practicando a *reticulación*... pensa articulando... vai do todo á parte e da parte ao todo... non linealmente do simple ao complexo. Así avanza o bo aprendiz de idiomas: do texto ao contexto, do contexto ao texto.

Cada vez hai menos dúbidas sobre a necesidade de que a construción do mundo da educación lingüística céntrese na lingua como comportamento

intercultural, como compromiso na acción intercultural (Guillén e Castro, 2008). Os últimos anos do século XX e os que inician este XXI estannos levando, finalmente, a comprender a lingua como comportamento intercultural –unha ferramenta para desenvolver as nosas interaccións interculturais nunha cultura do mestizaxe. E a nosa perspectiva vólvese sociolóxica. A nosa preocupación inicial polo *locutor ideal* (que, en realidade, non quere dicir moito) trasladouse, da man dunha sociedade global da información, da educación e do mestizaxe, ao interese por un *locutor intercultural.*

Parece evidente que os materiais didácticos e as metodoloxías do aula deberían reflectir, polo menos, algúns dos seguintes trazos concernentes á aprendizaxe dunha lingua engadida como forma de comunicación, si pretendemos que os alumnos desenvolvan as súas capacidades para afrontar os problemas da dimensión social e intercultural vinculada a tales aprendizaxes lingüísticas (Trujillo Saéz, 2006). En síntese, asumir o feito de que:

- A mediación na derivación do significado é un proceso dinámico de inferencia.
- (Como consecuencia) Os significados son plurais e variables na medida en que se desenvolven as características concretas do proceso de comunicación.
- Un proceso de negociación de significados está determinado por regras discursivas de tipo social e específicas dunha cultura (e por regras de tipo pancultural) que constitúen unha axuda esencial na aprendizaxe e progreso lingüístico de apropiación dunha nova lingua.
- Este tipo de regras entran en xogo a través de procesos de interacción e, como consecuencia, as estratexias de apropiación da lingua estranxeira deberían enmarcarse na dinámica dun contexto transaccional.
    - Os alumnos dunha lingua estranxeira necesitan desenvolver unha certa sensibilidade cara aos prexuicios sociais e culturais que conlevan determinados actos de fala, e que unha sensibilidade deste tipo –que se pode impulsar mediante o deseño de contidos específicos de tipo actitudinal– resulta un prerrequisito básico para comprender a nova lingua como un medio de traspasar o limiar da comunicación intercultural.

Sen dúbida, o *contexto social* non nos conduce a unha terra prometida no ámbito das aprendizaxes lingüísticas pero, desde o punto de vista das estratexias procedementais do ensino, aprendizaxe e avaliación de novas lin-

guas, pon de relevo algúns aspectos concretos que merecen unha atención particular. Claro que o discurso social e a cultura son, á súa vez, algo máis que o pano de fondo e o contexto da significación nunha lingua franca. Apropiarse dunha lingua engadida é apropiarse dos seus discursos sociais e da súa cultura. Iso implica penetrar na dimensión da linguaxe e as linguas como un instrumento social baixo unha perspectiva que sitúa os propios conceptos de lingua, discurso social e cultura nunha dinámica de correlación interna que une estes tres conceptos á hora de compartir a característica común das situacións imprevisibles.

Este trazo de *situacións imprevisibles*, que comparten os conceptos de lingua, discurso social e cultura, póñennos en garda, no ámbito das aprendizaxes lingüísticas, ante a necesidade de impulsar os procedementos e as destrezas da negociación como fonte de toda acción didáctica e metodolóxica enfocada cara a un proceso efectivo de apropiación dunha lingua e unha cultura diferente á que marca nosa propia identidade social. En realidade, as variables que –como tales– interveñen neste proceso de negociación están presentes no uso da lingua (ou linguas) propia en cada momento das nosas relacións interpersoais cotiás. En sentido estrito, non son outras variables as que entran en xogo á hora da comunicación intercultural. Máis ben o que ocorre é que estas variables cotiás aumentan, fanse máis complexas e resultan máis demandantes á hora do encontro intercultural entre locutores interculturais.

