

Seis piezas de LIJ

Santiago Gallego



SEIS PIEZAS DE LIJ

Santiago Gallego

Seis piezas de LIJ



SEIS PIEZAS DE LIJ

© Santiago Gallego

exuperyster@gmail.com

© Editorial Vision Libros

Calle San Benito, 21, Local

Tel: 0034 91 3117696 url: www.visionlibros.com

Vision Libros es marca registrada de Vision Netware S.L.

ISBN: 978-84-9886-592-9

Depósito legal: M- XXXXXXXX

Fotografía: Santiago Gallego

Diseño de la cubierta: Santiago Gallego

Maquetación: P. Soler. Telf.: 666 910 549

Distribuye y produce:

Distribuidora de publicaciones. C/ Magnolias, 35 Bis, Local.

28029 Madrid.

Pedidos a: pedidos@visionnet.es

www.distribuciondigital.com

Reservados todos los derechos. Esta publicación no puede ser reproducida ni registrada sin el permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

*A mi estimado profesor de Dirección de Actores,
Julio Sánchez Andrada, sin cuyo magisterio me
habría sido imposible tener una visión coherente
del hecho narrativo.*

*También dedico este manual a Ángela Ruano,
Arantxa de la Fuente, Clara Redondo, Esperanza Fabregat,
Gemma Herraiz, Lina Paola Silva,
María Isabel Redondo —mi dulce Mir—, María Sierra,
Magaly Castellanos, Mercedes Tormo y Raquel Míguez;
en recuerdo de aquellos fantásticos meses durante los cuales
transformamos un taller avanzado de Literatura Infantil y Juvenil
(LIJ) en el cálido tejido emocional que tanto apoyo, amparo, disfrute
y sosiego aportó a nuestras vidas.*

ÍNDICE

Página

Breve nota 11

Material didáctico

- **PIEZA 1:** Poniendo el huevo (I) 13
Poniendo el huevo (II) 47
- **PIEZA 2:** Con las cartas marcadas 69
- **PIEZA 3:** Los hilos de las marionetas 93
- **PIEZA 4:** El velódromo de Saturno 111
- **PIEZA 5:** Pelando la cebolla 139
- **PIEZA 6:** No es hip hop (ni trip hop) 169

Agradecimientos 197

BREVE NOTA

La ortografía relativa a algunos pronombres y adverbios (este, esta, aquella, solo...) ha sido revisada conforme a las directrices indicadas en el *Diccionario panhispánico de dudas* en diciembre de 2005.

En algunas ocasiones, encontrarán las palabras *niños* y *chicos* como representativas de dos colectivos. Con el fin de aclarar un poco más esto, diremos que los primeros quedan comprendidos entre los seis y los diez años de edad; los segundos, hasta los catorce. Si bien, en el marco general de este manual, estos límites han de entenderse de una forma elástica.

Con carácter general: para el texto docente —incluidos los textos que no son relatos en sí (estos en cursiva)— hemos escogido Arial como tipo de fuente; los fragmentos literarios de otros autores y los cuentos propios van en Garamond.

La bibliografía del final de cada pieza no tiene más criterio que la siguiente sucesión de datos: título, autor, editorial, provincia de la tirada y año; en las ocasiones en que el original se sitúa alejado del tiempo en que se editó el volumen consultado, se indica entre paréntesis al final.

1. PONIENDO EL HUEVO (PARTE I)

Índice de materias

- A modo de introducción
- 1. Inicio ideológico e inicio de hecho
- 2. Inicios simples:
 - 2.1. Una palabra
 - 2.2. El prefijo arbitrario
 - 2.3. Inicio hipotético
 - 2.4. El *limerick*
 - 2.5. El error creativo
 - 2.6. La adivinanza
- Una breve reflexión final
- Nootropix

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El título de esta lección ya es toda una declaración de intenciones: vamos a ocuparnos de una cuestión fundamental: de dónde salen las historias, cómo comienzan. Y antes que nada hay que establecer una cautela: no nos podemos enredar en los complicados procesos mentales que dan origen al genio narrativo porque, si bien se saben algunas cosas al respecto —gracias a las últimas investigaciones neurológicas, pero no solo por esto—, se desconocen aún en profundidad la mayoría. Quisiera también que, en esta y sucesivas piezas, prestaran una atención especial a los ejemplos de novelas (e incluso relatos enteros) que se adjuntan, pues se han escogido con el mayor

de los cuidados. Por favor, entiendan todas las definiciones que se encuentren como maletas que tendrán que aprender a abandonar en algún momento del trayecto —para que así puedan hacer suyos los conceptos—.

1. Inicio ideológico e inicio de hecho

Por *inicio ideológico* entendemos aquel en el que la historia se genera a partir de una idea que funcionará a modo de conclusión y, en no pocas ocasiones, supondrá al tiempo una enseñanza ética. Hemos reservado el término *inicio de hecho* para el caso en que el relato se basa, total o parcialmente, en un suceso real —se ha de tener un poco de manga ancha: podemos discutir acerca de la veracidad de las historias bíblicas, pero la Biblia existe como realidad (las hay incluso *para niños*), tiene un peso específico en nuestra tradición judeocristiana—.

El refrán constituye un buen paradigma de inicio ideológico. Imaginen que, leída una historia, concluyen: «¡Vaya! Si esto viene a decir aquello de “quien mal anda mal acaba”». A lo mejor, parece manido basar un relato en una premisa tan conocida; pero conviene reparar en lo siguiente: hay muchas más historias posibles que inicios ideológicos —o ideas motoras— originales. Además, como veremos con más detenimiento, no solo hay ideas motoras, también las hay secundarias, que pueden ser incluso más interesantes, aunque se encuentren subordinadas. ¿Qué es más fácil: construir un relato basado en «quien mal anda mal acaba» o en «no por mucho madrugar, amanece más temprano»? En otras palabras: ¿qué es más fácil: escribir la historia del macarra de patio ajusticiado al fin o la de quien quiere hacer las cosas tan rápido que siempre presenta acabados mediocres? Nótese que, de estos dos últimos ejemplos, la fidelidad semántica (respecto del enunciado de la idea) del primero es muy superior al segundo, en el que casi podemos decir que se ha establecido un tropo o figura literaria: madrugar equivaldría a actuar deprisa y corriendo,

mientras que amanecer más temprano se identificaría aquí con hacer bien las cosas.

Una sugerencia: olvídense de lo fácil y de lo difícil. Escribir, antes que un reto, obedece más a la inquietud, e incluso a la necesidad, de plasmar una representación de lo real. Las ideas motoras han de escogerse por dos razones: el potencial que tengan y nuestra capacidad para manejarlas con ellas. Si nuestra formación en ciencias es escasa, parece complicado que vayamos a crear una historia del tipo *Inteligencia Artificial* —la película de Spielberg (2001), basada en el libro *Los superjuguetes duran todo el verano*, de Brian Aldiss—; sin embargo, se nos haría más asequible algo del estilo *El efecto mariposa* (2004, Eric Bress, J. Mackye Gruber), que debe su título a una muy simplificada transposición de un conocido fenómeno asociado a la física cuántica: el simple aleteo de una mariposa puede iniciar una cadena de sucesos que derive en un maremoto en la otra punta del globo; pero el guionista ha adaptado tal idea a los comportamientos y a los perfiles, por otra parte variables, de los personajes.

En esencia, la película de *El cartero siempre llama dos veces* (1981, Bob Rafelson, a partir de la novela de James M. Cain) nos cuenta que «quien la hace la paga». Un cruce de miradas entre Frank (Nicholson) y Cora (Lange) basta para perpetrar el asesinato del marido. Pero, en esta ocasión, no son las instituciones encargadas de velar por la justicia las que cobran la deuda en primera instancia, sino el destino más azaroso. Como vemos, no hay ni transposición ni flexibilidad alguna ligada a la idea central; pero el título esconde un elemento narrativo del todo singular (el destino).

El mejor ejemplo de inicio ideológico que hemos encontrado es un cuento de Nathaniel Hawthorne: *Wakefield*. A lo largo de este manual, solo encontrarán este como ejemplo ajeno a la literatura infantil y juvenil. Lo adjuntamos como lectura del todo optativa por dos razones: una, la que verán al final del siguiente

párrafo; otra, apuntalar que los diversos procedimientos para generar una historia son comunes a cualquier tipo de literatura —cuando nos dirigimos a niños y a chicos, simplemente, adaptamos el contenido del relato a la edad del lector—. En otras palabras, si el autor hubiera querido, con las mismas ideas motoras podría haber hecho un cuento para los más pequeños.¹ Prosigamos: Wakefield, un hombre de mediana edad, sale un buen día de casa por un asunto trivial; de regreso, se le ocurre que podría tardar más de lo debido y espiar por la ventana el creciente gesto de preocupación de su mujer. La broma de mal gusto se traduce en una tardanza de años; pero no porque se marche lejos, sino porque esa curiosidad malsana se retroalimenta día tras día, aun viviendo a escasa distancia de ella, gracias a disfraces y a otras artimañas. Una cautela: la idea que origina la creación de un relato no siempre es fácil de encontrar y las razones son variadas: por un lado, no todos tenemos la misma cultura —no solo en cuanto a cantidad, sino también en cuanto a variedad—; por otra parte, existen diferentes culturas, que marcan distinciones, ya no entre personas, sino entre amplias comunidades (por ejemplo, los católicos y los protestantes); y también cabe la posibilidad de que el escritor oculte la idea motor convenientemente bajo la narración:

Al parecer, la idea que generó el relato de *Wakefield* fue la siguiente: **si pierdes el lugar que te corresponde en el mundo, corres el riesgo de perderte para siempre**. Lo que, a su vez, supone una variante de un postulado calvinista: el éxito en la tierra es un reflejo inequívoco de la posición que ocuparás en el cielo. Y esto ya sí que denota una clara intención ideológica. Mas el relato empieza con un reconocimiento del autor: decidió emprender la narración tras leer en un periódico el suceso de un

¹ *Canción de Navidad* (Charles Dickens), *El diablo de la botella* (Robert Louis Stevenson) o *Caperucita Roja* (hermanos Grimm) son ejemplos de originales cuyos contenidos se han adaptado a los públicos infantiles en posteriores versiones. En buena lógica, las ideas motoras complejas siempre serán más difíciles de detectar para los niños y para los chicos, habida cuenta la ventaja cultural del autor —lo normal es que pasen por completo desapercibidas para estos—.

hombre que abandonaba su casa y a su esposa. En *Wakefield* —donde la narración intercala una introspección psicológica de primer orden respecto de los motivos del personaje para actuar así—, se conjugan dos tipos de orígenes: una noticia (inicio de hecho) y la aplicación de una ideología (religiosa en este caso). En suma, la génesis del relato implica una reflexión previa por parte del autor acerca del hecho causante.

La creación de relatos no tiene tanto que ver con inventar realidades distintas como con ofrecer interpretaciones atractivas de estas —incluso en los casos en que nos acogemos a lo que llamamos ciencia ficción; autores como Julio Verne, H.G Wells, Arthur. C. Clarke o Isaac Asimov disponen, sin duda alguna, de conocimientos científicos y humanísticos que les aportan una excelente base de cara a «ir más allá»—.

Lo siguiente está extraído de la solapa trasera de *Los guardianes* (1970), una novela juvenil de John Christopher para chicos de unos trece años de edad:

Al cumplirse los cien primeros años de la era tecnológica, Inglaterra está dividida en dos. De una parte, las Conurbes, cuyos pobladores parecen controlados psíquicamente por computadoras. De otra, el Condado donde la tecnología ha sido desterrada para volverse a las formas de vida victorianas. En un escenario utópico, a caballo entre la ciencia-ficción y la novela de intriga clásica, John Christopher ha tramado una historia de aventuras. En ella se hilvanan mordaces reflexiones sobre el poder y la represión.

Véase también el siguiente fragmento:

El estudio de Penfold era un cuadrado de unos dos metros y medio de lado, de desnudo aspecto, con una cama, un armario pequeño, una mesa y una sola silla. Apenas sí cabían en él los diez muchachos. Unos estaban sentados en la cama, otros en el suelo o bien apoyados en la pared. Penfold estaba sentado en el borde de la ventana, mirándolos a todos. Su voz era rápida y ligeramente fanfarrona.

—El punto de partida ha de ser la conciencia de que todos estamos condicionados: de que vivimos en la sociedad más condicionada que el mundo ha conocido. La posición especial de que gozamos nos ha sido imbuida desde la infancia. Se ha enseñado a las clases serviles del Condado a despreciar a los conurbanos y los conurbanos, a cambio, les desprecian a ellos. Nunca se ven, nunca se hablan: apenas saben los unos cómo viven los otros, pero a pesar de todo, nosotros somos los privilegiados, los que estamos en la cumbre de la pirámide social.

«La diferencia de clases no es una cosa nueva. Siempre ha habido un reducido grupo de privilegiados y una gran masa de exentos de privilegios; de la misma manera, también ha habido individuos que han preferido ser lacayos del pequeño grupo de privilegiados y se han considerado afortunados por ello. En la actualidad la división es muy grande: por un lado, nobles y lacayos de los nobles; por otro, los conurbanos. Los Trocadores se consideran nobles y su deseo es vivir perpetuamente en el Condado y no tener que volver a las Conurbes. Hay, pues, dos mundos y una barrera se alza entre ellos. Puede ser una barrera poco consistente en el sentido material, pero es enorme en la mentalidad de las personas. Nosotros somos los dominantes, ellos los dominados y las partes nunca se reunirán en un todo.»

Un chico llamado Logan, casi tan mayor como Penfold dijo:

—¿Y qué quieres que hagamos al respecto?

—Cambiar las cosas —dijo Penfold.

—¿Solo eso? —rió Logan—. Menuda aventura.

—La sociedad puede cambiarse de dos formas —dijo Penfold—. Si las masas reciben malos tratos se las puede inducir a la rebelión. Es un método extremo y no hay muchas posibilidades en la actualidad. Los conurbanos no pasan hambre ni reciben malos tratos. Tienen pan y circo, como los ciudadanos romanos en los días del Imperio. Además, el pan está untado con mantequilla y se puede ver el circo sin levantarse de la silla, en la holovisión de tres dimensiones. Los conurbanos no necesitan revoluciones.

Se puede ver que, por mucho que la novela esté ambientada en un futuro de ciencia ficción, se aprecian cuestiones muy rea-

les y muy entroncadas con los vaivenes sociales de la Historia, sobre todo de Occidente. No parece que, por el momento, debamos olvidar una vieja sentencia escolástica: «No hay nada en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos». Esta «evidencia» que abanderó *John Locke* ha sobrevivido con más vigencia que mil metafísicas propuestas o mil propuestas metafísicas, como prefieran. Por otra parte, la realidad material es mucho más vasta de lo que captan nuestros sentidos y, además, su mayor parte, invisible: las ranas ven los fotones, nosotros no; la radiación ultravioleta de un paisaje nevado se registra en la película fotográfica convencional, nosotros nos sorprendemos cuando vemos esos tonos morados en las copias en papel impreso. *¿Alguien quiere escribir la historia de un niño que capta los sabores de la fruta, mejores o peores, a través del tacto de sus manos?* Parece una propuesta más propia de la ciencia ficción, ¿verdad? Pues no. La frase popular «la realidad supera a la ficción» tiene bastante sentido; entre otras cosas, porque desconocemos bastante la primera: por ejemplo, en psicología, se define la sinestesia como «imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente».² Sucede que, además, la diferenciación de los sentidos precisa de un tiempo, caracteriza a las etapas del desarrollo; el que un niño vea sonidos no resulta tan extraño al fin y al cabo. Este fenómeno se debe a que los circuitos cerebrales encargados de procesar y de conducir las sensaciones (remite a los sentidos: oído, tacto, gusto, olfato y vista) aún no se encuentran debidamente especializados y comparten conexiones neuronales de más. Por cierto, para quienes anden fascinados con la noción de sexto sentido, señalamos que YA poseemos tal: se trata de la propiocepción, o sensación de que habitamos en el cuerpo que «governamos». Existe un síndrome neurológico, muy excepcional, bautizado originariamente por Oliver Sacks como *la*

² La base objetiva que supone el fenómeno de la sinestesia tiene su aplicación en la retórica; consistiría en un tropo en el que se unen dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales: *soledad sonora, verde cbillón*.

mujer desencarnada: consiste en no sentir que tu cuerpo te pertenece. Para cultivar buenas ideas que ayuden a la génesis del relato, lo primero que hay que hacer es conocer la realidad, de modo que esta nos parezca algo menos vasta que a la mayoría; no extraña que, en esencia, la profesión de escritor sea la de estudiante. Pero la gente no lee una historia porque el autor sepa cómo presentar una porción de la realidad —para eso ya tenemos los libros de texto—, sino por lo excepcional del enfoque o de lo narrado (por ejemplo, *Wakefield*) o, al menos, por nuestro modo de contar (algo que se corresponde más con la pieza que dedicaremos a las estructuras narrativas o con el epígrafe relativo al estilo, en la seis). Ahora, para encontrar lo singular hemos de aprender a observar de forma curiosa, sin prejuicios. Los psicoanalistas orientales han aportado a sus colegas europeos y norteamericanos una valiosa apreciación: uno de los problemas de los pacientes occidentales es que viven sin empaparse del entorno que los rodea: van pegando sus etiquetas intelectuales a todo lo que les sale al paso, objetos incluidos. Y el entorno no está para eso, sino para que penetre a través de los sentidos; no puedes andar por ahí con el cristal antibalas de lo racional subido todo el rato. Imagina por un momento que, desde lo alto de un puente, ves un pinar cercano al otro lado de la carretera. La diferencia entre un tipo normal y un narrador es que el segundo, por ejemplo, ha de darse cuenta de que, en el centro, hay unos cuantos torcidos. Quién sabe qué asociaciones pueden venir al hilo de esa contraposición entre el grupo de pinos inclinados y todos los otros; lo mismo te sale un título del tipo *Los renglones torcidos de Dios*. Cuando preguntaron a Einstein acerca de cómo había llegado a concebir su teoría de la correspondencia entre materia y energía (finalmente expresada: $E = mc^2$), confesó que, más que pensar acerca de las leyes físicas —con sus debidas expresiones matemáticas—, se había basado en una asociación de imágenes.