Dalgún modo, nesta liña manifestáronse os equipos que traballaron as liñas conceptuais do *CEFRL* producido polo Consello de Europa (Council of Europe, 2018), á hora de definir e promover a idea de *competencia intercultural*. Unha competencia moi particular, máis difícil de desenvolver do que a primeira ollada parece e que, ao revés do que habitualmente pensan os que se enfrontan a ela por primeira vez desde premisas educativas, comeza no punto onde estamos cada un de nós no momento de tomar conciencia da súa importancia. Así, o concepto de interculturalidade e de competencia intercultural forma parte do pensamento complexo na didáctica das linguas, máis aló das racionalidades simplificadoras (ou deterministas) e reducionistas que caracterizaron os enfoques estruturais ou nocio-funcionais do século pasado.

A nosa percepción do universo plural do exterior que nos rodea está moi condicionada por nosa propia capacidade de observar o universo plural

interior. Isto é algo aínda máis complexo no caso de locutores interculturais que deben aprender a construír a cultura desde o discurso e a acción. Esta apreciación da diversidade como motor de impulsión da conciencia lingüístico-cultural dos locutores interculturais implica unha boa interiorización do que supón unha interacción dinámica entre culturas. O locutor intercultural é *inter* porque *inter-acciona* ao ter que moverse no recoñecemento da diversidade de culturas. Como o expuxo Guilherme (2004: 125),

> ... [o intercultural] admite a existencia de múltiples culturas como ámbitos autónomos, aínda que esencialmente heteroxéneos, aínda que o seu foco de atención reside nos espazos intermedios, é dicir, na súa interacción dialóxica, na natureza flexible das identidades culturais e nos trazos dinámicos que caracterizan os encontros interculturais.

En definitiva, os locutores interculturais proxectan unha disposición á asunción dun compromiso no que converxen factores vinculados a aspectos de identidade, alteridade e diversidade cultural. Non cabe o intercultural sen este compromiso. E, neste sentido, os locutores interculturais teñen un compromiso para unha actitude de estar abertos, ser flexibles, tolerantes e dispostos a aprender de forma permanente, a diferenza dun locutor nativo que aprende menos co paso dos anos e, en consecuencia, tamén se esforza menos en cada encontro co Outro. Para expresalo de forma moi sintética, un locutor intercultural o é porque dispón dunha competencia na acción: a capacidade de verse a si mesmo como outros lle ven a el ou a ela. Intuicións que o gran poeta escocés Robert Burns xa posuía e deixounos patentes nos últimos versos do seu poema *To a Louse*: "O would some Power the gift to give us, to see ourselves as others see us!".

Bibliografía

Augé, M. (1993): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.

Baetens Beardsmore, H. (2008): "Multilingualism, Cognition and Creativity", *International CLIL Research Journal* 1 (1), pp. 4-19.

Beacco, J-C. e M. Byram (2007): *From linguistic diversity to plurilingual education. Guide for the development of language education policies in Europe*, Strasbourg: Language Policy Division.

Byram, M. (2003): "On being bicultural and intercultural" en G. Alred, M. Byram e M. Flemming (eds.), *Intercultural experience and education*, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 50-66.

Cenoz, J. (2013a): "The influence of bilingualism on third language acquisition: Focus on multilingualism", *Language Teaching* 46.1, pp. 71-86.

Cenoz, J. (2013b): "Defining multilingualism", *Annual Review of Applied Linguistics* 33, pp. 3-18.

Clifford, J. (1992): "Travelling Cultures" en L. Grossberg, C. Nelson e P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Nova York: Routledge, pp. 69-74.

Council of Europe (2018): *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion volume with new descriptors*, Strasbourg: Language Policy Programme/Education Policy Division/ Education Department.

Eurydice (2009): *El sistema educativo español*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

González Piñeiro, M., C. Guillén Díaz e J. M. Vez (2010): *Didáctica de las Lenguas Modernas. Competencia Plurilingüe e Intercultural*, Madrid: Ed. Síntesis.

Guilherme, M. (2004): "The role of intercultural communication and interaction in Modern Languages Departments", *Anglo-Saxonica* II, 21, pp. 119-138.

Guillén Díaz, C. e P. Castro Prieto (2008): "¿Qué formación didáctica del profesorado de lengua extranjera para la gestión de la dimensión intercultural? La concepción de un dispositivo como instrumento de referencia", *Intercompreensâo. Revista de Didáctica das Línguas* 14, pp. 181-208.

Haugen, E. (1953): *The Norwegian Language in America: A study in Bilingual Behaviour*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lorenzo, F., F. Trujillo e J. M. Vez (2011): *Educación bilingüe. Integración de contenidos y segundas lenguas*, Madrid: Ed. Síntesis.