A lo mejor, concluyen ya por qué ciertos dibujantes y guionistas de cómic han enganchado cuales peces fáciles a varias ge-

neraciones de niños y no tan niños: los personajes fantásticos, aun humanizados, poseen cualidades sobrenaturales que les permiten disponer de las cosas mucho más a su antojo —encarnan la posibilidad de que, por ejemplo, la justicia se anticipe a su demora habitual—. Tengan en cuenta que la creatividad, *en sí*, no existe; nuestras sensaciones se convierten en *imágenes perceptuales* duraderas que, una vez integradas en conceptos, asociamos con el fin de encontrar una representación atractiva, teñida por supuesto de asimilaciones culturales, previas o posteriores. Cualquier cosa, pues, que tomemos de la realidad nos puede servir de inicio a la hora de narrar. Una simple frase, o un sintagma, a modo de título (por ejemplo, *El Principito*), sirve. Y luego, si genera inquietud suficiente, llega el momento de ponerse a trabajar. Pero ya andamos muy cerca de la harina del siguiente apartado. Antes de imbuirnos en él, pueden disfrutar de la lectura de *Wakefield*:

Recuerdo haber leído en alguna revista o periódico viejo la historia, relatada como verdadera, de un hombre —llamémoslo Wakefield— que abandonó a su mujer durante un largo tiempo. El hecho, expuesto así en abstracto, no es muy infrecuente, ni tampoco —sin una adecuada discriminación de las circunstancias— debe ser censurado por díscolo o absurdo. Sea como fuere, este, aunque lejos de ser el más grave, es tal vez el caso más extraño de delincuencia marital de que haya noticia. Y es, además, la más notable extravagancia de las que puedan encontrarse en la lista completa de las rarezas de los hombres. La pareja en cuestión vivía en Londres. El marido, bajo el pretexto de un viaje, dejó su casa, alquiló habitaciones en la calle siguiente y allí, sin que supieran de él la esposa o los amigos y sin que hubiera ni sombra de razón para semejante autodestierro, vivió durante más de veinte años. En el transcurso de este tiempo todos los días contempló la casa y con frecuencia atisbó a la desamparada esposa. Y después de tan largo paréntesis en su felicidad matrimonial cuando su muerte era dada ya por cierta, su herencia había sido repartida y su nombre borrado de todas las memorias; cuando hacía tantísimo tiempo que su mujer se había resignado a una viudez otoñal —una noche él entró tranquilamente por la puerta,

como si hubiera estado afuera sólo durante el día, y fue un amante esposo hasta la muerte.

Este resumen es todo lo que recuerdo. Pero pienso que el incidente, aunque manifiesta una absoluta originalidad sin precedentes y es probable que jamás se repita, es de esos que despiertan las simpatías del género humano. Cada uno de nosotros sabe que, por su propia cuenta, no cometería semejante locura; y, sin embargo, intuye que cualquier otro podría hacerlo. En mis meditaciones, por lo menos, este caso aparece insistentemente, asombrándome siempre y siempre acompañado por la sensación de que la historia tiene que ser verídica y por una idea general sobre el carácter de su héroe. Cuando quiera que un tema afecta la mente de modo tan forzoso, vale la pena destinar algún tiempo para pensar en él. A este respecto, el lector que así lo quiera puede entregarse a sus propias meditaciones. Mas si prefiere divagar en mi compañía a lo largo de estos veinte años del capricho de Wakefield, le doy la bienvenida, confiando en que habrá un sentido latente y una moraleja, así no logremos descubrirlos, trazados pulcramente y condensados en la frase final. El pensamiento posee siempre su eficacia; y todo incidente llamativo, su enseñanza.

¿Qué clase de hombre era Wakefield? Somos libres de formarnos nuestra propia idea y darle su apellido. En ese entonces se encontraba en el meridiano de la vida. Sus sentimientos conyugales, nunca violentos, se habían ido serenando hasta tomar la forma de un cariño tranquilo y consuetudinario. De todos los maridos, es posible que fuera el más constante, pues una especie de pereza mantenía en reposo a su corazón dondequiera que lo hubiera asentado. Era intelectual, pero no en forma activa. Su mente se perdía en largas y ociosas especulaciones que carecían de propósito o del vigor necesario para alcanzarlo. Sus pensamientos rara vez poseían suficientes ímpetus como para plasmarse en palabras. La imaginación, en el sentido correcto del vocablo, no figuraba entre las dotes de Wakefield. Dueño de un corazón frío, pero no depravado o errabundo, y de una mente jamás afectada por la calentura de ideas turbulentas ni aturdida por la originalidad, ¿quién se hubiera imaginado que nuestro amigo habría de ganarse un lugar prominente entre los autores de proezas excéntricas? Si se hubiera preguntado a sus conocidos

cuál era el hombre que con seguridad no haría hoy nada digno de recordarse mañana, habrían pensado en Wakefield. Únicamente su esposa del alma podría haber titubeado. Ella, sin haber analizado su carácter, era medio consciente de la existencia de un pasivo egoísmo, anquilosado en su mente inactiva; de una suerte de vanidad, su más incómodo atributo; de cierta tendencia a la astucia, la cual rara vez había producido efectos más positivos que el mantenimiento de secretos triviales que ni valía la pena confesar; y, finalmente, de lo que ella llamaba «algo raro» en el buen hombre. Esta última cualidad es indefinible y puede que no exista.

Ahora imaginémosnos a Wakefield despidiéndose de su mujer. Cae el crepúsculo en un día de octubre. Componen su equipaje un sobretodo deslustrado, un sombrero cubierto con un hule, botas altas, un paraguas en una mano y un maletín en la otra. Le ha comunicado a la señora de Wakefield que debe partir en el coche nocturno para el campo. De buena gana ella le preguntaría por la duración y objetivo del viaje, por la fecha probable del regreso, pero, dándole gusto a su inofensivo amor por el misterio, se limita a interrogarlo con la mirada. Él le dice que de ningún modo lo espere en el coche de vuelta y que no se alarme si tarda tres o cuatro días, pero que en todo caso cuente con él para la cena el viernes por la noche. El propio Wakefield, tengámoslo presente, no sospecha lo que se viene. Le ofrece ambas manos. Ella tiende las suyas y recibe el beso de partida a la manera rutinaria de un matrimonio de diez años. Y parte el señor Wakefield, en plena edad madura, casi resuelto a confundir a su mujer mediante una semana completa de ausencia. Cierra la puerta. Pero ella advierte que la entreabre de nuevo y percibe la cara del marido sonriendo a través de la abertura antes de esfumarse en un instante. De momento no le presta atención a este detalle. Pero, tiempo después, cuando lleva más años de viuda que de esposa, aquella sonrisa vuelve una y otra vez, y flota en todos sus recuerdos del semblante de Wakefield. En sus copiosas cavilaciones incorpora la sonrisa original en una multitud de fantasías que la hacen extraña y horrible. Por ejemplo, si se lo imagina en un ataúd, aquel gesto de despedida aparece helado en sus facciones; o si lo sueña en el cielo, su alma bendita ostenta una sonrisa serena y astuta. Empero, gracias a ella, cuando todo el

mundo se ha resignado a darlo ya por muerto, ella a veces duda que de veras sea viuda.

Pero quien nos incumbe es su marido. Tenemos que correr tras él por las calles, antes de que pierda la individualidad y se confunda en la gran masa de la vida londinense. En vano lo buscaríamos allí. Por tanto, sigámoslo pisando sus talones hasta que, después de dar algunas vueltas y rodeos superfluos, lo tengamos cómodamente instalado al pie de la chimenea en un pequeño alojamiento alquilado de antemano. Nuestro hombre se encuentra en la calle vecina y al final de su viaje. Difícilmente puede agradecerle a la buena suerte el haber llegado allí sin ser visto. Recuerda que en algún momento la muchedumbre lo detuvo precisamente bajo la luz de un farol encendido; que una vez sintió pasos que parecían seguir los suyos, claramente distinguibles entre el multitudinario pisoteo que lo rodeaba; y que luego escuchó una voz que gritaba a lo lejos y le pareció que pronunciaba su nombre. Sin duda alguna una docena de fisgones lo habían estado espiando y habían corrido a contárselo todo a su mujer. ¡Pobre Wakefield! ¡Qué poco sabes de tu propia insignificancia en este mundo inmenso! Ningún ojo mortal fuera del mío te ha seguido las huellas. Acuéstate tranquilo, hombre necio; y en la mañana, si eres sabio, vuelve a tu casa y dile la verdad a la buena señora de Wakefield. No te alejes, ni siquiera por una corta semana, del lugar que ocupas en su casto corazón. Si por un momento te creyera muerto o perdido, o definitivamente separado de ella, para tu desdicha notarías un cambio irreversible en tu fiel esposa. Es peligroso abrir grietas en los afectos humanos. No porque rompan mucho a lo largo y ancho, sino porque se cierran con mucha rapidez.

Casi arrepentido de su travesura, o como quiera que se pueda llamar, Wakefield se acuesta temprano. Y, despertando después de un primer sueño, extiende los brazos en el amplio desierto solitario del desacostumbrado lecho.

—No —piensa, mientras se arropa en las cobijas—, no dormiré otra noche solo.

Por la mañana madruga más que de costumbre y se dispone a considerar lo que en realidad quiere hacer. Su modo de pensar es tan deshilvanado y vagaroso, que ha dado este paso con un propósito

en mente, claro está, pero sin ser capaz de definirlo con suficiente nitidez para su propia reflexión. La vaguedad del proyecto y el esfuerzo convulsivo con que se precipita a ejecutarlo son igualmente típicos de una persona débil de carácter. No obstante, Wakefield escudriña sus ideas tan minuciosamente como puede y descubre que está curioso por saber cómo marchan las cosas por su casa: cómo soportará su mujer ejemplar la viudez de una semana y, en resumen, cómo se afectará con su ausencia la reducida esfera de criaturas y de acontecimientos en la que él era objeto central. Una morbosa vanidad, por lo tanto, está muy cerca del fondo del asunto. Pero, ¿cómo realizar sus intenciones? No, desde luego, quedándose encerrado en este comfortable alojamiento donde, aunque durmió y despertó en la calle siguiente, está efectivamente tan lejos de casa como si hubiera rodado toda la noche en la diligencia. Sin embargo, si reapareciera echaría a perder todo el proyecto. Con el pobre cerebro embrollado sin remedio por este dilema, al fin se atreve a salir, resuelto en parte a cruzar la bocacalle y echarle una mirada presurosa al domicilio desertado. La costumbre —pues es un hombre de costumbres— lo toma de la mano y lo conduce, sin que él se percate en lo más mínimo, hasta su propia puerta; y allí, en el momento decisivo, el roce de su pie contra el peldaño lo hace volver en sí. ¡Wakefield! ¿Adónde vas?

En ese preciso instante su destino viraba en redondo. Sin sospechar siquiera en la fatalidad a la que lo condena el primer paso atrás, parte de prisa, jadeando en una agitación que hasta la fecha nunca había sentido, y apenas sí se atreve a mirar atrás desde la esquina lejana. ¿Será que nadie lo ha visto? ¿No armarán un alboroto todos los de la casa -la recatada señora de Wakefield, la avispada sirvienta y el sucio pajecito- persiguiendo por las calles de Londres a su fugitivo amo y señor? ¡Escape milagroso! Cobra coraje para detenerse y mirar a la casa, pero lo desconcierta la sensación de un cambio en aquel edificio familiar, igual a las que nos afectan cuando, después de una separación de meses o años, volvemos a ver una colina o un lago o una obra de arte de los cuales éramos viejos amigos. ¡En los casos ordinarios esta impresión indescribible se debe a la comparación y al contraste entre nuestros recuerdos imperfectos y la realidad. En Wakefield, la magia de una

sola noche ha operado una transformación similar, puesto que en este breve lapso ha padecido un gran cambio moral, aunque él no lo sabe. Antes de marcharse del lugar alcanza a entrever la figura lejana de su esposa, que pasa por la ventana dirigiendo la cara hacia el extremo de la calle. El marrullero ingenuo parte despavorido, asustado de que sus ojos lo hayan distinguido entre un millar de átomos mortales como él. Contento se le pone el corazón, aunque el cerebro está algo confuso, cuando se ve junto a las brasas de la chimenea en su nuevo aposento.

Eso en cuanto al comienzo de este largo capricho. Después de la concepción inicial y de haberse activado el lerdo carácter de este hombre para ponerlo en práctica, todo el asunto sigue un curso natural. Podemos suponerlo, como resultado de profundas reflexiones, comprando una nueva peluca de pelo rojizo y escogiendo diversas prendas del baúl de un ropavejero judío, de un estilo distinto al de su habitual traje marrón. Ya está hecho: Wakefield es otro hombre. Una vez establecido el nuevo sistema, un movimiento retrógrado hacia el antiguo sería casi tan difícil como el paso que lo colocó en esta situación sin paralelo. Además, ahora lo está volviendo testarudo cierto resentimiento del que adolece a veces su carácter, en este caso motivado por la reacción incorrecta que, a su parecer, se ha producido en el corazón de la señora de Wakefield. No piensa regresar hasta que ella no esté medio muerta de miedo. Bueno, ella ha pasado dos o tres veces ante sus ojos, con un andar cada vez más agobiado, las mejillas más pálidas y más marcada de ansiedad la frente. A la tercera semana de su desaparición, divisa un heraldo del mal que entra en la casa bajo el perfil de un boticario. Al día siguiente la aldaba aparece envuelta en trapos que amortigüen el ruido. Al caer la noche llega el carruaje de un médico y deposita su empelucado y solemne cargamento a la puerta de la casa de Wakefield, de la cual emerge después de una visita de un cuarto de hora, anuncio acaso de un funeral. ¡Mujer querida! ¿Irás a morir? A estas alturas Wakefield se ha excitado hasta provocarse algo así como una efervescencia de los sentimientos, pero se mantiene alejado del lecho de su esposa, justificándose ante su conciencia con el argumento de que no debe ser molestada en semejante coyuntura. Si algo más lo detiene, él

no lo sabe. En el transcurso de unas cuantas semanas ella se va recuperando. Ha pasado la crisis. Su corazón se siente triste, acaso, pero está tranquilo. Y, así el hombre regrese tarde o temprano, ya no arderá por él jamás. Estas ideas fulguran cual relámpagos en las nieblas de la mente de Wakefield y le hacen entrever que una brecha casi infranqueable se abre entre su apartamento de alquiler y su antiguo hogar.

—¡Pero si sólo está en la calle del lado! —se dice a veces.

¡Insensato! Está en otro mundo. Hasta ahora él ha aplazado el regreso de un día en particular a otro. En adelante, deja abierta la fecha precisa. Mañana no... probablemente la semana que viene... muy pronto. ¡Pobre hombre! Los muertos tienen casi tantas posibilidades de volver a visitar sus moradas terrestres como el autodesterrado Wakefield.

¡Ojalá yo tuviera que escribir un libro en lugar de un artículo de una docena de páginas! Entonces podría ilustrar cómo una influencia que escapa a nuestro control pone su poderosa mano en cada uno de nuestros actos y cómo urde con sus consecuencias un férreo tejido de necesidad. Wakefield está hechizado. Tenemos que dejarlo que ronde por su casa durante unos diez años sin cruzar el umbral ni una vez, y que le sea fiel a su mujer, con todo el afecto de que es capaz su corazón, mientras él poco a poco se va apagando en el de ella. Hace mucho, debemos subrayarlo, que perdió la noción de singularidad de su conducta.

Ahora contemplemos una escena. Entre el gentío de una calle de Londres distinguimos a un hombre entrado en años, con pocos rasgos característicos que atraigan la atención de un transeúnte descuidado, pero cuya figura ostenta, para quienes posean la destreza de leerla, la escritura de un destino poco común. Su frente estrecha y abatida está cubierta de profundas arrugas. Sus pequeños ojos apagados a veces vagan con recelo en derredor, pero más a menudo parecen mirar adentro. Agacha la cabeza y se mueve con un indescriptible sesgo en el andar, como si no quisiera mostrarse de frente entero al mundo. Obsérvelo el tiempo suficiente para comprobar lo que hemos descrito y estará de acuerdo con que las circunstancias, que con frecuencia producen hombres notables a partir de la obra ordinaria de la naturaleza, han producido aquí

uno de estos. A continuación, dejando que prosiga furtivo por la acera, dirija su mirada en dirección opuesta, por donde una mujer de cierto porte, ya en el declive de la vida, se dirige a la iglesia con un libro de oraciones en la mano. Exhibe el plácido semblante de la viudez establecida. Sus pesares o se han apagado o se han vuelto tan indispensables para su corazón que sería un mal trato cambiarlos por la dicha. Precisamente cuando el hombre enjuto y la mujer robusta van a cruzarse, se presenta un embotellamiento momentáneo que pone a las dos figuras en contacto directo. Sus manos se tocan. El empuje de la muchedumbre presiona el pecho de ella contra el hombro del otro. Se encuentran cara a cara. Se miran a los ojos. Tras diez años de separación, es así como Wakefield tropieza con su esposa.

Vuelve a fluir el río humano y se los lleva a cada uno por su lado. La grave viuda recupera el paso y sigue hacia la iglesia, pero en el atrio se detiene y lanza una mirada atónita a la calle. Sin embargo, pasa al interior mientras va abriendo el libro de oraciones. ¡Y el hombre! Con el rostro tan descompuesto que el Londres atareado y egoísta se detiene a verlo pasar, huye a sus habitaciones, cierra la puerta con cerrojo y se tira en la cama. Los sentimientos que por años estuvieron latentes se desbordan y le confieren un vigor efímero a su mente endeble. La miserable anomalía de su vida se le revela de golpe. Y grita exaltado:

—¡Wakefield, Wakefield, estás loco!

Quizás lo estaba. De tal modo debía de haberse amoldado a la singularidad de su situación que, examinándolo con referencia a sus semejantes y a las tareas de la vida, no se podría afirmar que estuviera en su sano juicio. Se las había ingeniado (o, más bien, las cosas habían venido a parar en esto) para separarse del mundo, hacerse humo, renunciar a su sitio y privilegios entre los vivos, sin que fuera admitido entre los muertos. La vida de un ermitaño no tiene paralelo con la suya. Seguía inmerso en el tráfgo de la ciudad como en los viejos tiempos, pero las multitudes pasaban de largo sin advertirlo. Se encontraba —digámoslo en sentido figurado— a todas horas junto a su mujer y al pie del fuego, y sin embargo nunca podía sentir la tibieza del uno ni el amor de la otra. El insólito destino de Wakefield fue el de conservar la cuota original de

afectos humanos y verse todavía involucrado en los intereses de los hombres, mientras que había perdido su respectiva influencia sobre unos y otros. Sería un ejercicio muy curioso determinar los efectos de tales circunstancias sobre su corazón y su intelecto, tanto por separado como al unísono. No obstante, cambiado como estaba, rara vez era consciente de ello y más bien se consideraba el mismo de siempre. En verdad, a veces lo asaltaban vislumbres de la realidad, pero sólo por momentos. Y aun así, insistía en decir «pronto regresaré», sin darse cuenta de que había pasado veinte años diciéndose lo mismo.

Imagino también que, mirando hacia el pasado, estos veinte años le parecerían apenas más largos que la semana por la que en un principio había proyectado su ausencia. Wakefield consideraría la aventura como poco más que un interludio en el tema principal de su existencia. Cuando, pasado otro ratito, juzgara que ya era hora de volver a entrar a su salón, su mujer aplaudiría de dicha al ver al veterano señor Wakefield. ¡Qué triste equivocación! Si el tiempo esperara hasta el final de nuestras locuras favoritas, todos seríamos jóvenes hasta el día del juicio.

Cierta vez, pasados veinte años desde su desaparición, Wakefield se encuentra dando el paseo habitual hasta la residencia que sigue llamando suya. Es una borrascosa noche de otoño. Caen chubascos que golpetean en el pavimento y que escampan antes de que uno tenga tiempo de abrir el paraguas. Deteniéndose cerca de la casa, Wakefield distingue a través de las ventanas de la sala del segundo piso el resplandor rojizo y oscilante y los destellos caprichosos de un confortable fuego. En el techo aparece la sombra grotesca de la buena señora de Wakefield. La gorra, la nariz, la barbilla y la gruesa cintura dibujan una caricatura admirable que, además, baila al ritmo ascendiente y decreciente de las llamas, de un modo casi en exceso alegre para la sombra de una viuda entrada en años. En ese instante cae otro chaparrón que, dirigido por el viento inculto, pega de lleno contra el pecho y la cara de Wakefield. El frío otoñal le cala hasta la médula. ¿Va a quedarse parado en ese sitio, mojado y tiritando, cuando en su propio hogar arde un buen fuego que puede calentarlo, cuando su propia esposa correría a buscarle la chaqueta gris y los calzones que con seguridad conserva con esmero en el armario de

la alcoba? ¡No! Wakefield no es tan tonto. Sube los escalones, con trabajo. Los veinte años pasados desde que los bajó le han entumecido las piernas, pero él no se da cuenta. ¡Detente, Wakefield! ¿Vas a ir al único hogar que te queda? Pisa tu tumba, entonces. La puerta se abre. Mientras entra, alcanzamos a echarle una mirada de despedida a su semblante y reconocemos la sonrisa de astucia que fuera precursora de la pequeña broma que desde entonces ha estado jugando a costa de su esposa. ¡Cuán despiadadamente se ha burlado de la pobre mujer! En fin, deseémosle a Wakefield buenas noches.

El suceso feliz —suponiendo que lo fuera— sólo puede haber ocurrido en un momento impremeditado. No seguiremos a nuestro amigo a través del umbral. Nos ha dejado ya bastante sustento para la reflexión, una porción del cual puede prestar su sabiduría para una moraleja y tomar la forma de una imagen. En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros, y a un todo, de tal modo que con sólo dar un paso a un lado cualquier hombre se expone al pavoroso riesgo de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, se puede convertir, por así decirlo, en el Paria del Universo.

2. Inicios simples

En los inicios simples, ya no partimos de un trasfondo ideológico (ético o no) o de un suceso real (relevante o atractivo), sino de pequeños elementos o de juegos narrativos que encierran una alta potencialidad. El libro que, probablemente, se ha ocupado mejor de este modo de acercarse a la creación es *Gramática de la Fantasía*, de Gianni Rodari, que, además de fomentar la intuición y la asociación de ideas, entronca la génesis literaria con otros temas tangenciales, como la crianza en el seno familiar o las prácticas escolares; en este apartado, vamos a ofrecer una versión muy extractada, también comentada por nosotros, que contenga algunos de estos procedimientos que el citado autor señala.

2.1. Una palabra

Así de simple: una palabra puede desencadenar lo que los publicistas llamarían «una tormenta de ideas». No pasan ni trece páginas de la edición de bolsillo del libro de Rodari y se nos dice: «No de otro modo una palabra, *lanzada* a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que interesa a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir». En uno de los ejemplos, toma la palabra CHINA, la descompone en C, H, I, N y A, de cuyas ahora iniciales salen: Cien Hilanderas Imaginaban Negruzcos Armiños. ¿Por asomo se refiere a la figura mitológica de aquellas hilanderas que tejen las vidas de los humanos, mas si cortan un hilo, adiós a una vida? Y... ¿sabe esto la Dirección General de Tráfico? Chanza nuestra al margen, Gianni nos avisa de que no nos apresuremos, de que no le sería muy fácil trabajar con cien hilanderas, para colmo, creativas de por sí. Un segundo intento de CHINA lo lleva a Ciempiés Huidizos Imitaban Nocturnales Armonios. Se antoja algo más manejable. Nuestra propuesta: Coches Hacinados Impiden Narraciones Automáticas; se trataría de la historia de un pequeño país en el que la gente lee tanto y tan rápido que los editores andan todo el día metiéndoles prisa a los escritores para que terminen los relatos en tiempo récord y, claro, las historias son cada vez más automáticas y menos atractivas. Pero he aquí que, por la razón que sea, las ciudades se llenan de coches y se organizan unos atascos monumentales. Y es por eso por lo que los escritores disponen de todo el tiempo del mundo para soltar el volante, sacar sus libretas y ponerse a anotar, como mínimo, un montón de ideas interesantes. Para nosotros, la cuestión sería cómo hacer que un relato semejante llamara la atención del niño o del chico —tenemos la esperanza

de que la suma de estas piezas los orienten de un modo definitivo—.

2.2. El prefijo arbitrario

Anteponemos *des-* a *atornillar* y ya tenemos un verbo que realiza la acción contraria; añadimos *-mente* a *final* y obtenemos un adverbio. Las reglas gramaticales impiden que estas fórmulas para la creación de palabras —basadas en la combinación de raíces y prefijos o sufijos— se puedan usar de forma arbitraria. Pero, justo al saltarnos la prohibición, comienza a asomar la creatividad. Ejemplos de Rodari: una desnavaja, artículo pacifista e inofensivo que hace crecer la punta de los lápices —como por arte de magia— cuando esta ya se ha gastado, cuando ya ni queda mina; un minihipopótamo que se cría en el acuario de casa; la bistierra luego hay esta y aquella, y habitamos en ambas... Se nos ocurre —copiándole la lógica, fantástica, claro— que un antiteclado serviría para, una vez abiertos los archivos que contienen historias mal escritas (atractivas o no), darles un buen estilo, por muy al tuntún que aporreemos las teclas. Y suponemos que los autores que cuidan la redacción protestarían; pero una cualidad de la fantasía es que sabe hacerse la sorda cuando le conviene.

2.3. Inicio hipotético

Qué ocurriría si...

Podemos completar la frase de forma que represente una situación inverosímil o del todo irreal —un buen punto de partida para construir un relato—. El ejemplo de Rodari: «Qué ocurriría si, de repente, Milán se encontrara rodeada por el mar». Vale, nos toca: qué ocurriría si el Vesubio entrara en erupción todos los años y, en lugar de lava, escupiera toneladas de caramelos. A continuación, vamos a simular

un diálogo entre hipotéticos participantes de un proceso creativo:

PARTICIPANTE A: Oh, entonces los turistas ya no querrían ir tanto a Nueva York. Todos querrían ir a Nápoles [el Vesubio queda al este de esa ciudad].

PARTICIPANTE B: Bueno, sí, pero yo creo que querrían ir porque esos dulces serían únicos, estarían hechos de lo que hay en el centro de la Tierra, y se trata de un azúcar delicioso, muy especial.

PARTICIPANTE C: Y el hombre más rico de la ciudad sería el banquero Pagaotro, que además posee una fábrica de cascos protectores.

PARTICIPANTE D: No entiendo...

PARTICIPANTE C: El Vesubio tiene 1279 metros de chimenea, de alto. A la velocidad a la que vienen lanzados, los caramelos son peligrosos.

PARTICIPANTE A: Todos los años hay un desfile de modelos guapísimas que presentan los nuevos modelos de cascos.

PARTICIPANTE B: Pero, de repente, un año no hay lluvia de caramelos [¡vaya!, un *qué ocurriría si...* dentro de otro *qué ocurriría si...*].

PARTICIPANTE C: Pues... aparece una tienda con caramelos tan ricos como los del volcán y se agotan enseguida.

PARTICIPANTE D: [sí, ha despertado y se ha integrado en el proceso]: La tienda es propiedad del banquero Pagaotro, que se ha dado cuenta de que la venta de tantos y tantos caramelos le reportaría más dinero que la de cascos. Fue una noche y descubrió el modo de hacer que los caramelos viajaran hacia un almacén suyo a través de unas tuberías secretas, en lugar de salir despedidos al exterior.

PARTICIPANTE A: El banquero tiene ya una cadena de tiendas de caramelos volcánicos [¡hey!, tenemos un bautismo...]

PARTICIPANTE B: [interrumpe]: Pero no los puede llamar así, la gente se daría cuenta [adiós al bautismo: por esta vez, la lógica gana por goleada a la creatividad].

PARTICIPANTE A: Pero se está pasando con los precios...

PARTICIPANTE C: Los niños más pobres no pueden comprarlos [huy, huy, huy, este está pidiendo a gritos un héroe. Aquí viene]:

PARTICIPANTE D: Un niño se pone un casco y, en medio de la noche, decide trepar la pared del Vesubio para intentar descubrir lo que ha pasado.

PARTICIPANTE C: Pero los perros del banquero Pagaotro tienen un olfato muy bueno, lo han descubierto y ahora lo persiguen cuesta arriba.

PARTICIPANTE B: El Vesubio se pone de parte del niño y empieza a soltar lava, pero solo por donde suben los perros [buen recurso: lo de los perros era una propuesta tan desigual que el hecho de que el volcán recupere su identidad y arroje lava de la que quema, o como poco ahuyenta, acaso parezca justo].

Lo dejamos aquí. Que sepamos (y decimos la verdad), esta historia no existe; aunque dudamos mucho de que la idea de un Vesubio que escupe caramelos no haya poblado ya muchas mentes, sobre todo la de algunos residentes cercanos al volcán. Usted puede lanzar su propio inicio hipotético delante de un grupo de amigos, como propuesta lúdica; luego, anota todas las aportaciones, escribe la novela y gana un concurso; el texto se convierte en un éxito de ventas y usted y sus amigos se olvidan de la infancia y, enajenados por la más absoluta madurez, se matan por un quítame allá esos derechos de autor. Bromas aparte, lo normal es que, como escritor, haya de meterse en los papeles de todos los participantes.

Este método cuenta con la ventaja de ser más rápido: cuando se escribe, aparte de la coherencia de la propia frase que nos ocupa, está el delicado asunto de que «pegue» con la anterior y con la siguiente —lo que anda ligado al manejo del tiempo—. La génesis de la historia y su desarrollo en líneas generales no tiene por qué coincidir con la escritura del texto en su forma definitiva, más exhaustiva y ordenada. Si se fija en las intervenciones de los participantes, los saltos que hay en el tiempo no nos perturban porque no están sujetos al discurso gramatical (tan

cansino intelectualmente), sino al oral, mucho más dinámico. Platón recogió por escrito (y maduró y aportó) las enseñanzas habladas de Sócrates; si a ellos les sirvió, por qué no a nosotros, que perseguimos objetivos mucho más modestos.

2.4. El limerick

Posiblemente, y habida cuenta de la amplia diversidad cultural existente, haya muchos juegos relacionados con la génesis de las historias. Nosotros nos vamos a ocupar solo de dos: el propio de este epígrafe y la adivinanza. El **limerick** es un juego anglosajón basado en el *nonsense* o absurdo, sinsentido. Véase el siguiente ejemplo propuesto por Rodari:

<i>Un señor de nombre Filiberto</i>	(elección del sujeto)
<i>se babeaba cuando iba a un concierto</i>	(elección de la cualidad)
<i>y al oír sonar las castañuelas,</i>	
<i>comía panderos, fagots y churumbelas</i>	(versos tres y cuatro, para el predicado)
<i>aquel musicófago don Filiberto</i>	(epíteto final, por lo común, oportunamente extravagante)

Proponemos el nuestro, muy inspirado en el anterior:

*Un niño de nombre Ventoextenso
se hiperventilaba cuando notaba algo tenso
y al escuchar al fondo el guerrear de pueblos vecinos
inhalaba cañones, fusiles y estratégicos caminos
este aspirabólicos San Ventoextenso*

¿Podríamos construir un *limerick* que sirviera de lanzadera, o de núcleo, para casi todo el argumento de una historia? Les ponemos un ejemplo: titulen a la historia *El limerick de las Ardenas*. Va de un niño con los pulmones más poderosos de la Tierra, el

cual se mete en medio de la batalla de las Ardenas —se trataría de la deformación de un episodio bélico conocido— y se pone a recitar a todo volumen un *limerick* original suyo. Todos los combatientes paran para escucharlo; el *limerick* los convence de que no merece la pena matarse entre sí. Todos vuelven a casa con sus mujeres e hijos y aprenden el idioma del que era su enemigo. Los juegos narrativos, como este del *limerick*, son en sí creación de historias; pero podemos ir más allá y, toda vez que nos hemos divertido con el juego, convertirlo en el eje de una narración convencional llena de sentido —que no significa carente de fantasía—. La diferencia con el inicio ideológico o el de hecho radica en que, en esta otra propuesta, manejamos lógicas distintas de las que nos caracterizan como adultos; en cierta medida, quedan más cerca de nuestros propósitos, pues la misma naturaleza del juego elimina muchos de los corsés que nos acompañan a diario. Se puede decir que escribir para niños y jóvenes consiste en decrecer en edad. Si los niños juegan, ¿por qué no nosotros?