Madrid, D. e S. Hughes (eds) (2011): *Studies in Bilingual Education*, Bern: Peter Lang.

McNamara, J. (1966): *Bilingualism and Primary Education*, Edimburgo: Edinburgh University Press.

Moreno Cabrera, J. C. (2008): *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva*, Barcelona: Península.

Pattanayak, D. P. (ed.) (1990): *Multilingualism in India*, Clevedon: Multilingual Matters.

Silva Valdivia, B. *et al.* (2010): *Avaliación da competencia do alumnado de 4º da ESO nos idiomas galego e castelán*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.

Trujillo Sáez, F. (2006): *Cultura, Comunicación y Lenguaje. Reflexiones para la enseñanza de la lengua en contextos multiculturales*, Granada: Octaedro-Mágina.

Vez, J. M. (2010a): "Bilingüismo internacionalista" en A. Egea Fernández-Montesinos (coord.), *Agenda 2012. Nuevas perspectivas del sistema educativo andaluz*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, pp. 33-50.

Vez, J. M. (2010b): "Linguas e globalización en Europa" en B. Silva, J. Rodríguez e I. Vaquero (coords.), *Educación e Linguas en Galicia*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, pp. 165-194.

Ramón Piñeiro, filólogo filósofo

Darío Villanueva
Universidade de Santiago de Compostela/Real Academia Española

Tiven o privilexio de tratar persoalmente a Ramón Piñeiro, que ademais dos seus ensaios filosóficos sobre o significado metafísico da *saudade* e os seus escritos sobre literatura galega, foi un intenso activista cultural e político, promotor de instrumentos imprescindibles como a editorial Galaxia ou a revista *Grial*, na que fixen varias colaboracións, e, sobre todo, participei de determinadas institucións. Por exemplo, o Padroado da Lingua Galega, que non chegou a constituírse, como si o foi, ao amparo do Estatuto de Autonomía de Galicia, o Consello da Cultura Galega do que o primeiro presidente foi, precisamente, Ramón Piñeiro desde a súa creación en 1983 ata o ano do seu falecemento, 1990.

Como tal presidente, el foi o impulsor desde o Consello da Cultura, xunto coa USC, dun magno congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, desenvolvido entre o 15 e o 20 de xullo de 1985 en varias localidades galegas para conmemorar o centenario da morte da Cantora.

A organización foi confiada a unha secretaría executiva formada, xunto co decano da Facultade de Xeografía e Historia Xosé Ramón Barreiro Fernández, por tres catedráticos de disciplinas distintas que foramos compañeiros de carreira: Mercedes Brea López, de Filoloxía Románica; Anxo Tarrío, de Lingua e Literatura galega; e eu mesmo. Non nos faltou, ademais, o apoio do Patronato Rosalía de Castro e do Instituto da Lingua Galega da USC, pero Ramón Piñeiro, xunto co reitor Carlos Pajares, proporcionáronnos todos os medios e achegaron as súas suxestións particulares para que reunísemos en Galicia a estudosos de vinte nacionalidades distintas procedentes de máis de sesenta universidades de todo o mundo. O froito deste congreso plasmouse en tres volumes de actas que representaron un antes e un despois na traxectoria dos estudos rosalianos.

O esforzo foi grande, pero uniuse, en torno á figura máis representativa do *Rexurdimento* cultural galego, unha vontade de colaboración por parte de tirios e troianos máis alá de toda diverxencia: nacionalistas e non nacionalistas; progresistas e conservadores; hispanofalantes e galegofalantes; defensores da ortografía oficial adoptada pola Xunta de Galicia, o Instituto da Lingua Galega e a Real Academia Galega e reintegracionistas, defensores dunhas regras identificadas ao máximo cunha tradición que viría

directamente do galaico-portugués medieval e politicamente representaría un afastamento de calquera resonancia castelá xunto cunha aproximación decidida ao mundo da lusofonía.

A máxima autoridade nesta liña era Ricardo Carballo Calero, o primeiro catedrático de galego da USC. Era un filólogo dunha peza, comezando loxicamente pola súa fala, de sedutora precisión conforme, nos seus rexistros, ás distintas situacións comunicativas de que se tratase. E, no que á escritura se refire, don Ricardo cultivou un abano moi amplo de expresións filolóxicas: a erudición literaria e lingüística, por suposto, pero tamén a creación literaria nos seus xéneros fundamentais.