2.5. El error creativo

Los errores se pueden aprovechar con el fin de que supongan una buena base para la creación. He aquí un buen motivo para no apuntarse a ningún curso de mecanografía: imagine que va a teclear Tanzania y, por error, le sale Manzanía. Antes que borrarlo del mapa de lo posible, merecería la pena explorarlo como turistas de la fantasía. Todo un país centrado en la manzana: los habitantes trabajan en la industria de la manzana; los niños desayunan, por supuesto, zumo de manzana; la bandera nacional consiste en tres franjas: una amarilla, otra roja y otra verde —en honor a los tres colores característicos de las amplias pomaradas que se extienden por todo el territorio—...

Insistimos: para escribir para niños y chicos hay que recuperar de nuevo la óptica de estos, ver el mundo a través de sus cristales y comprender sus prácticas. A ojos de los adultos, el

error resulta muy característico de la infancia; de entre ellos, el error ortográfico es uno de los que mayor provecho podemos sacar —ya se trate de comisión propia o ajena—. Pensemos por un momento en «esquema de árbol», ese que tiene sus ramificaciones partiendo de un tronco común; pero usted (recordando los tiempos en que se confundía en los dictados) pone sin querer «es quema de árbol». Qué triste, ¿no? Pero a lo mejor se le puede ocurrir una historia de este tipo: en un pueblecito, todos los años se quema un árbol como señal de comienzo de las fiestas patronales. Hasta que un niño piensa que eso está muy mal y busca el modo de evitarlo. De casi nada, ha creado un reto (con su conflicto y todo) y un «héroe» dispuesto a triunfar.

Y, sin abandonar el tinte ecológico que califica a este punto, podemos (la tecla de la *a* y la de la *s* quedan al lado) escribir *manzasno* por *manzano*, y ya tenemos un árbol fantástico que rebuzna cuando da fruta; a lo mejor entendemos que rebuzna para avisarnos de que ya está madura (pongan que eso es justo lo que descubre un niño, tan protagonista él, y habrán tirado un anzuelo)... ¿Y si rebuzna para protestar porque se la arrancan? Recuerden lo de descender a la visión infantil: donde un adulto diría que «lo hacemos porque las necesitamos para comer», a lo mejor un niño replicaría que «al fin y al cabo, son del manzano —manzasno en este caso—. ¡Que las arroje sólo si le da la gana!».

2.6. La adivinanza

Rodari invita a los niños a descubrir que *pluma* es la solución a la siguiente adivinanza: «Sobre un campo blanco, traza negro sendero». Al igual que el *limerick*, una adivinanza puede aprovecharse como fuente de inspiración o como elemento estructural; posee además un mecanismo que conviene dominar porque contiene el modo más lúdico de iniciarse en las figuras literarias o tropos.

La adivinanza contiene un aspecto esencial de la infancia. Pero precisamos un minirrodeo para que se vea con claridad: el niño pequeño coge el muñequito y lo tira contra el suelo. Una vez, vale; después de varias, la madre, harta, lo abronca de algún modo. Lo que el niño hace es investigar la realidad: cada tirada le suministra una información acerca del objeto y de lo que a este le pasa al interactuar con los otros, por ejemplo, a través de la mera colisión; ¡vaya!, ¿se despegó la cabeza al chocar contra el suelo? El niño algo mayor blande su palo de madera cual espada. En suma, han de pasar varios años hasta que los objetos adquieran su estatus más o menos definitivo e inmóvil. Ahora retomemos la adivinanza que se le enuncia al niño: «Sobre campo blanco, traza sendero negro». El folio (un elemento que el niño ha de descubrir) es el campo blanco; análogamente, el sendero negro no está sino hecho de tinta. Y la suma de ambos hallazgos ha de llevar al niño a la conclusión: la pluma. ¿Por qué los niños encuentran fascinantes las adivinanzas? ¡Porque las llevan a cabo a diario! El niño que dice que su palo de madera es una espada —o aquel que llena la hamaca del abuelo de toallas sujetas con pinzas de la ropa simulando una tienda de campaña— queda conectado a su manera con la esencia de la adivinanza: unos objetos pueden representar a otros. ¿Cuál es la diferencia? Que el niño hace de modo práctico lo que nosotros le proponemos luego de modo lingüístico, o sea, sin los objetos presentes —de un modo tangible, no está el folio, ni el trazado de tinta ni por supuesto la pluma—. Andando el tiempo, se le dirá a este mismo chico que el «campo blanco» y el «sendero negro» de la adivinanza son dos metáforas. Más importante aún: para los niños, en general, los objetos no tienen una función única y delimitada. ¿De qué modo podría el niño, si no, participar del fascinante mundo del automóvil sin poder acceder siquiera al carné por razón de edad? Las carreteras de arena son para él de asfalto, ¡y una chapa de una botella, nada menos que un ciclista del Tour de Francia! Las relaciones humanas siempre aparecen intermediadas por un sinfín de objetos materiales; se podría decir también que la diferencia entre edades consiste en cómo se usan tales objetos, a cuáles se accede y qué concepción mental

se tiene de ellos. Con algo más de mala leche se ha llegado a insinuar que «la única diferencia entre los niños y los adultos es el precio de los juguetes», pero, en fin. Hay autores que han sabido crear infinidad de relatos solo con prestar atención a la elasticidad de los objetos que —de forma consciente o no— tan presente tienen los niños. Tomemos el ejemplo ya clásico de los envases de yogur, que sirven, uniéndolos a través de hilos, para hacer teléfonos. Un narrador podría escribir una historia acerca de un niño que quiere montar una compañía de telefonía en su parque; agarra para empezar los dieciséis yogures que hay en casa y los vacía en la taza. Claro, luego ninguno de la familia puede comerse un yogur y quieren saber por qué. ¿De dónde ha salido el conflicto, lo que luego será el nudo, de este posible relato? ¿De una ideología del autor acerca de cómo ha de ser responsable un niño? Más bien da la impresión de que se trata de la consecuencia lógica de haber puesto en marcha la fantástica versatilidad infantil de los objetos. Con el fin de que dispusieran de un ejemplo terminado de cómo un juego narrativo puede ser la base o el complemento de otro mayor (contar una historia), nos decidimos a crear *Nootropix*, un cuento que esperamos les ilustre este punto. Lo adjuntamos, como lectura propuesta, después de una breve reflexión final, con la que cerraremos la cuestión de los inicios simples.

UNA BREVE REFLEXIÓN FINAL

En el fondo, ni el inicio ideológico ni el de hecho ni los simples aquí comentados difieren demasiado entre sí; suponen, en realidad, caras de diferentes colores, pertenecientes al mismo prisma: el de la génesis narrativa. Se puede empezar por uno y continuar por otro. Por ejemplo, uno puede escribir una historia a partir de esta idea: los padres no han de ser demasiado severos respecto de las pequeñas travesuras que hacen los niños, tan lógicas a esas edades. Pero, igual, lo primero que le viene a la cabeza, como verdadero motor de la historia, es lo ya comentado acerca del niño que quiere montar una «compañía

telefónica». El proceso narrativo —y ustedes lo sabrán por propia experiencia— tiene algo de incontrolable: en más ocasiones de las que creemos, no podemos explicar por qué nos vienen unos u otros materiales narrativos a la mente cuando escribimos. Pero, con toda seguridad, provienen de nuestro interior. Por eso merece la pena alimentarlo.

NOOTROPIX

Érase una vez un planeta que se llamaba Nootropix. Si os parece raro el nombre, a ver qué tal esto otro: el planeta tenía no más la extensión de un campo de fútbol, en una mitad siempre hacía calor, y en la otra, frío. Una mitad pertenecía al señor X, y la otra mitad, al señor Y. Nunca se habían hablado entre sí. Todo lo más, se cruzaron de vez en cuando las miradas, las cuales solían reflejar una mutua desconfianza. Durante años, solo hubo una raya blanca que separaba las dos mitades. Pero un buen día, el señor X fue hasta el final de su parte y puso una alambrada de espino. Ni corto ni perezoso, el señor Y cavó una larga zanja, la llenó de agua y echó en ella pirañas. A esto, respondió el señor X electrificando la alambrada e incluso untando antes sus púas con un ungüento venenoso que, una vez puesto, duraba para siempre y hasta se reproducía y se extendía él solo por todo el metal restante. Pues entonces el señor Y, enterró unas cuantas minas explosivas. Luego vino un periodo de calma.

Y el caso es que, de la noche a la mañana, creció justo encima de la línea divisoria un manzano. El cual así se presentó con el nuevo amanecer: robusto, bastante alto y repleto de rojos frutos. Cuando el señor X y el señor Y se levantaron aquella buena mañana, se quedaron un buen rato estupefactos frente al manzano. Finalmente, el señor X se dirigió al señor Y:

—Eh, tú, ése manzano es mío. Ni se te ocurra tocarlo —dijo.

—De eso nada, está en mi mitad —le respondió.

—Para nada. Fíjate bien, está en mi mitad.

—No, no, tú debes de estar ciego. Claramente, está de mi lado.

Durante unos minutos, los dos se quedaron mirándolo fijamente.

—La verdad es que me da la impresión de que el árbol está sobre la raya —dijo el señor Y.

—Pues... la verdad es que sí. Sí, sí, sobre la mismísima raya. Más en el medio no puede estar —dijo el señor X.

—¿Tú le has dado permiso para que creciera ahí? —le preguntó el señor Y.

—¿Yo? ¿Cómo no hayas sido tú? —le dijo el señor X.

—No, no, para nada. Debe de venir de muy profundo —alegó el señor Y.

—Pues algo habrá que hacer con él —dijo el señor X.

—Qué vamos a hacer. Pues coger las manzanas y repartirlas al cincuenta por ciento —dijo el señor Y.

—Eso está bien para la primera vez, pero luego habrá que derribarlo y hacer leña de él. Así me podré calentar con mi parte —dijo el señor X.

—De eso nada, yo vivo en un clima muy caluroso. Quiero manzanas que me refresquen todos los años —dijo el señor Y.

—Ya, pero yo vivo en el lado frío, y la verdad, siempre tengo comida de sobra —dijo el señor X.

—Y, ¿por qué vamos a hacer lo que tú digas? —le preguntó el señor Y.

—Bueno, y, ¿por qué vamos a hacer lo que digas tú? —replicó el señor X.

Y durante un rato se hizo el silencio.

—Se me ocurre una cosa —dijo el señor X.

—¿El qué? —dijo el señor Y.

—Uno hace una adivinanza. El otro la tiene que acertar. Si falla, le hace una adivinanza al otro, y si ese otro acierta, entonces gana y decide lo que se hace con el manzano —propuso el señor X.

—¿A cuántas adivinanzas jugamos? —preguntó el señor Y.

—Pues... podemos probar con tres —sugirió el señor X.

—¿Empieza usted? —preguntó el señor Y.

—Vale, va: le brilla el vientre porque tiene muy larga la cola, ¿qué es? —puso cara de concurso el señor X.

—Pues... hombre, tiene el vientre brillante y la cola larga, y entonces... No sé, la verdad —se rindió el señor Y.

—El ratón óptico de un ordenador —dijo el señor X.

—¡Es cierto! Muy bueno —sonrió el señor Y.

Es curioso, pero el señor X también sonrió un poco cuando vio la sonrisa del señor Y.

—Bueno, ahora me toca —dijo el señor Y.

—Empiece —le animó el señor X.

—Da igual cómo de larga tenga la cola porque no le brilla el vientre, ¿qué es? —puso también el señor Y cara de concurso.

—Vaya, tiene que ser... Pues no se me ocurre —se vio sorprendido el señor X.

—El ratón de bola del ordenador —dijo el señor Y.

—Ja, ja —rió el señor X—. Claro, claro, los ratones más antiguos llevaban una bola en el vientre.

—Efectivamente.

El señor Y también rió un poco.

—Vayamos pues con la segunda —anunció el señor X—. Ésta es un poco difícil, ¿eh?

—Intentaré estrujarme la sesera —advirtió el señor Y.

—Un portero de alta estatura cogió frío en invierno. Si no se lo impide una calentura, dígame, ¿cogió frío porque era estrecho de cintura o por su estatura? —sonrió, esta vez con un poco de malicia el señor X.

—Eeeem... yo diría que cogió frío por su estatura —se decidió el señor Y por esa respuesta.

—Respuesta incorrecta. Cogió frío porque era invierno, ¿qué tendrá que ver la estatura en todo esto? —rió un poco el señor X.

—¡Pero eso no vale, hombre! ¡Eso es una falsa adivinanza! —dijo el señor Y.

—Señor mío, la falsa adivinanza es un tipo de adivinanza —dijo el señor X. Y la verdad es que ahora ambos rieron a la vez.

—Pues me toca de nuevo. En fin, trataré de estar a la altura del concurso por el manzano —dijo el señor Y.

—Muy bien dicho, todo sea por el manzano —aseveró el señor X.

—Allá vamos: todo el mundo se arma con ella, pero con su munición no se consigue matar a nadie —enunció el señor Y.

—Ésta va a ser... Sí, hombre, no puede ser tan difícil —aseguró el señor X. Pero al cabo de un rato desistió.

—La respuesta es... la pistola de pan —soltó el señor Y.

—Y dice de mí, ¡es usted increíble! —la verdad es que, al señor X, le hacía gracia haber caído en una cosa tan tonta. ¿O no era tan tonta?— En fin. Déjeme pensar un poco, no creí que tuviéramos que llegar a la tercera —reconoció.

—Ni yo, ni yo. Es usted un rival que merece —se apresuró a decir el señor Y.

—Oh, muchas gracias. Aunque he de decir que el sentimiento es recíproco. Pero, en fin, vayamos con la tercera adivinanza. Ésta le será familiar —dijo el señor X.

—No, no me dé pistas —dijo el señor Y.

—Bien, bien. Pues allá va: rebuzna y promete una gruesa lluvia roja todas las primaveras —propuso el señor X.

—Rebuzna... y promete, ha dicho usted —el señor Y estaba del todo desconcertado.

—Sí, sí —pero el señor X no podía dejar de escapar una leve risita de diversión interior.

—No tengo ni idea —reconoció el señor Y.

—¡El manzasno!

—¿El manzasno? ¿Con esa ese en medio? Pero, hombre...

—Un árbol fantástico que rebuzna y da manzanas rojas todas las primaveras —explicó el señor X.

—Ya, pero es que... —protestó un poco el señor Y.

—No importa, hombre, utilice la fantasía en su próxima adivinanza —le animó el señor X.

—Creo que yo no tengo tanta fantasía —reconoció el señor Y.

—Lo de la pistola de pan fue genial, me la comí entera —reconoció el señor X.

—En realidad, intentaba imitarle.

—Pues lo consiguió con creces —dijo el señor X.

—Ya, pero dos veces... El caso es que... bien, se me ocurre una: ayuda a que la pinza más inquieta surque con acierto lo que ya recorrió la vista —expuso el señor Y.

El señor X se quedó, literalmente, de piedra.

—No tengo ni idea —admitió.

—¿Se rinde? —preguntó más bien entusiasmado el señor Y.

—Sí, claro, qué remedio.

—La solución es las tijeras —dijo el señor Y.

—¿Ah, sí? ¿Y dónde están las pinzas? —preguntó el señor X.

—Cuando usted corta con unas tijeras, su dedo índice y su pulgar hacen un movimiento como de pinza mientras avanzan por la línea del papel que va a cortar, y que ya recorrió su vista al dibujarla antes, ¿no? —explicó el señor Y.

Entonces el señor X rió con escándalo. Le parecía que había picado como lo habría hecho cualquier chiquillo.

—¿De qué se ríe? —le preguntó el señor Y.

—¿De qué va a ser?! De mi ignorancia —dijo el señor X.

—Pues anda que yo... ¡Qué no sé reconocer un manzano ni aunque me lo pongan delante! —lo señaló con el índice y rió también.

La verdad es que, durante un rato, parecían tan, tan, divertidos el uno con el otro y el otro con el uno, que diríase que se habían hecho amigos.

—Bueno, mire, lo mejor será que cada uno vaya al final de su tierra y cuando digamos a la vez un, dos, tres, ya, echemos una carrera hasta el árbol. El primero que lo toque, decide lo que hacer con él —propuso el señor Y.

—Me parece muy bien. Pero...

Y entonces se dieron cuenta de algo más grave: ninguno podía tocar el manzano. El uno no podía atravesar un campo de minas sin quitarlas antes, y aún le quedarían todas esas pirañas hambrientas de la zanja. El otro debía de encontrar la forma de retirar toda la electricidad que se había adueñado de la alambrada de espino, y luego hacerse un hueco para poder pasar, con cuidado de no tocar el veneno.

—Me voy, estoy un poco cansado. Tengo la cabeza un poco, no sé —dijo el señor X.

—Si yo también, con tanta adivinanza... —dijo el señor Y.

—Sí, será eso —consintió el señor X.

Durante los siguientes días, volvió el silencio. Pero el manzano crecía por las noches, y además lo hacía a toda velocidad. Así que, en poco tiempo, las raíces acabaron por perforar todo Nootropix, y lo rompieron, ¡vaya!, en dos mitades exactas. Por su parte, el manzano cayó al vacío, tal cual, entero. La parte del señor X comenzó entonces a flotar por el espacio. Y a la del señor Y le pasó lo mismo, solo que en dirección opuesta.

—Te echaré de menos —se dijeron al unísono.

—Yo también —se contestaron al unísono.

—Cuidate —se desearon al unísono.

Y siguieron diciéndose cosas al unísono, pero la verdad es que ya se habían alejado lo suficiente para no oírse. Justo cuando más lo deseaban.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Gramática de la Fantasía***, Gianni Rodari, Editorial Planeta, Barcelona, 2004
- ***Wakefield y otros cuentos***, Nathaniel Hawthorne, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- ***Los guardianes***, John Christopher, Alfaguara, Madrid, 1979 (original de 1970)

1. PONIENDO EL HUEVO (PARTE II)

Índice de materias

1. El binomio fantástico
2. La inserción de un personaje en un contexto extraño
3. Los cuentos tradicionales como materia prima
4. La sustracción fantástica
5. El redescubrimiento de usos, respuestas y comportamientos «extraños»
— Una breve reflexión final

1. El binomio fantástico

Gianni Rodari, ya héroe indiscutible de esta pieza, nos dice que un binomio fantástico precisa al menos de dos polos, entre los cuales saltaría la chispa creativa. Ahora bien, ¿de qué está hecho cada uno? De una palabra. ¿Valdrá cualquier par aleatorio? Contraponemos *caballo* a *perro*. ¿Notan alguna tensión generadora entre ambos? Difícilmente. Para Rodari, esto no es más que una simple asociación en el interior de una misma clase zoológica; aun cuando estos dos animales resulten al final los protagonistas de nuestra historia, el empuje narrativo procederá de otro sitio.

Sin embargo, la contraposición luz-zapatos sí que puede hacer saltar la chispa creativa. ¡Tres niños! inventaron una historia acerca de un niño que se pone siempre los zapatos del padre.

Una noche, el padre, harto de la situación, lo deja conectado a la luz. A medianoche, el niño cae. El padre va alarmado por si se trata de un ladrón, pero tan solo se encuentra al niño encendido, irradiando luz. Le gira la cabeza, a ver si así se apaga, pero no. Tras intentarlo de mil maneras, lo consigue cuando le quita los zapatos.

Trataremos de argumentar por qué nuestra mente trabaja con facilidad con los binomios:

Nuestra mente aprehende la realidad circundante extrayendo semejanzas y diferencias; si se fijan, tenemos una tendencia innegable a clasificar. Al fin y al cabo, nuestro desarrollo cultural y tecnológico se orienta al conocimiento, dominio y provecho de la realidad material que nos rodea. Observamos los fenómenos, los evaluamos y extraemos conclusiones. Por ejemplo, a priori, la sal común y una moneda de níquel no se parecen en nada. Pero si atendemos a la materia de la cual se componen, vemos que el níquel y el sodio de la sal son metales. Por supuesto, el progreso se da por acumulación, basándonos en continuas contraposiciones a lo largo del tiempo, utilizando enunciados cada vez más complejos: la radioactividad implica que la masa de algunos elementos se desgaja en forma de emisión de partículas (de ahí lo de radioactivas —activas a distancia—). De confrontar esto con el concepto de energía, igual llegamos en *algún momento* a la ecuación de Einstein: $E = mc^2$. Como se ve, de aspectos parciales pasamos al conocimiento de realidades mayores, por cuanto explican una mayor cantidad de sucesos. Este proceder no es exclusivo de las ciencias puras: aunque debe su fama a Hegel y a Marx, la dialéctica se conoce desde Platón; la tesis se enfrenta a la antítesis, y de ello surge una conclusión. Ejemplo: el sistema capitalista (tesis) frente a la revolución del proletariado (antítesis), y como consecuencia se postula el cambio en la titularidad de los medios de producción y, por tanto, en la composición y los atributos de las clases sociales. Ahora, ¿de qué manera salta la chispa creativa dentro de nosotros cuando escogemos un binomio fantástico cualquiera?

Bueno, no se puede dar una respuesta última porque habría que conocer algunas cosas acerca del funcionamiento del cerebro, aún bastante inaccesibles, y contraponerlas a una serie de hechos culturales, como por ejemplo, los estilos educativos. Pero una cosa es segura: hay gente (sospechamos que muy poca) a la que no le salta la chispa ni aunque dispongan del binomio fantástico con más potencial imaginable. En realidad, las herramientas para la creatividad son muy útiles, pero tanto o más eficientes resultan el trabajo y la motivación —Picasso tenía razón: «Cuando baje la inspiración, que te pille trabajando»—.

Desde muy pequeños, no solo estructuramos una buena parte de la realidad en términos de oposición —lo cálido no tiene sentido sin lo frío—, sino que nos entrenamos, progresivamente, en contrastar unas cosas con otras (he aquí la verdadera base del aprendizaje). Sucede que, como el bagaje cultural es menor, las asociaciones tienen un componente fantástico, carente de realidad, no razonado, en muchas ocasiones: al igual que una lámpara, el niño se puede enchufar a la corriente; del mismo modo que apagar la luz se consigue desenroscando la bombilla, podemos probar a girar la cabeza...

Examinemos la cuestión con una óptica distinta, al margen de todo lo anteriormente expuesto:

¿Por qué *luz-zapatos* puede prender una chispa mejor que *caballo-perro*? Antes de contestar, hemos de plantearnos dos cosas: ¿qué es la literatura?; la otra, ¿qué retrata la literatura? La literatura, como todo arte, consiste en una representación parcial de la realidad. Y, retratar, retrata lo atractivo. Uno no se pone a escribir cinco folios de diálogos, narración y descripción para contar sucesos de lo más cotidiano, que a todos nos suceden todos los días y por tanto ni nos sorprenden ni nos entretienen. Aunque existe una salvedad nada despreciable: la literatura posee un código que se traduce en un estilo; hay autores que cuentan lo cotidiano de tal modo que consiguen que parezca extraordinario, por ejemplo, por los matices que

acompañan a los sucesos —que están ahí, aun invisibles para la mayoría—.

En efecto, es más fácil acceder a lo sorprendente si escogemos como polos del binomio términos que supongan campos de realidad semántica distinta; tiene muchas más probabilidades de ser un esfuerzo creativo el acercar (relacionar es la clave) *luz a zapatos* que *caballo a perro*. Si dos términos sugieren algunas posibilidades, la relación entre tres o más, alejados, las dispararía ya de un modo exponencial. Pero no se trataría de un mecanismo nuevo. Asimismo, un binomio puede tener un tratamiento realista o fantástico. Imaginemos el siguiente, de no gran potencial precisamente: *estuche-monedas*. Si se trata de un estuche en el que las monedas se duplican por arte de magia cada cierto tiempo, estaríamos ante un tratamiento fantástico; si no es más que un estuche que suple a un monedero que perdimos recientemente, ante uno realista. Y, ¿cuál es la historia atractiva en el segundo caso? Bueno, pongamos por caso, que para esta ocasión contiene una moneda que es una pieza única de coleccionista que va a sacar de la miseria a la familia del niño protagonista. En este caso el binomio estaría en realidad compuesto más por las cualidades de los objetos que por la distancia entre estos. Pero, una vez elegidas las palabras, cómo tener la certeza de que nos siguen siendo útiles para nuestros propósitos. Habrá que saber primero cuáles son nuestros propósitos. Si vamos a escribir una historia para niños de ocho años, un binomio del tipo *dragón-mazmorra* parece de lo más sugerente; de hecho, hace años hubo en televisión una serie de dibujos animados que se llamaba *Dragones y Mazmorras*; desconocemos si el título a modo de binomio fantástico fue el principal generador del contenido de las aventuras. Si queremos escribir para chicos de trece años, la mera lógica nos dice que *chocolate* (parte de la dieta) y *aceptación* (de los otros) promete.

Por último, ¿qué es el binomio sino un tipo de inicio simple? Sin embargo, le hemos asignado su propio epígrafe porque se

trata de uno de los modos más laureados de cara a la creación de historias; y creemos haber aportado razones suficientes.

2. La inserción de un personaje en un contexto extraño

La técnica del binomio fantástico remite a la esencia última que tienen en común varios procesos creativos. La inserción de un personaje en un contexto extraño es uno de estos procesos. Vayamos con el primer elemento: podemos escoger a un niño o a una abuelita, a un mago o a un buzo... En la primera de las dos elecciones, destaca que pertenecen a distintos grupos sociales por razón de edad, y esto ya nos marca con claridad qué entornos pueden constituir un contexto extraño. Un ejemplo, válido para ambos, sería una discoteca; si bien la abuela tiene todo el derecho a estar en ella, podría sentir alguna clase de rechazo social. En el caso del mago o del buzo, nos encontramos con profesiones: la primera, fantástica; la segunda, real. Como un mago tiene la capacidad de transformar las cosas del entorno a partir de conjuros y demás parafernalia, parece difícil hallar un contexto extraño para él. Más bien, da la impresión de que él elige donde quiere estar, a voluntad. Pero algunos escenarios fantásticos —aun cuando algunos de ellos los manejemos conceptualmente como reales, sin evidencia alguna— ya tienen asignada una titularidad del todo conocida: ¿qué tal *un mago en el infierno*? ¿Quién «podría» más: el mago o el diablo?

En la literatura infantil —algo menos en la juvenil—, el desempeño profesional supone una referencia que, muchas veces, ensombrece todas las demás cualidades del personaje. Imagine a un contable gris, de aspecto y de ánimo, que en sus ratos libres se deja llevar por sus ensoñaciones y pinta con una creatividad transgresora «superior» a la de Van Gogh. ¿Escribiríamos esta historia para niños de seis años? Se puede, pero es más difícil que si lo hacemos para chicos de diez en adelante, ya que los niños trabajan con resúmenes (simplificaciones) de realidades que tienen muy a la mano. Hay un momento en que, además de

una personalidad psicológica más madura, los chicos comienzan a «apartarse» de sus padres, a precisar una individualidad secreta y un poco más íntima; se encuentran, pues, en condiciones de sentirse atraídos por la historia que sugerimos del contable pintor. Ahora bien, si un buzo se dedica a explorar las profundidades, ¿cuál podría ser un contexto extraño para este? Aquel en el que no pudiera ejercer aquello que resume todo su ser literario. Ya imaginamos que les habrá venido a la cabeza un buzo en el desierto. Quizá el proceso por el cual se haya llegado a esto sea de lo más simple: agua es a buzo como sequedad a desierto; la creatividad de la situación extraña provendría del enfrentamiento de dos contrarios —¿recuerdan lo que decíamos del proceso dialéctico hace ya algunos párrafos?—. Hay una pega: disponer de unas reglas sencillas de razonamiento que nos permitan asociar contextos extraños a personajes no significa que vaya a ser fácil construir la historia. Las asociaciones del tipo causa-efecto están muy arraigadas en nuestra mente desde bien temprano. De hecho, las demandamos de continuo a modo de explicaciones de la vida cotidiana. Precisaríamos una historia realmente sugerente para que no nos viésemos en la necesidad de contestar a la siguiente pregunta: ¿cómo ha ido el buzo a parar al desierto? Esto nos lleva a una reflexión: un contexto extraño puede serlo porque se es totalmente ajeno a él siempre o porque, en ese momento, no corresponde. Ejemplo de esto último: un buzo —con el traje puesto y todo— en un armario. En cualquier caso, ni la ocurrencia de los términos de un binomio fantástico ni la del personaje y su contexto extraño han de ser interiorizadas como definitivas siempre; con algunos pares de palabras distantes es más sencillo trabajar que con otros. De todas las formas, también merece la pena no tirar la toalla demasiado pronto porque, como ya hemos visto, de lo más inconexo salen las cosas más sugerentes. Tampoco se ha de tener miedo a superar la realidad en exceso; y no solo porque nuestros destinatarios finales —niños y chicos— tengan una visión más fantástica de la vida, sino porque la mera realidad sorprende: ¿se imagina a un empresario de elite disfrazado de Superman por las calles y dando ruedas de prensa? En este país, así fue en

parte como Ruiz Mateos le dio la vuelta a su situación personal. En efecto, a través de este disfraz y de otros, se configuró varias veces como personaje en un contexto extraño —pero adecuado para sus propósitos—; y la opinión pública nunca se olvidó de él. Ya ven, las estrategias de la escritura creativa al servicio del interés de un ciudadano en particular, con razón o sin razón en sus demandas.

Este mecanismo de la inserción de un personaje en un contexto extraño puede hacerse de diversas maneras, que van desde la introducción inmediata del personaje en el contexto escogido a la demora más útil para dar un golpe de efecto final: *Aunque parezca mentira*, de Ana María Machado, es una historia para niños a partir de seis años. La situación del relato no tiene más marco que una simple y prolongada discusión casera: todos los mayores niegan a Pedro que se haya hecho amigo de un buey negro, para colmo, volador. Casi, casi, al final de la narración, tenemos:

—¡Buey volador! ¡Buey volador! ¡Ven rápido, que la comida se enfría!

Y fue así, aunque parezca mentira, como entró volando leve y hermoso, radiante y reluciente, un maravilloso buey volador. Negro como la noche más profunda y lleno de estrellas, flores y reflejos de luz.

Y mientras volaba, los flecos multicolores de su manto bailaban con el viento. Y todo lo que había alrededor se reflejaba en él por un momento. Y los espejitos de su grupa de estrellas hacían una fiesta de gala, reflejaban a cada persona y a cada cosa de la sala. Y cada uno, con su brillo propio, acompañaba el vuelo fugaz del buey manso y amigo. Todos se quedaron tan absortos al ver al buey volador, que pasaron, como quien no quiere la cosa, del pasmo, ante la belleza del animal, a la sorpresa. El buey se sentó a comer y a beber, con el hambre y la sed de quien acababa de estar mucho tiempo volando y jugando. En el plato solo había un filete, el que Pedro le había guardado. Pero el buey volador encontró un recurso para saciar el hambre y la sed que tenía.

El lector avanza por las páginas pensando en cómo saldrá de esta el escritor. Y lo hace del modo más elegante posible: lo inverosímil es verdad y punto. Como siempre, cabe la posibilidad de que hayan confluído varios tipos de inicio en la génesis de esta historia. *Aunque parezca mentira* parece encerrar la siguiente moraleja: los mayores que no creen en las posibilidades de la fantasía se llevan lo que se merecen (si especificamos esto mejor, de forma más exhaustiva, en el ejemplo anterior, reventamos todo el desenlace). Por qué no, esta moraleja podría haber sido perfectamente el *inicio ideológico* del relato. De seguro, la autora sabe que los niños son crónicos (aunque lentos) exploradores de la realidad cotidiana; por eso no disciernen con facilidad lo meramente fantástico —un rasgo muy característico de la infancia consiste en imbuirse en los delirios más lúdicos—. En un sentido muy ampliado, podríamos decir que este fue el *inicio de hecho* que dio lugar al ideológico. Pero, claro, lo mismo le preguntamos y nos dice que una amiga le pidió un cuento acerca de un buey volador que entraba en una casa. Y lo hizo sin reparar en nada de esto.

3. Los cuentos tradicionales como materia prima

Los cuentos tradicionales, como materia prima, presentan algunas ventajas: sus personajes resultan del todo coherentes, de modo que los que aportemos nosotros disponen de una referencia inequívoca para relacionarse con ellos.

Una posibilidad es lo que se considera *ensalada de cuentos*: en *El Barbarano contra el Inglaprusia o los magos del estadio*, de Gianni Rodari, un entrenador (mago en realidad) hace que un equipo de fútbol empiece a ganar todos los partidos (ya se pueden imaginar cómo). Hasta que un buen día aparece otro también invencible —lógicamente, lo dirige otro mago poderosísimo—. Como cabía esperar, el cuento camina hacia el esperado desenlace: ambas escuadras se enfrentan en el que habría de ser el partido del siglo. En la secuencia final, aparecen

muchos personajes de los cuentos clásicos. Las frases que el autor les imputa «pegan» con la noción previa que tenemos de ellos. Merece la pena que adjuntemos un extracto:

Inmediatamente después del pitido del árbitro, Rocco [el entrenador-mago del Barbarano] manda al campo un rebaño de dinosaurios, pero los inglaprusianos, instruidos por su mago, ni se inmutan.

—¡Fuera los pulpos gigantes! —ordena mentalmente Rocco. Invisibles a los ojos de todos, pero no a los de los jugadores del Inglaprusia, bajan al terreno once pulpos gigantes, uno por cabeza. Tienen tentáculos de veinticuatro metros de largo, con los cuales podrían triturar a una ballena, arrastrar bajo el agua a un trasatlántico y cortar en lonchitas —como se merece— un submarino atómico. Pero los jugadores inglaprusianos, adiestrados por su mago, les sacan la lengua, y los pulpos, ofendidos, se retiran a la nada.

En ese momento, Brocco I [jugador del Barbarano] tiene una visión. Se le aparece Blancanieves, que le pregunta:

—Perdone, ¿ha visto a mis siete enanitos?