Don Ricardo era o presidente da comisión organizadora do congreso por parte da Universidade. Constantino García González, fundador e director do Instituto da Lingua Galega, figuraba ao mesmo nivel nela, pero por designación do Consello da Cultura Galega presidido por Piñeiro. O Consello participaba tamén da normativa ortográfica oficial, fronte á lusista.

A don Constantino, que foi o meu profesor dunha das disciplinas que considero fundamentais na miña formación, a Filoloxía Románica, debo un recoñecemento especial. Catro anos despois da morte de don Ramón, en 1994, creouse en Santiago de Compostela o Centro de investigaciones lingüísticas y literarias Ramón Piñeiro (actualmente, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades). O seu coordinador, o propio Constantino García González, que fundara xa en 1971 o Instituto da Lingua Galega da USC, foi encargado pola Xunta de Galicia de poñelo en marcha, e pediulle a Guillermo Rojo que se ocupara da división lingüística e a min que fixera o propio coa literaria. Puiden traballar pouco no empeño, porque ao ser elixido reitor da USC en xullo dese mesmo ano tiven que deixar a batuta en mellores mans que as miñas, as de Anxo Tarrío Varela.

O Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades leva xa máis de vinte e cinco anos traballando en proxectos moi ben escollidos e liderados, con algún dos cales colaboro desde un principio, como por exemplo o do Equipo GLIFO (Grupo compostelán de Investigacións Semióticas e Literarias). Xunto ao propio Tarrío Varela, Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas e Anxo Abuín González, a miña compañeira de Licenciatura, a nosa homenaxeada deste volume Blanca Ana Roig Rechou, e eu empezamos a elaborar un *Diccionario de termos literarios*, cuxo primeiro tomo, que comprende da letra A á letra D, foi publicado en 1998, e o segundo, do E

ao H en 2003. Entre as miñas achegas están as entradas "Autobiografía" e "Fenomenoloxía", pois o director que mas encargou sabe ben de que pé coxeo. Este *Diccionario de termos literarios* é aínda unha *work in progress* a cuxos traballos se incorporou unha nova xeración de investigadores, pero que xa se pode consultar no sitio correspondente de internet.

Volvendo ao recordo do congreso rosaliano que tivo lugar en 1985, como pode ocorrer coas cousas da lingua a adopción dunha ou outra postura en canto á ortografía –bendecida pola oficialidade e maioritaria a primeira (a do ILG), minoritaria (a reintegracionista) desde a oposición a segunda– influía nas relacións persoais de quen tiveran sido compañeiros, e incluso amigos, na convivencia e o traballo universitario. E iso era o que ocorría –sen que nunca, por suposto, o sangue chegase ao río– entre don Constantino e don Ricardo, quen antes da chegada do romanista asturiano a Santiago fixera xa dúas aportacións filolóxicas froito do seu enorme esforzo individual: a *Historia da literatura galega contemporánea,* en 1963, e, tres anos máis tarde, a *Gramática elemental del gallego común* (1966).

Plenamente consciente da situación, dado que unha das sesións do congreso se ía celebrar no pazo de Mariñán e no Concello da Coruña, pareceume que como coordinador do secretariado executivo debía asumir o reto encargándome da viaxe, ida e volta no meu coche particular, dos dous mestres. Comezamos a recorrer a ruta en completo silencio; o aire cortábase cun coitelo. E uns quilómetros máis adiante, don Constantino, que como asturiano (eu era fillo de un) gozaba dun pronto máis expansivo –os psicólogos dirían "primario"– que don Ricardo, que, como acostumamos ser os galegos, era "secundario", sen mediar prolegómenos ningúns espetoulle ao seu colega que parecía mentira que se tivese entregado á causa do lusismo ata o extremo de converterse na súa cabeza visible e máxima autoridade, en contra dunha normativa baseada nas enquisas que desde facía varios lustros o ILG fixera para identificar o galego real falado no noso país e acomodar logo a el a ortografía. Concluíu que lle parecía unha absoluta irresponsabilidade que non aceptase a que finalmente se declarara oficial como un logro imprescindible para a normalización lingüística, proceso que todas as linguas nalgún momento tiveron que afrontar con disciplina individual e colectiva.

Polo retrovisor eu estaba seguindo a prédica, cos ollos ben abertos para non perder detalle, sobre todo, da reacción de don Ricardo, a quen, escoitándoa, non se lle moveu nin un pelo. Non se fixo esperar a súa resposta, pronunciada

nun ton pausado e conciliador: "Constantino, o que ocorre é que ti non queres comprender a miña postura. Hai algo máis que consideracións lingüísticas na miña toma da partido. O que eu postulo é que El Rei de España reivindique a Coroa de Portugal, sobre a que ten abondos dereitos dinásticos, e poidamos constituír así un Estado serio e rexo na Península Ibérica".

O debate acabou aquí. Ben é certo que no resto do traxecto o silencio volveu dominar no limitado recinto do auto, e logo, xa en Bergondo e Coruña, todo seguiu transcorrendo sobre rodas.

Volvendo cara atrás, tras este excurso provocado polo congreso rosaliano de 1985, retomo o fío facéndome unha pregunta: Piñeiro filólogo ou filósofo? Non sería capaz de establecer unha fronteira entre estas dúas dimensións. O que, por outra parte, non deixa de agradarme, porque, aínda que filólogo, síntome moi vinculado ao pensamento filosófico, e intento facer unha filoloxía baseada nel.

Existen outras afinidades amigables que persistiron o paso do tempo e que continúan ata hoxe. Veñen de 1960, cando comecei o bacharelato, e se prolongaron na etapa xuvenil da universidade. Tal é o caso de tres compañeiros de estudos que o fomos desde aquel principio e seguimos sendo amigos fraternos. Un deles é xurista, Constantino Rodríguez Ramos; o outro, Pepe Otero, filósofo. Precisamente, prologando un libro seu escrito en galego, apuntaba eu en 2018 que ao igual que temos médico de cabeceira, non estaría mal que contásemos cun "filósofo de cabecera" que nos axudara a asimilar, superar e, sobre todo, comprender o que nos está a pasar, e o seu sentido último. E concluía que o meu compañeiro de estudos, que expresa o seu pensamento orteguianamente a través da prensa, fora o meu "filósofo de cabecera" desde facía medio século.

Algunha das creacións de Piñeiro entreveran tamén literatura e filosofía. Por exemplo, cando escribe o seu ensaio sobre "A saudade en Rosalía de Castro", está desenvolvendo unha teoría de estirpe *heidegeriana*, mediante unha interpretación neoexistencialista do seu pensamento aplicada a unha expresión en forma de poesía.

No meu libro *Da palabra no tempo. Estudos e ensayos de literatura*[1], que me publicou o meu paisano o poeta chairego Miguel-Anxo Fernán Vello, figura

1 A Coruña, Espiral Maior/Auliga Ensaio, 2007.

un ensaio dedicado á figura socrática de Ramón Piñeiro. Cando o lembro, teño que pensar sobre todo no referente do creador da maiéutica. Piñeiro era un dialéctico socrático, e exerceu como tal na Galicia do século XX igual que Sócrates profesou a súa maiéutica na Grecia do século IV antes de Cristo. Utilizaba a palabra como un instrumento para entender e á vez incidir sobre a maneira de pensar dos demais. E isto, a través da súas conversacións, das que non queda constancia nada máis que cando os seus interlocutores puxeron despois por escrito o que falaran pero tamén, destacadamente, a través dun xénero literario que cultivou, que antes de ser parte da Literatura, é unha expresión da conduta lingüística e comunicativa das persoas: a redacción de cartas, de epístolas.

Ramón Piñeiro ata tal punto asumía desde a súa filiación socrática a virtualidade da carta como un instrumento dialóxico de comunicarse cos outros que, ás veces, a súa crítica literaria adquiría forma de epístola, incluso para ser publicada, ben en *Grial* ou ben como prólogo a algún dos libros dos autores que llo solicitaban.

Hai que ter en conta tamén a filiación xermana do seu pensamento, de Husserl a Heidegger. E dentro desa tradición de pensamento, filosofía e literatura estaban fortemente imbricadas. Nesa liña, a fenomenoloxía husserliana reclama aterse a "las cosas mismas" ("*Zu den Sachen Selbst*"). Abandonar todas as disquisicións, moitas veces bizantinas e gratuítas, para que o pensamento se ateña ao que ocorre realmente, aos fenómenos das cousas. Hai que entender aquilo que nos rodea sen prexuízos mediante unha visión clara e nidia do que está a pasar. E isto vale tanto en termos universais como concretos. Por iso, tanto García-Sabell como Ramón Piñeiro son valedores dunha fenomenoloxía cultural de Galicia. Sen que iso representara limitarse exclusivamente ás manifestacións culturais máis comúns, incluso tópicas. Era a súa unha especie de interpretación global da vida social en todas as súas expresións públicas de todo tipo: as tradicións e costumes, a literatura, outras manifestacións escritas, os comportamentos da xente, as prácticas colectivas, as modas, os soños expresados de maneira articulada. Todo isto forma parte dun magma que filósofos, e tamén antropólogos culturais tratan de describir e estudar.