Brocco I, asombradísimo, pierde tiempo en responderle.

—No, señorita, lo siento. Pero mire que aquí no se puede estar: se celebra el partido del milenio.

—¿Qué me dice? ¡Y yo que no sabía nada! —dice Blancanieves—. Sea bueno, explíqueme por qué todos andan a patadas con esa pobre pelota, que no le ha hecho daño a nadie.

Mientras Brocco I charla con la chica, los inglaprusianos le soplan el balón e inician un irresistible avance hacia la portería del Barbarano. El portero se prepara para parar, pero pasa delante de él Cenicienta, a todo correr, jadeante.

—Señorita —le grita el portero—, ¡ha perdido un zapato!

—No importa —responde Cenicienta— Tengo otro.

Y mientras tanto el delantero centro inglaprusiano dispara un cañonazo que derribaría las murallas de Viterbo. Por suerte, apelando a todos sus recursos, Rocco consigue desviar mentalmente el tiro y hacer que dé en el larguero.

«Conque esa es tu táctica —piensa Rocco, dirigiéndose mentalmente al mago tibetano [el entrenador-mago del Inglaprusia]—. Estupendo, te responderé cuento por cuento».

Un instante después, los inglaprusianos ven entrar en el campo a Caperucita Roja perseguida por el Lobo Feroz y no pueden dejar, por caballerosidad, de tomar partido por la pobre niña y perseguir al lobo. El Barbarano aprovecha y marca. ¡Uno a cero! Siete mil doscientos hinchas se desmayan de emoción y son sacados en camillas.

El mago tibetano responde con un Hada de los Cabellos Azules, que está a punto de ser frita en la sartén por el Pescador Verde: los jugadores del Barbarano se distraen para salvarle la vida y el Ingla-prusia empatata. ¡Uno a uno! Se desmayan otros cuatro mil hinchas y trescientos camilleros.

A partir de ese momento, los dos magos ya no miden sus golpes. El campo se puebla de brujas, ogros, diablos, geniecillos, madras-tras, hermanastras, princesas, lamparillas remotas, caballos parlantes, guerreros, bandidos, músicos de Bremen, camellos y camelleros; y de nuevo, monstruos pasados, presentes y futuros, del tiranodonte a King Kong, a los hombres-lagarto; llueven sobre los jugadores el Ratón Mickey, Supermán, Nembo Kid, Diabolik, Barba Azul y Pulgarcito. La gente ya no ve nada. O mejor dicho ve a veintidós jugadores y al árbitro que corren de un lado a otro, como locos, mientras el balón está solo, olvidado y melancólico en la línea de medio campo. Lo malo es que los dos magos ya no consiguen hacer desaparecer los fantasmas evocados por sus mentes. El campo está ya atestadísimo, ni siquiera hay sitio para correr. Los jugadores se sientan en el suelo, sin resuello. El público silba.

De repente, ocurre una cosa rara. Rocco y mago tibetano piensan al tiempo en el flautista de Hammelin y piensan tan intensamente que el flautista no solo aparece en el centro del campo, sino que resulta visible para todos los espectadores, incluidos los ministros, periodistas y calvos.

¿Qué hace el flautista, en el centro del estadio?

Se produce un gran silencio. Se oiría caer una hoja si en el estadio hubiese árboles, y fuera otoño, y soplase un viento frío para hacer caer las hojas. Y en cambio se oye... se oye al flautista que toca... ¿Y qué toca? ¡Asombro! ¡Es la *badinarie* de la conocida *suite* de Juan Sebastian Bach!

El flautista toca la parte de la flauta diecisiete veces, porque es más bien cortita y, para apreciarla, no basta con oírla solo dieciséis veces.

Cuando acaba, se encamina hacia la salida. Los jugadores lo siguen. El árbitro lo sigue. El público lo sigue. Los dos magos enemigos lo siguen. El público lo sigue. Todos se van a sus casas, olvidan el partido, olvidan el juego del fútbol (durante tres meses) y aprenden a tocar la flauta.

En ocasiones, se moldean las nociones previas que tenemos de los personajes; así, el cuento, que incluiría a uno o a más, se transformaría en un descubrimiento. Imaginemos un Pinocho que, cuando miente en beneficio propio, le crece la nariz, pero cuando lo hace por una buena causa ajena, un trocito de su cuerpo se torna humano de verdad. Si la historia termina en que Pinocho consigue hacerse por completo de carne y hueso, ¿no sería un modo razonablemente poético de reclamar que la consistencia humana ha de representar, ante todo, los ideales de generosidad y solidaridad?

Pero si se llega a una trasgresión de las cualidades, nos «acercamos» a la *técnica del error*. Un ejemplo muy al uso: Caperucita no es tan buena, ni el lobo tan malo... Desde niños, asimilamos la realidad conceptualmente y la jerarquizamos. Con el devenir de los años, solemos comprender que el mundo contiene muchos más grises que extremos blancos o negros. Pero, de pequeños y de jóvenes, nos basta el concepto categórico que hemos situado en la cúspide para adoptar una actitud emocional definida: esa es la buena, ese es el malo... así, en términos absolutos. Y ello despierta nuestra lealtad o nuestro rechazo. La idea de una Caperucita mala acompañada de un lobo bueno introduce en el niño un conflicto, pues se dirige a la categorización establecida; y las primeras impresiones no se borran tan fácilmente —con un poco de sutileza, el resultado de las historias basadas en esta técnica empiezan a predisponer al niño hacia ideas más realistas e intermedias: como la mayoría de las personas, Caperucita no es tan buena ni tan desinteresada; el lobo no es tan malo (sucede que no puede dejar de comportarse como la clase de animal que es)—. En este libro, no vamos a poder hacernos cargo de la «esencia» de los persona-

jes clásicos; aunque algo de ello veremos en la pieza dedicada a las funciones de Propp.

A estas alturas, ya podemos intuir que un relato en el que confluyan Pinocho y Caperucita integra en esencia un binomio fantástico, solo que compuesto de dos nombres propios que traen aparejados una buena cantidad de elementos narrativos, de sobra conocidos, quizá un poco difíciles de integrar. También podríamos haber llegado a la construcción de un binomio de la siguiente manera: por un lado, *niña, bosque, flores, lobo y abuela* constituyen una cadena de palabras que, a partir de nuestra biblioteca mental, bien pueden recibir un trato unitario; si añadimos al final la palabra *helicóptero*, esta última conllevaría un montón de potencialidades narrativas, bajo la forma de procesos dialécticos con todas y cada una de las otras, en mayor o menor medida. Rodari escribió el cuento *Caperucita Roja en helicóptero*. Pero podría haber sido, por un lado, la secuencia *niño, almohada, diente de leche (caído), ratoncito* y, finalmente, *linterna*. Se trataría de nuestra particular historia del ratoncito Pérez, el cual deja un regalito debajo de la almohada y se lleva el diente de leche. Linterna es, a priori, a ratoncito Pérez menos potente que helicóptero a Caperucita Roja; pero los términos de un binomio fantástico no lo son todo en una historia, hay una parte de fantasía que cuesta más explicar: la que depende de la propia imaginación espontánea del autor. Por ejemplo, la linterna le puede servir al ratoncito para moverse en la oscuridad del cuarto del niño y dar con el diente bajo la almohada. Pero si vamos un poco más allá, y el ratoncito es lo suficientemente pequeño y ligero, también podría servirle para alumbrar el interior del oído del niño, con la intención de ver con qué regalito sueña, por si lo tiene en su saca.

La *imitación del cuento* constituye un recurso muy usado, pero siempre queda margen para una cierta originalidad, aun jugando con materiales prestados. Rodari nos muestra la esencia de esta técnica:

«Hansel y Gretel son dos hermanos, se pierden en el bosque, una bruja los recibe en su casa con el proyecto de asarlos en el horno... A y B se pierden en el lugar C, son recibidos por D en un lugar E donde también hay un horno F.»

Obviamente, la imitación no ha de cumplir una función de mero reflejo o espejo, característica por característica. Al otro lado del sombrero, de Carles Cano, constituye una buena, y sobre todo distanciada del puro mimetismo, miniversión de *Alicia en el país de las maravillas*: al otro lado del sombrero de los magos (esto es, bien adentro, en su «kilométrica» profundidad), el intrigado por saber de dónde vienen los conejos que el mago saca de la chistera descubre todo un mundo nuevo (la isla de los conejos de los sombreros).

Y ¿qué es la película de *Pretty Woman* (Julia Roberts y Richard Gere) sino una adaptación moderna del cuento de *Cenicienta*? Solo que en este caso lo podemos llamar actualización del cuento o *escritura del cuento en clave obligatoria* —contar la historia de *Blancanieves y los siete enanitos* en el París impresionista del *Moulin Rouge* constituye otro ejemplo de esta clase de ejercicio—.

4. La sustracción fantástica

Todos los objetos de este mundo están relacionados y, según en qué ámbito se encuentren, varían las jerarquías que les otorgan importancia: el Código de Circulación queda en segundo plano ante la sirena histérica de una ambulancia que solicita paso urgente. No obstante, algunos, por su importancia, difícilmente pueden caer en un segundo plano: ¿qué pasaría si mañana desapareciera el sol?, ¿y si lo hiciera el dinero? A esto se le llama sustracción fantástica. En cierta ocasión, conocimos a un contribuyente de Alcalá de Henares que nos dijo que ojalá todo el dinero no gastado se pudiera a treinta y uno de diciembre; así se acabaría tanta avaricia y,

por tanto, toda la miseria aparejada —le sugerimos que nos pudiéramos quedar con seiscientos euros para los regalos de Reyes—. Dentro del libro juvenil *Dragón, dragón y otros cuentos*, del neoyorquino John Gardner, hay uno que se titula *El último pedazo de luz*. El personaje femenino de la historia, la pequeña Chimerta...

Oyó cómo el viejo le decía a su único amigo, que era un avaro cruel que vivía a veces en Utrecht:

—Pronto seré el amo Amo del Mundo.

—Ah, ¿sí? —dijo el avaro sin demasiado interés, porque lo único que de verdad le interesaba era el dinero—. ¿Cómo es eso?

—Estoy robando toda la luz —dijo el tuerto arrugado, y soltó una risotada de lo más horrible—. Cuando la haya guardado toda, no crecerá nada, y todo el mundo se morirá de hambre menos yo, porque yo he perdido la costumbre de comer, y entonces seré Amo del Mundo.

—¡Horrible! —dijo el avaro de Utrecht con una risita siniestra. La cosa no le inquietó particularmente, porque él tampoco comía nunca, y no le importaba mucho quién fuera Amo del Mundo, con tal de que a él le dejaran en paz.

—¡Cielo santo! —dijo la pequeña Chimerta, abriendo mucho los ojos en la oscuridad del tubo de la chimenea—, ¡tengo que darme prisa y decírselo al rey!

5. El redescubrimiento de usos, respuestas y comportamientos «extraños»

Tradicionalmente, los niños se han visto desde muy temprano inmersos en un discurso materno que promueve la interacción entre ambos. Por ejemplo, la madre le habla al tiempo que aporta un tinte lúdico a prácticas cotidianas como lavarlo, alimentarlo o ponerle los patucos: le echa agua templadita allá donde le hace cosquillas, las cucharadas de potito o yogur son aviones «por papá», los patucos aparecen y desaparecen de la vista del niño —con las consiguientes muestras de extrañamiento y

regocijo—... incluso hay una imitación mutua de las voces del uno y del otro en la etapa de gorjeo.

Con el tiempo, nos volvemos más y más funcionales; por ejemplo, asignamos utilidades casi definitivas a los objetos. Y, en realidad, muchos adultos pierden casi por completo la capacidad de jugar. De hecho, ¿a qué juegan? Bueno, los juegos de ordenador que muestran un alto nivel de representación de la realidad tienen aceptación incluso a los treinta, cuarenta... Pero, desde luego, suele extraviarse la facultad de crear entornos imaginarios de juego; nótese que, para un niño pequeño, el polvo que flota y que ve gracias al rayo de luz que entra por la ventana es un enemigo a batir por su espada; asimismo, su camión de juguete hace el mismo ruido que el real porque él lo pone de su boca; y, por qué no, puede retransmitir tranquilamente los partidos de fútbol, toda vez que unas simples chapas de metal encarnan a futbolistas de la liga de su país.

Nosotros no tenemos más remedio que decrecer en edad y aprender a dar nuevos usos a los objetos; esto es, despojarlos de esa férrea funcionalidad que los estrangula. Porque la relación de un niño (que se convertirá en personaje) con un objeto puede orientar perfectamente la génesis de un relato; se trataría de una derivación de la regla general «los objetos caracterizan a los personajes».

Por ejemplo, ¿para qué sirve un paraguas? Obviamente, para dejártelo adrede en casa de la persona a la que quieres conocer. ¿Los planetas están fijos o existe uno de ida y vuelta que flirtea con la luna y que se llama Retorno? El niño que consigue, ¡por fin!, abrir el licorero y encuentra la botella de brillante refresco de kiwi, ¿qué encuentra? Como escritores, hemos de contestar, por ejemplo, que un elixir mágico. No sería, pues, muy difícil inventar una historia acerca de un niño que le enseña a su hermano pequeño un vaso lleno de un líquido así de llamativo y le dice que, si se lo bebe, podrá volar. Pero, claro, no se lo dará si antes no hace esto, eso y aquello. Conocemos el siguiente pasaje de

la vida real: una niña convenció a su hermana pequeña de que debía cruzar por el tendedero que unía a la ventana de la cocina con la terraza de la casa —debajo «solo» había un vacío de siete pisos de altura—. Cuando los padres se enteraron de lo que la criatura había hecho (solo Dios sabe cómo), no repararon en redescubrir para qué más servía una mano.

A la hora de definir un poco mejor el valor de los objetos como elementos generadores de historias, se ha de reparar en una cosa: el misticismo con el que el niño contempla el objeto cuya finalidad va a ser ampliada más allá de la mera funcionalidad depende de la esfera de dominio. Todos hemos experimentado la excitación propia de jugar con aquello a lo que tenemos prohibido acercarnos. La creatividad asociada al uso de un objeto puede muy bien promoverse al hilo de la emoción, pero también es cierto que la misma emoción puede coartarla: qué efecto genera muchas veces, si no, el miedo a ser descubierto con cosas que a uno no le corresponden.

Pero no siempre precisamos que el objeto adquiera usos distintos de los funcionales. En ocasiones, para tener el adecuado motor de una historia, nos sirve con que el objeto se comporte de forma extraña:

Los cazadores de fresas, de Enric Gomà, es una historia para niños de seis años en adelante en la que dos cazadores, uno valiente y otro cobarde, tienen el sueño de ir a África y cazar un buen puñado de... ¡fresas salvajes! El autor recurre a toda una deformación de las propiedades y de los comportamientos de las frutas; primero, a través de un proceso de animación que bien podría aquí llamarse *animalización*; después, a través de uno de personificación. Veámoslo:

Para cazar melocotones hay que tener muy buena puntería, porque los melocotones son rápidos como una centella. Cuando ven que alguien se acerca, trepan inmediatamente a un melocotonero y se cuelgan, como si nada, de la rama más alta.

Y las calabazas, cuando ven a un cazador, salen huyendo con todo el cabello de ángel de punta.

Y las ciruelas, en cuanto escuchan algún ruido sospechoso, huyen a todo correr y se esconden dentro de un pavo relleno. [...]

[...]

En los pueblos y en las granjas nadie se gira para mirar cómo corren, alocadas, las cerezas por los caminos. [...]

[...]

Cómo olvidar aquél día en que un corpulento membrillo les plantó cara en un bosque solitario. En seguida, los dos cazadores y el membrillo se enzarzaron en una lucha cuerpo a cuerpo. Tardaron un rato en dominarlo, y acabaron con arañazos, mordiscos y moratones por todas partes. Ya en la cesta, el membrillo juraba venganza todo el tiempo. Hasta que llegaron a casa y lo metieron en una olla a presión, no paró de amenazar a los dos cazadores y de lanzar insultos de los más gordos. Por esta razón, mucha gente ya no prepara el dulce de membrillo en su casa.

Si se fijan, la última frase del anterior párrafo consiste en un refinamiento: podemos entender que los objetos y los escenarios son también personajes, aunque no siempre constituyan la clave de la génesis de un relato (recuérdense las distintas posibilidades que teníamos); pero, en este caso, Enric va más lejos todavía. Hemos hablado de usos extraños para los objetos, incluso de comportamientos extraños de los objetos. Enric nos propone otro juego: *respuestas extrañas para preguntas comunes*. Tomen esta pregunta: ¿por qué la gente ya no prepara el dulce de membrillo en casa? Todos sabemos la respuesta a cierta pérdida de procedimientos tradicionales. Pero la idea de que los membrillos son corpulentos y plantan cara es infinitamente más atractiva para nuestros propósitos. Esto también merece nuestra atención:

Al llegar a África, bajaron del avión y, sin perder tiempo, preguntaron por la selva más cercana. Pero nadie les hizo caso, porque

todo el mundo estaba ocupado en una tarea que los cazadores no acababan de entender. Todos los beduinos, los hombres del desierto, golpeaban el suelo con trapos y palas.