Debo confesar que a miña admiración por Ramón Piñeiro nace máis da consideración intelectual da súa figura, dos seus escritos e da súa acción pública ca dunha relación de tipo persoal. Coñecino da man de Carlos Ca-

sares, e gardo sempre o recordo da longa conversación mantida a tres voces mentres conducía nun regreso xuntos de Salamanca a Santiago. Este e outros momentos con el non me cabe dúbida de que foron relevantes para a miña formación, pero non podería reivindicar a condición de persoa especialmente favorecida polo maxisterio socrático de Piñeiro a través da súa "mesa camilla" da rúa Xelmírez que se incorporou como unha icona á historia da cultura galega da posguerra.

Hai outro aspecto de Piñeiro que me gustaría destacar aquí. Nunha das súas páxinas, Domingo García-Sabell, que con toda certeza era a persoa que mellor o coñecía intelectual e humanamente, concreta o retrato do seu amigo afirmando que era un *kantiano* auténtico. Dicir isto de alguén no contexto europeo significa o mesmo ca definilo como racionalista e ilustrado. A este respecto Johan Gottfried von Herder, líder do movemento prerromántico do "Sturm und Drang", representa, aínda que discípulo de Kant, un certo afastamento ao espírito *kantiano*, sobre todo nunha cuestión moi sensible que segue mantendo plena vixencia entre nós, que é a dialéctica entre a concepción unitaria da Humanidade –é dicir, todos os seres humanos somos iguais no substantivo– e a cuestión de como, ao mesmo tempo, somos diferentes.

Velaquí unha contradición agrandada pola crítica que Alain Frinkielkraut fai en 1987 a Herder como destrutor da mellor tradición do racionalismo iluminista –representada eponimamente por Inmanuel Kant– nun dos libros pioneiros na advertencia de todos os males que traería consigo o "pensiero debole" da posmodernidade: *La défaite de la pensé*[2].

Escribo estas páxinas sobre don Ramón trinta anos despois da súa morte cando me sinto moi concernido coa "ética del cosmopolitismo" formulada polo filósofo anglo-ghanés Kwame Anthony Appiah que me interesa como comparatista e como intelectual, e que Piñeiro, loxicamente, non chegou a coñecer. Gustaríame ter tratado con el, á luz desta exposición, a cuestión de que a identidade se substancia nunha palabra que ten dúas acepcións contraditorias: identidade significa "ser semejante a", pero igualmente hoxe en día utilízase o termo para significar o que nos une só a un grupo inmediato a nós e que nos diferenza das identidades dos demais. É como unha especie de fragmentación da identidade racionalista. Segundo os ilustrados, a identidade era universal. Había unha identidade humana que non admitía

2 Éditions Gallimard, Paris, 1987.

compartimentos nin división. Pola contra, para moitos agora –e desde hai tempo– as identidades dependen do relativismo predominante, das concrecións xeográficas, lingüísticas, relixiosas, culturais, por non falar das raciais.

Mentres Kant postulaba aquela primeira concepción ampla de identidade, Herder, non obstante, comeza a expresar de maneira clara que as identidades había que concretalas en comunidades máis abarcables, máis "negociables", máis comprensibles. Pero o importante é que Herder non era en modo algún un relativista radical. Non era un antiilustrado neste sentido. Ben é certo que o pensamento *herderiano* foi absolutamente manipulado en Alemaña polo nazismo, que era unha ideoloxía de diferenciación agresiva, de marcación de fronteiras entre razas, entre crenzas e entre culturas. Os nazis, cando leron a Herder, omitiron todas as súas declaracións sobre o que el denominaba *Humanitat*, palabra que acostumaba escribir con letras maiúsculas. A Humanidade é un universal que a todos nos alcanza e inclúe.

Desafortunadamente continúa aínda, e incluso está crecendo en Europa, e non só nela, unha interpretación da identidade moi redutiva e belixerante que contradí esa outra concepción de Humanidade, que foi na que se baseou ao final da segunda gran guerra a Declaración Universal dos Dereitos Humanos, concepción unitaria no esencial aínda que falemos linguas distintas, teñamos unha cor de pel diferente ou a nosa historia e intrahistoria sexan tamén disímiles.

Pois ben, para min Piñeiro era un *herderiano* absolutamente xenuíno no seu pensamento literario. Para el existía un país, Galicia, e había un espírito dese país que se expresa a través dunha lingua, a súa gran creación colectiva, unha creación singular. Pero xunto con isto, nel residía así mesmo un poderoso substrato intelectual de europeísmo, e de racionalismo kantiano. Con el comprendín mellor que o dilema galego/castelán, Galicia/España era resoluble simplemente seguindo a pauta que nos dá Ortega nunha cita que sempre me acompaña: "Nos pasamos la vida eligiendo entre *lo uno y lo otro*. ¡Un penoso destino! ¡Prolongada, insistente tragedia! (...) La vida cobra sentido cuando se hace de ella una aspiración a no renunciar a nada" (Ortega y Gasset, 2010: 187-188).

Á luz das ideas de Appiah (2005, 2006 e 2019) expostas nas súas obras máis importantes, os estudos de literatura comparada xa existentes constitúen o marco de referencia doutrinal máis apropiado e útil para que as novas xeracións identifiquen como *su Literatura* non só a escrita na súa

lingua materna e, incluso, polos seus escritores compatriotas, senón que así mesmo asuman un repertorio multilingüístico de textos eminentes, por outra parte intimamente relacionados entre si e partícipes de similares exposicións poéticas que a teoría describe e explica como verdadeiros "universales literarios".

Podemos falar, pois, dunha verdadeira "lectura cosmopolita" como fai Kwame Anthony Appiah. Se o seu cosmopolitismo consiste nunha fórmula tan simple como "universalismo más diferencia", a "lectura cosmopolita" é aquela que se recrea na diferenza. Cando Appiah (2001: 204) engade que a lectura cosmopolita presupón un mundo no que as novelas viaxan entre lugares onde son entendidas de distintas maneiras, porque a xente é diferente e asume a súa diferenza, parece estar pensando, sen citalos, en escritores "globales" como o xaponés Haruki Murakami, o anglocaribeño de orixe hindú Vidiadhar Surajprasad Naipaul ou o albanés Ismail Kadaré. En termos de Stanley Fish, esta lectura cosmopolita consiste simplemente na multiplicación de "comunidades interpretativas" actuando simultaneamente, posibilidade hoxe factible pola globalización do polisistema literario, pola internacionalización da industria cultural e a xeneralizada mediación dos tradutores. Isto dará lugar, inevitablemente, a variados *misreadings,* pero non doutro modo concluía a lectura dunha obra polos seus primeiros lectores vernáculos.

Teño que insistir en que o compromiso coa universalidade da condición humana é algo consubstancial á Literatura Comparada desde a concepción dos seus propios fundadores, desde Juan Andrés, Madame de Staël e Goethe ata Jean-Jacques Ampère, Abel-François Villemain ou Hugo Meltz de Lomnitz, e que cobra renovado valor na actualidade, na dirección dun cosmopolitismo entendido como "la ética en un mundo de extraños".

Porque, como apuntei xa recordando a don Ramón Piñeiro, existen dúas acepcións dunha mesma palabra que desde sempre se relacionou coa literatura: *identidade*. Unhas veces, quizais demasiadas, prevaleceu o significado individualista, segundo o cal a identidade é "el hecho de ser quién o qué una persona o cosa es; las características que determinan quién o qué una persona o cosa es". A esta conciencia, a veces afirmada con pugnacidade, que unha persoa ten de ser ela mesma e distinta ás demais hai que engadir outra acepción non menos lexítima, que apunta cara "una cercana similitud de afinidad". *Identity,* identidad, como cualidade de *identical*, idéntico, "similar en cada detalle; exactamente parecida". Unha identificación total

nunca poderá darse entre persoas como si pode producirse entre obxectos ou cousas, pero é innegable a percepción que os humanos temos –e que con frecuencia se fortalece viaxando ou lendo– de que os grandes asuntos e as grandes paixóns que afectan a nosa condición máis xenuína, desde o nacemento ata a morte, desde os terremotos ás pandemias, desde o odio ao amor, nos resultan comúns.