Los dos amigos se acercaron a ellos y les preguntaron por qué se entretenían de aquella forma tan extraña. Los beduinos les contes-
taron que estaban quitándole el polvo al desierto. Muy amables, les explicaron que, si no lo hicieran, el desierto se les pondría perdido de arena.

—¡Y un desierto lleno de arena queda tan sucio! —exclamaban los beduinos—. No nos gusta que después se hable mal del desierto y lo pongan como un trapo. ¡Si supiesen ustedes cómo es la gente! ¡Critican hasta a los lagartos!

Los dos cazadores se quedaron asombrados mirando a los beduinos, que trabajaban sin parar. Algunos se dedicaban a abrillantar los oasis con betún, y dejaban los espejismos tan relucientes que había que verlo para creerlo: parecían una aparición. Otros sacudían las tormentas de arena como si fueran colchones de lana. Y aun había otros que frotaban los cactus. Después de las friegas, los cactus quedaban como nuevos y pinchaban como el primer día.

Páginas más adelante...

Las fresas echaron a correr en el acto, muertas de miedo, como si las persiguiese el más espantoso de los fantasmas, que, para las fresas, son los azucares de ultratumba.

Corriendo, corriendo, llegaron al final de la selva y entraron en el desierto, que los beduinos habían acabado de limpiar justo en aquel momento.

Después de toda una mañana de trabajo, el desierto había quedado limpiísimo, sin una mota de polvo, con los oasis impecables y los lagartos bien cepillados. Desde un extremo, los beduinos lo contemplaban con orgullo.

Pero cuando las fresas atravesaron el desierto, fueron dejando huellas por todas partes. Desesperados, los beduinos se tiraban de los pelos, porque en un abrir y cerrar de ojos aquellas fresas alocadas les habían puesto el desierto patas arriba. Lo habían vuelto a ensuciar, tanto o más que antes. Daba pena, todo lleno

de huellas de fresa y con hojitas de fresa esparcidas por todas partes.

Además, detrás de ellas los dos cazadores también iban dejando huellas con sus botas de excursionista, y desordenaron todos los espejismos.

Furiosos y desilusionados, los beduinos lloraban de rabia. Con los ojos llenos de lágrimas, decidieron que nunca más volverían a limpiar el desierto. Acordaron que dejarían que se llenase de arena y, con el tiempo, el desierto se echó a perder. Desde entonces el desierto está todo lleno de arena, con las dunas polvorientas, los oasis con charcos de agua y los espejismos borrosos.

UNA BREVE REFLEXIÓN FINAL

Los contenidos de las lecciones no se pueden delimitar con ningún bisturí de precisión: los puntos sobre los que hemos andado valdrían perfectamente para acometer la teoría relativa a la construcción del personaje. Y aquí lo dejamos. No sin recordarles que lo más importante a la hora de ponerse a escribir es no trazarse límites, sobre todo aquellos tan impuestos por la realidad —salvo que la realidad más real constituya la más fuerte motivación y, por tanto, fuente de inspiración, claro—. **Pueden** recurrir a inicios ideológicos (acertados o no) del tipo «la calidad de los cuidados determina la personalidad del niño» y, si se lo toman con el suficiente humor, igual acaben como Guus Kùijer, titulando una obra *Los mayores podrían hacer mejor la sopa*; **pueden** comenzar con una noticia real del tipo «niño de diez años viaja solo, por etapas, desde Argel hasta Berlín»; **pueden** tomar una palabra como AZUL y descomponerla en Asociación (de) Zulúes Última Lanzamientos —lanzamientos espaciales que consiguen mediante la técnica de doblar las palmeras de la playa hasta su límite de elasticidad y, tras cortar la cuerda, enviar a algún nativo a Saturno (o a Retorno; recuerden, un planeta de ida y vuelta)—; **pueden**, por supuesto, rendir pleitesía a la técnica del binomio fantástico; **pueden...** En definitiva, **PUEDEN**.

Terminamos con uno de los comienzos de cuentos más completo que hemos leído: *Dragón, dragón*, de John Gardner (para jóvenes de diez en adelante):

Había una vez un rey, y en su reino había un dragón que daba mucho la lata. El rey ya no sabía qué hacer. Todos sus caballeros eran unos cobardes que se escondían debajo de la cama cada vez que aparecía el dragón, de modo que no le servían de nada. Tampoco el mago le podía ayudar, porque como era viejo, se le habían olvidado los hechizos. Ni podía repararlos, porque desdichadamente hacía muchos años que había perdido un libro de magia. El rey estaba desesperado.

Cada vez que había luna llena, el dragón salía de su guarida y hacía barbaridades por todo el país. Aterrorizaba a las doncellas, atascaba las chimeneas, rompía los escaparates, atrasaba los relojes y hacía ladrar a los perros hasta que nadie se entendía ni consigo mismo.

Derribaba los cercados, saqueaba las tumbas, echaba ranas en el agua de beber, arrancaba los últimos capítulos de las novelas y cambiaba entre sí los números de las casas, de manera que cada cual se metía en la cama con la mujer de su vecino.

Robaba las bujías de los coches, ponía petardos en los puros, se llevaba los badajos de todas las campanas de las iglesias y hacía saltar todas las trampas para osos en muchos kilómetros a la redonda, con lo cual los osos quedaban en libertad para pasearse por donde quisieran.

Y para remate volvió del revés todas las carreteras del reino, de modo que no se podía ir a ningún sitio más que partiendo en la dirección opuesta.

—¡Esto es el colmo! —dijo el rey furibundo. Y convocó una reunión de todos los habitantes del reino.

Sucedía que en aquel reino vivía un viejo zapatero remendón muy sabio, que tenía mujer y tres hijos. El zapatero y su familia acudieron a la reunión convocada por el rey y se quedaron al fondo, junto a la puerta, porque el zapatero tenía la impresión de que, como él no era nadie importante, debía haber habido un error, y sin duda el rey había querido que a la reunión asistiera toda la gente del reino excepto los miembros de su familia y él.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Gramática de la Fantasía***, Gianni Rodari, Editorial Planeta, Barcelona, 2004
- ***Cuentos escritos a máquina***, Gianni Rodari, Alfaguara, Madrid, 1974
- ***Aunque parezca mentira***, Ana María Machado, Anaya, colección Sopa de libros, Madrid, 2000
- ***Dragón, dragón y otros cuentos***, John Gardner, Alfaguara, Madrid, 1991 (original de 1977)
- ***Al otro lado del sombrero***, Carles Cano, Anaya, Sopa de libros, Madrid, 2002
- ***Wakefield y otros cuentos***, Nathaniel Hawthorne, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- ***Los cazadores de fresas***, Enric Gomà, Editorial edebé, Barcelona, 1996

2. CON LAS CARTAS MARCADAS

Índice de materias

1. Del rito al cuento clásico
2. Las funciones como material de trabajo

1. Del rito al cuento clásico

Imaginen una partida de póquer en la que un observador externo fuera haciendo ciertas anotaciones en unas cuartillas. Al término, se levanta y se dirige al pasillo, donde hay una fotocopidora. A su vuelta, entrega un juego de hojas a cada participante: en esas líneas, vienen detallados todos los procesos mentales que acontecieron de cara a las consiguientes decisiones particulares (descartes, apuestas). Den por seguro que la «mágica aureola» —el misterio, al fin y al cabo— que suele rodear al ganador se desvanecería para no quedar sino el respetable valor de la buena estrategia, de la aceptable introspección psicológica y, si nos apuran, hasta de la casualidad; y más de un perdedor se sentiría aún más perdedor por no haber intuido algunas de las «evidentes» cavilaciones de sus compañeros de mesa.

La narración cuenta a su vez con sus propias reglas. Así que, en cierto modo, podemos convenir en que escribir equivale a jugar. Hoy, los cuentos tradicionales perviven entre nosotros, precisamente, envueltos en una mágica aureola. Se les atribuye, entre otras cosas, una creatividad asumida como la más original de todas y unos sucesos que promueven a la perfección

nuestras emociones más íntimas y más universales. Al bueno de Vladimir Propp no se le ocurrió otra cosa que demostrarnos que la maestría de esas composiciones residía en que los jugadores —transmisores orales primero, escritores después— usaban una baraja de cartas marcadas. Y la sensación que nos queda, análogamente a la partida de póquer, es tan reveladora como descorazonadora: no vacila en descubrir que los puñales del lanzador destinados a la juvenzuela, con los brazos en cruz sobre unos mangos, salen en realidad del interior de la diana hacia fuera (mientras él se va guardando los suyos en la amplia manga). En descargo, hemos de decir que nosotros queremos estar sobre todo del lado de los que narran para otros; en este sentido, tener presente lo que viene a continuación proporciona herramientas.

Este etnólogo soviético se declara partidario de la teoría que asigna al núcleo creativo (a la génesis, por tanto) de los *maravillosos* cuentos tradicionales una íntima conexión con los rituales de iniciación —véanse, por ejemplo, los que permiten el tránsito de la pubertad a la condición de hombre formado—, harto frecuentes en las sociedades primitivas. Los manuales de Antropología Cultural relatan costumbres de diferentes lugares y épocas que suponen estas prácticas de las que hablamos:

La religión, como forma individualista, es frecuente entre los indios nativos de América del Norte y del Sur. Esto implica la adquisición de un espíritu guardián personal o protector sobrenatural. Los jóvenes *crow* lo precisaban para tener éxito en la vida amorosa, en la guerra, en el robo de caballos, en el comercio o en cualquier otra actividad importante. El rito de tal adquisición se convertía, pues, en toda una experiencia central de vida. En este caso, debían ir solos a las montañas, despojarse de sus ropas y abstenerse de comer y de beber —sin pretender ahondar en terrenos tan complejos como la fisiología corporal, procede aquí mencionar lo siguiente: la deshidratación que conlleva la ingesta de alcohol es la causa de lo que popularmente conocemos como resaca (el cuerpo «protesta» así); morir de sed ha de ser

algo muy parecido a tener una monumental resaca, y no sería de extrañar que, en tal estado, los desvaríos o alucinaciones tuvieran lugar—, y si no bastaba, llegaban a cortarse una falange del dedo anular de la mano izquierda. Lo que el joven *crow* hace, en esencia, es encontrar el límite apropiado de resistencia corporal con el fin de que la práctica del rito le otorgue el resultado deseado. Y es que, adiestrados desde la infancia en la búsqueda de tal visión, la mayoría de los jóvenes *crow* tenían éxito: de tal suerte, aparecía una serpiente, un búfalo, un halcón gallinero... o un ser extraño (en algunas culturas, existe un segundo nombre animalizado que se adquiere con la nueva condición de hombre). Se revelaban, pues, acontecimientos milagrosos y estos seres «adoptaban» al buscador de visiones y, acto seguido, desaparecían para permanecer en el imaginario colectivo de la tribu.

Para comprender un poco mejor el postulado central de Propp, tomaremos a modo de paradigmas *Hansel y Gretel*, *Blancanieves* y *Pulgarcito*. Los tres tendrían su origen creativo en el rito por el cual, llegados a cierta edad, los chicos eran separados de los padres y llevados al bosque. El contenido de cada uno se puede entender como una entidad autónoma, pues, en su mayor parte, lo que acontece poco o nada tiene que ver ya con el rito de referencia. Pero, como en los demás cuantos clásicos, comparten la estructura «narrativa» de tal costumbre o ceremonia—reflejan, pues, el esquema de la antigua práctica—.

Según Propp, sucede lo siguiente: llegado el momento, y al margen de las razones de fondo, el rito pierde valor dentro de la sociedad, ya no sirve a los propósitos para los cuales se instituyó. Así que, de este sólo queda la memoria de los narradores. Pero, libres de sanciones sociales, esa memoria se traicionaba a menudo, a través de las décadas, permitiendo que la transmisión oral absorbiera los efectos de las mutaciones históricas y sociales que vinieran al caso, con la desvirtuación que ello implicaba. Lo que no impide que, con la debida introspección, podamos encontrar toda suerte de asociaciones entre elementos del pasado (los ritos) y del presente (los cuentos):

Las máscaras horribles con las que los hechiceros asustaban a los niños abandonados (como parte de las pruebas que debían de pasar) derivarían más adelante en brujas y en magos; las armas, recibidas por vez primera, en dones mágicos que caracterizarían a los héroes —que en los cuentos clásicos suelen retornar tras un periplo aventurero—. Rodari subraya que estos y otros elementos fantásticos de los cuentos habrían nacido, pues, por caída del mundo sacro en el laico; del mismo modo que las muñecas o la peonza, ya despojados de sus usos originarios —por el ejemplo, el vudú—, han arribado como juguetes en el mundo infantil. ¿Significa esto que disponemos de una explicación para todos los elementos fantásticos que aparecen en las narraciones? Bueno, es difícil de asegurar por una razón: en cierto modo, lo sacro también procede, al menos en parte, de la más objetiva experiencia sensorial.

Algunas de las explicaciones acerca de cómo surgió la figura del dragón mitológico —con independencia de que alguna clase zoológica conserve el nombre— sugieren que los hombres primitivos encontraron pequeños fósiles de dinosaurios que sirvieron de base a toda una serie de imaginaciones complementarias; por ejemplo, la del fuego que arrojan por la boca estas criaturas podría estar inspirada en la mera visión de las estrellas fugaces que por la noche surcan el firmamento.

La actual literatura infantil y juvenil no se ha olvidado de estos elementos fantásticos que poblaron los cuentos tradicionales, en buena parte, por lo atractivos que resultan aún para los niños. *Cinco enfados*, de Gabriela Keselman —a partir de seis años—, comienza así:

Cinco motivos son un montón de motivos. Y Carlos los tenía.

Estaba enojado porque su papá no quería comprarle un helado.

Estaba irritado porque su mamá tenía trabajo y no podía jugar con él.

Estaba furioso porque su hermana le había roto su tractor favorito.

Estaba disgustado porque lo mandaban a la cama temprano.
Y, además, estaba rabioso porque sí.

Carlos estaba cinco veces enfadado. Así que frunció el ceño, infló los mofletes, apretó los dientes, cerró los puños y dio una patada a la puerta de su cuarto.

Después buscó una guía de teléfonos.

Abrió las páginas negras y buscó la letra B.

B.

Bailarines

Basureros

Bomberos

Br

Bru

Brujas

—¡Ya está! Encontraré una bruja para que los embruje a todos!
—amenazó en voz alta.

Abrió su cuaderno y copió algunos nombres. Arrancó una hoja y la metió en su mochila. También guardó un chicle y una rana de plástico. Y unas monedas de chocolate, pues no sabía con qué se pagaba a una bruja. Cargó sus cinco enfados y salió de la habitación.

Resultó que la Bruja Bárbula vivía en el sótano de la propia casa de Carlos.

Por eso, no tardó nada en llegar.

La pequeña puerta estaba abierta.

Además, en los sótanos no hay timbres.

Así que bajó los escalones sin avisar.

La bruja ni se dio cuenta de que alguien observaba. Andaba a cuatro patas por el suelo y se quejaba sin cesar:

—¡Oh! ¿Dónde rayos se habrá metido?

¿Qué voy a hacer sin ella?

—¿Perdiste tu escoba? —preguntó Carlos, tímidamente.

—¡Noooo, perdí mi verruga! ¡Mi espantosa verruga! —
lloriqueó.

—¿Y eso es malo?

—¿Estás bromeando? ¡Una bruja sin verruga es como un día de lluvia sin lluvia!

Peor... ¡Es como un sándwich sin pan!

—Bueno... —dijo Carlos al tiempo que se agachaba a ayudarla—. Yo vengo a verte porque estoy muy enojado. Mi papá no quiere comprarme un helado antes de comer, mi mamá no me hace caso, mi hermana me rompió el tractor nuevo, me mandan a dormir temprano y, además, estoy enfadado porque sí.

—¡Cinco motivos para estar enfadado! Ah, no. Conmigo no cuentas.

—Pero...

—¡Imposible! Me encantaría ayudarte, pero perdí mi verruga, y eso significa que perdí mis poderes. Tendré que comprar los hechizos en la farmacia y viajar en tren —se lamentó Bárbula—. Y será mejor que te vayas. No sea que le des un pisotón...

Y la bruja siguió busca que te llama, llama que te busca.

Carlos la tachó de la lista. Y se marchó por donde había venido.

En este caso, encontramos una parodia del rol, y de parte de los atributos, que tradicionalmente han desempeñado las brujas en los cuentos clásicos. En contraposición, podemos hacerle un hueco en este apartado de reseñas a la segunda entrega de todo un fenómeno editorial de nuestros días: *Harry Potter y la cámara secreta* —por cierto, la cubierta no especifica a qué edades va destinado el texto, y no se trata de ningún despiste—:

No era la primera vez que en el número 4 de Privet Drive estallaba una discusión durante el desayuno. A primera hora de la mañana, había despertado al señor Vernont Dursley un sonoro ulular procedente del dormitorio de su sobrino Harry.