Esta idea, que demanda todo tipo de matices e inspira simultaneamente unha profunda reflexión, explícase perfectamente nestas precisas palabras da escritora e premio Nobel polaca Wisława Szymborska, coas que conclúe o seu poema "Nic dwa razy" (Nunca dúas veces):

Medio abrazados, sonrientes,
buscaremos la cordura,
aun siendo tan diferentes
cual dos gotas de agua pura.

Hai que recuperar, tamén, a crenza de que a literatura é unha institución social e estética de primeira magnitude, e que a súa ensinanza non é un mero adorno que os sistemas educativos se conceden graciosamente para colorear os seus cadros, senón que pode desempeñar un papel insubstituíble para a formación dos cidadáns nun sentido plural, democrático e cosmopolita. A este respecto, é moi probable, como Ed Ahearn e Arnold Weinstein afirman, que "la literatura comparada es la única disciplina humanística equipada para alcanzar este reto educativo e ideológico" (Bernheimer, 1995).

A Piñeiro levoume, como xa dixen, Carlos Casares, outra das personalidades, de Galicia ou de fóra dela, ás que me sentín, e me sinto aínda despois da súa morte acaecida en 2002, máis próximo. Primeiro coñecino como lector de *Xoguetes para un tempo prohibido*, novela xeracional, da xuventude universitaria de Compostela coa que Carlos coincidira nos anos sesenta, e das súas inquietudes políticas, intelectuais ou simplemente humanas. Despois ven o encontro persoal, a simpatía mutua, a coincidencia de criterios non soamente literarios, as conversacións, as longas conversacións aquí e alá, en Ferrol, en Vigo, en Salamanca, en Verines, en Bos Aires, en Madrid... Carlos era un dos mellores interlocutores que coñecín. E digo interlocutores, porque tanto como falar sabía escoitar, festexando as ocorrencias do oínte. Participante en faladoiros con outros, e no –como se acostuma ás veces– expropiador sistemático do tempo que lle correspondería, en boa lei, á palabra allea.

O liderado de Casares como home da cultura aprecieino persoalmente non tanto na editorial Galaxia e a revista *Grial*, onde, por certo, entrei a escribir da súa man, senón no Consello da Cultura Galega, onde estiven con el desde 1994 ata o seu falecemento. Carlos Casares facía as cousas cunha estraña facilidade, coma se todo fose moi sinxelo e non significase nunca un gran esforzo, nin moito menos o máis mínimo abafo. Os seus escritos xornalísticos, a súa conversación e a súa propia presenza eran unha garantía de serenidade. Poucos como el apreciaban a cortesía, e a practicaban, desautorizando así o comportamento dos que a miúdo perden a compostura, ás veces xustificándose en non sei que firmeza de convicción agresiva ou descortés. Do Carlos Casares home cabal basta recordar a súa fidelidade á figura e ao pensamento de Ramón Piñeiro, o primeiro presidente do Consello da Cultura Galega.

O fecundo legado que deixou don Ramón a Galicia, nas ideas e nas institucións vertebradoras do país, tivo en Carlos Casares o seu máis leal curador, ata o punto de que foi el quen reuniu e ordenou para a imprenta os documentos orais e escritos nos que toman corpo as memorias inconclusas de Ramón Piñeiro, publicadas na primavera de 2002 baixo o título *Da miña acordanza. Memorias*.

Bibliografía

Appiah, K. A. (2005): *The Ethics of Identity*, Princeton: Princeton University Press.

_____ (2006): *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, Nova York: WW Norton.

_____ (2019): *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad*, Madrid: Taurus.

Bernheimer, C. (comp.) (1995): *Comparative Literatures in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Dharwadker, V. (comp.) (2001): *Cosmopolitan Geographies. New Location in Literature and Culture*, Nova York: Routledge, p. 204.

Ortega y Gasset (2010): *El espectador I. La vida en torno. Tierras de Castilla. Notas de andar y ver, Obra completa*, tomo 2, Madrid: Santillana/Fundación José Ortega y Gasset (5ª edición), pp. 187-188.

Este libro *Verbas amigas*,
en homenaxe a Blanca Ana Roig Rechou,
rematouse de imprentar o día 28 de xuño do 2021,
coincidindo co
seu septuaxésimo segundo aniversario

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO
PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Xacobeo 21·22

galicia

ISBN 978-84-453-5373-8

XUNTA
DE GALICIA