—¡Es la tercera vez esta semana! —se quejó sentado a la mesa—. ¡Si no puedes dominar a esa lechuza, tendrá que irse a otra parte!

Harry intentó explicarse una vez más.

—Es que se aburre. Está acostumbrada a dar una vuelta por ahí. Si pudiera dejarla salir aunque solo fuera una noche...

—¿Acaso tengo cara de idiota? —gruñó tío Vernon, con restos de huevo frito en el poblado bigote—. Ya sé lo que ocurriría si saliera la lechuza.

Cambió una mirada sombría con su esposa, Petunia.

Harry quería seguir discutiendo, pero un eructo estruendoso y prolongado de Dudley, el hijo de los Dursley, ahogó sus palabras.

—¡Quiero más beicon!

—Queda más en la sartén, ricura —dijo tía Petunia, volviendo los ojos a su robusto hijo—. Tenemos que alimentarte bien mientras podamos... No me gusta la pinta que tiene la comida del colegio...

—No digas tonterías, Petunia, yo nunca pasé hambre en Smeltings —dijo con énfasis tío Vernon—. Dudley come lo suficiente, ¿verdad que sí, hijo?

Dudley, que estaba tan gordo que el trasero le colgaba por los lados de la silla, hizo una mueca y se volvió a Harry.

—Pásame la sartén.

—Se te han olvidado las palabras mágicas —repuso Harry de mal talante.

El efecto que esta simple frase produjo en la familia fue increíble: Dudley ahogó un grito y se cayó de la silla con un batacazo que sacudió la cocina entera; la señora Dursley profirió un débil alarido y se tapó la boca con las manos, y el señor Dursley se puso en pie de un salto, con las venas de las sienas palpitándole.

—¡Me refería a «por favor»! —dijo Harry inmediatamente—. No me refería a...

—¿QUÉ TE TENGO DICHO —bramó el tío, rociando saliva por toda la mesa— ACERCA DE PRONUNCIAR LA PALABRA CON «M» EN ESTA CASA?

—Pero yo...

—¡CÓMO TE ATREVES A ASUSTAR A DUDLEY! —dijo furioso Vernon, golpeando la mesa con el puño.

—Yo solo...

—¡TE LO ADVERTÍ! ¡BAJO ESTE TECHO NO TOLERARÉ NINGUNA MENCIÓN A TU ANORMALIDAD!

Harry miró el rostro encarnado de su tío y la cara pálida de su tía, que trataba de levantar a Dudley del suelo.

—De acuerdo —dijo Harry—, de acuerdo...

Tío Vernon volvió a sentarse, resoplando como un rinoceronte al que le faltara aire y vigilando estrechamente a Harry por el rabillo de sus ojos pequeños y penetrantes.

Desde que Harry había vuelto a casa para pasar las vacaciones de verano, tío Vernon lo había tratado como si fuera una bomba que pudiera estallar en cualquier momento; porque Harry no era un muchacho normal. De hecho, no podía ser menos normal de lo que era.

Harry Potter era un mago..., un mago que acababa de terminar el primer curso en el colegio Hogwarts de Magia. Y si a los Dursley no les gustaba que Harry pasara con ellos las vacaciones, su desagrado no era nada comparado con el de su sobrino.

Añoraba tanto Hogwarts que estar lejos de allí era como tener un dolor de estómago permanente. Añoraba el castillo, con sus pasadizos secretos y sus fantasmas; las clases (aunque quizá no a Snape, el profesor de pociones); las lechuzas que llevaban el correo; los banquetes en el Gran Comedor; dormir en su cama con dosel en el dormitorio de la torre; visitar a Hagrid, el guardabosques, que vivía en una cabaña en las inmediaciones del bosque prohibido; y, sobre todo, añoraba el *quiddith*, el deporte más popular en el mundo mágico, que se jugaba con seis altos postes que hacían de porterías, cuatro balones voladores y catorce jugadores montados en escobas.

En cuanto Harry llegó a la casa, tío Vernon le guardó en un baúl, bajo llave, en la alacena que había bajo la escalera, todos sus libros de hechizos, la varita mágica, las túnicas, el caldero y la escoba de primerísima calidad, la Nimbus 2000. ¿Qué les importaba a los Dursley si Harry perdía su puesto en el equipo de *quiddith* de Gryffindor por no haber practicado en todo el verano? ¿Qué más le daba a los Dursley si Harry volvía al colegio sin haber hecho los deberes? Los Dursley eran lo que los magos llaman *muggles*, es decir, que no tenían ni una gota de sangre mágica en las venas, y para ellos tener un mago en la familia era algo completamente vergonzoso. Tío Vernon había incluso cerrado con candado la jaula de Hedwig, la lechuza de Harry, para que no pudiera llevar mensajes a nadie del mundo mágico.

Harry no se parecía en nada al resto de la familia. Tío Vernon era corpulento, carecía de cuello y llevaba un gran bigote negro; tía Petunia tenía cara de caballo y era huesuda; Dudley era rubio, sonrosado y gordo. Harry, en cambio, era pequeño y flacucho, con ojos de un verde brillante y un pelo negro azabache siempre alborotado.

Llevaba gafas redondas y en la frente tenía una delgada cicatriz en forma de rayo.

Era esta cicatriz lo que convertía a Harry en alguien muy especial, incluso entre los magos. La cicatriz era el único vestigio del misterioso pasado de Harry y del motivo por el que lo habían dejado, hacía once años en la puerta de los Dursley.

A la edad de un año, Harry había sobrevivido milagrosamente a la maldición del hechicero tenebroso más importante de todos los tiempos, lord Voldemort, cuyo nombre muchos magos y brujas aún temían pronunciar. Los padres de Harry habían muerto en el ataque de Voldemort, pero Harry se había librado, quedándole la cicatriz en forma de rayo. Por alguna razón desconocida, Voldemort había perdido sus poderes en el mismo instante en que había fracasado en su intento de matar a Harry.

Aunque no es asunto de esta pieza, nos vamos a permitir un pequeño desvío: ¿resulta la magia más fascinante para los niños que para los adultos? En realidad, no. Pero a los mayores nos importa más crear la impresión de que nuestros logros obedecen a nuestras capacidades racionales. Sin embargo, los niños no tienen este problema de un modo tan notorio. El contraste entre el mundo de los niños y el de los adultos —tantas veces mencionado en estas piezas— se pone de manifiesto en este relato de J.K. Rowling con evidente acierto; además de aportar suficientes elementos emocionales de peso. No nos atrevemos a decir que sea del todo original, pero a nuestro parecer, la idea de que el colegio del chico protagonista sea nada menos que uno de magia supone ya el remate de los atractivos.

Y para completar los ejemplos, añadiremos uno de los que ahora se dicen «domésticos»: *El vidente* es una historia de Pilar Mateos, para chicos de diez en adelante, en la que el protagonista, Paulo, tiene cualidades paranormales (gana siempre a las cartas, encuentra todo lo que se pierde...). Por esa razón, las tranquilas vacaciones en La Ribera se convierten en un torbellino de gente desesperada por conseguir su ayuda. Valga el siguiente botón de muestra:

Águeda llenó tres vasos de gaseosa en vez de decirnos ahí tienes el grifo, como solía hacer cuando entrábamos a pedir agua. Paulo vació el suyo de un golpe, y Águeda se dispuso a servirle de nuevo.

—¿Quieres más?

—Bueno —asintió Paulo.

Se lo sirvió y empezó a hablar y a hablar de cosas de la familia, del abuelo Juan, del abuelo Perico, de la abuela Carita. Contó que, durante la guerra, el abuelo Juan se había enfrentado él solo a una partida de milicianos que querían quitarle la granja. David se lavó la cara en el fregadero y fue al interior a ponerse las botas. Ella siguió hablando hasta que le oímos salir por la puerta de atrás. Entonces nos ofreció pasta de piñones, aunque no era la hora de la merienda, y mientras las tomábamos, estuvo sacando brillo con un trapo a la fotografía de Abel. De pronto, se dirigió a Juan en términos de urgencia.

—Corre, ve a la huerta y dile a David que traiga unos tomates para la cena.

El pobre Juan dejó la pasta que tenía en la mano y se levantó como un autómatas. No acababa de marcharse cuando Águeda me ordenó:

—Ve tú con él

Yo no me moví.

—No hacen falta tantos tomates —dije.

Para entonces ya había comprendido que algo raro estaba pasando allí, y no estaba dispuesta a perdmelo de ninguna manera ni a permitir que Águeda se quedara a solas con Paulo. Ella no pudo reprimir un gesto de contrariedad y en lo sucesivo se comportó como si yo no estuviera presente. Se acercó a Paulo con actitud cariñosa y con cierto aire de respeto que no dejó de halagarme.

—Hay algo que quisiera preguntarte —empezó.

Paulo no dijo nada. Pero paró de masticar, abrió un poco más sus ojos claros que se volvían castaños en los interiores, y se limitó a esperar cortésmente.

—Estoy muy preocupada por mi hijo —confesó Águeda—. Se marchó hace dos años. Dos años y tres meses exactamente. Y desde entonces no hemos tenido noticias de él. No sabemos dónde está.

Miraba a Paulo con desamparo, y de pronto sentí compasión por ella. Vislumbré algo en su expresión que me recordó a mi madre.

—Sí —dijo Paulo como alentándola.

—David asegura que el chico está bien, y que no hay que dar vueltas. Pero yo siento una angustia que no me deja dormir. ¿Cómo es posible que no se acuerde de sus padres?

—Sí —dijo Paulo—. Está bien.

El rostro de Águeda descansó. Se hizo un silencio. Luego preguntó con acento resignado:

—¿No puedes decirme algo más?, ¿dónde está?, ¿qué es lo que hace?, ¿por qué no escribe?

—Seguramente está cansado cuando acaba de trabajar —sugirió Paulo candorosamente; y añadió enseguida—: Vendrá pronto.

—¿Vendrá pronto? —repitió Águeda. Y los ojos se le llenaron de lágrimas.

—No ha podido venir antes porque es un viaje muy largo.

Águeda estaba inmóvil, con las manos sobre el regazo y la cara adelantada hacia Paulo.

—¿En el extranjero? —se interrogó sin esperar la respuesta—. Eso fue lo que pensamos, que se había marchado al extranjero.

Oímos abrirse la puerta trasera, y Juan apareció en el umbral de la cocina, jadeando.

—Dice David que ya le encargaste los tomates; qué cuántas veces tienes que decirselo.

Águeda no le prestó atención.

—¿Qué quiere decir pronto? —preguntó a Paulo—. ¿Cuándo es pronto?

—No sé —contestó Paulo—. Pronto.

—Ya podemos bañarnos —intervino Juan a destiempo—. Son las seis.

Nos levantamos. Juan pidió permiso para llevarse las pastas que habían sobrado porque él, alegó, no había tenido tiempo de comerse más que tres. Águeda besó a Paulo y le susurró algo al oído. Al salir le pregunté en voz baja:

—¿Qué te ha dicho Águeda?

—Dijo: Dios te bendiga.

Esa tarde no se bañó. Estaba cansado y se quedó en el jardín tumbado en una hamaca; luego estuvimos viendo la retransmisión de los juegos olímpicos. En el telediario vimos la fotografía de un

militar asesinado por los terroristas, y mi padre comentó que esas cosas no pasaban en tiempos de Franco.

—Pasaban otras cosas—, saltó mi madre como un rayo, y añadió que utilizar el terrorismo como argumento contra la democracia era un pobre recurso.

Yo le pregunté qué cosas eran las que pasaban en tiempos de Franco. Me contestó que ya hablaríamos de eso en otra ocasión, y seguimos escuchando la noticia. Al parecer, los asesinos no habían tenido tiempo de pasar la frontera francesa y se sospechaba que estaban ocultos en alguna localidad del norte.

De repente pensé en Paulo y se me ocurrió que él podía dar con su escondite como había dado con el refugio de Regina, la blanca. Lo miré. Se había quedado dormido en el suelo, con una mano apoyada en el lomo de Cónsul y la cabeza en el asiento de una silla. Al instante me avergoncé de mí misma sin saber muy bien por qué. Era una sensación parecida a la que experimentaba cuando conseguía sacarle a mi madre un dinero extra, «olvidándome» de entregarle las vueltas de alguna compra, o aturdiéndola con razones enrevesadas que la dejaban fuera de combate. Tenía, en parte, la sensación de estar aprovechándome de ella.

Y eso fue lo que experimenté con Paulo. Me dije que, adivino o no, Paulo era mi primo preferido y yo nunca pretendería obtener ventajas de su don. Pero hubo otras muchas personas que no opinaron de la misma manera.

Paulo empezó a comportarse de un modo extraño, a desaparecer durante largos ratos sin dar explicaciones y a quedarse dormido a deshora en los sitios más inesperados. No se podía contar con él para ir a Barrionuevo; se escabullía sin avisar cuando íbamos a participar en un campeonato de tenis y nunca iba a la piscina por las tardes. Reaparecía al anochecer, cansado y hosco, y su inapetencia preocupó a mi madre, que decidió darle vitaminas y minerales y resolvió que a partir de entonces todos tomaríamos pan integral. Yo tardé más de una semana en saber lo que estaba ocurriendo.

La primera vez que le eché de menos fue por la tarde a la hora del baño. Estaba tan acostumbrada a su compañía que entre toda la barahúnda de primos noté su hueco. Gonzalito me dijo que le había visto más allá de los gallineros, cerca de la casa de los guardeses, y

fui en su busca. Cuando nos encontramos, le pregunté de dónde venía.

—De casa de Águeda.

—¿Y qué hacías allí?

Se puso a trazar líneas en el suelo con un palo que llevaba.

—Estaba la hermana de Águeda, Licinia. ¿Sabes quién te digo?

—Una señora de gafas con pelo teñido.

—Quería que le adivinara cosas.

—¿Qué cosas?

Paulo suspiró. Parecía triste o aburrido. Tiró el palo y miró a lo lejos, hacia los pinares que estaban iluminados por un resplandor rojo.

—Pues de un hombre que se ha marchado. Quería saber si iba a volver.

—¿Y tú qué les has dicho?

—Que no, que no va a volver.

Eso fue durante la semana que tuvimos que comer pan integral, y mis hermanos y yo decidimos cenar todas las noches bocadillos de pan blanco en casa de la abuela Carita y atiborrarnos de pastelitos y coca-colas en el bar del gallego. Paulo lo pagaba. Me quedé asombrada cuando vi la cantidad de dinero que llevaba encima.

—¿De dónde lo has sacado?

No me contestó. Cuando no quería decir la verdad, hacía eso, callarse. Intuitivamente, yo relacioné aquel dinero con sus ausencias por las tardes. Pero creo que en aquel momento no fui plenamente consciente de ello. Estaba preocupada porque percibía que algo iba mal, que de un momento a otro Paulo iba a ser sorprendido en una culpa secreta que nos perjudicaría a todos y pondría fin, seguramente, a su estancia en La Ribera. Y preferí ser yo la primera en descubrirlo.

Pero andábamos por los ritos. Que el rito cumplía con una función social es una conclusión que también podemos extraer con tan solo fijarnos en el hecho de que nueve de cada diez cuentos clásicos acaban con un banquete nupcial —no puede ser fortuito—. El citado rito de los jóvenes *crow* nos habla, al fin y al cabo, de cómo se acompañan la utilidad social y la individual:

el tránsito entre edades se ve favorecido y, como antes señalamos, el niño se hace hombre a cierta altura de lo que nosotros conocemos como adolescencia. A su vez, la comunidad se estratifica por edades y, conforme estas se definen, la asignación de papeles resulta de un consenso general preestablecido que, por supuesto, ahorra equívocos. En España, el equivalente actual de este sistema parece más elástico: la Constitución reconoce la mayoría de edad cuando se cumplen los dieciocho años. Jurídicamente, el mayor de edad no incapacitado por sentencia judicial se convierte en titular de derechos —ejercitables a elección propia (por ejemplo, el derecho a voto) o sujetos a la protección de las instituciones encomendadas (por ejemplo, los análisis propios o delegados de los productos de consumo respecto de la integridad física)— y de obligaciones ineludibles cuando se den las circunstancias (por ejemplo, la patria potestad de los hijos menores cuando se tengan).

Pensemos ahora en términos de escritores, pues esta pieza va, en primera instancia, acerca de cómo se pueden crear historias aprovechando la desvirtuación de los ritos sociales. Se ha de tener en cuenta que la sociedad siempre está en continuo cambio, siempre hay prácticas que *están* decayendo de algún modo. Si se fijan, no se trata de una sugerencia del mismo tipo que las anteriores.

Antes podían escribir un relato a partir de un binomio fantástico, sí. Pero ¿qué binomio? Lo ponen ustedes. O, entre otros procedimientos ya vistos, el error creativo: teclean sin querer Vulgarcito en lugar de Pulgarcito y adelante con el relato. En el tema que nos ocupa, se toma un hecho social y se «reproduce» y se actualiza en un cuento, con las deformaciones que vengan al caso. Recordamos que como consecuencia de los cambios sociales pertinentes, el rito decayó. Entonces lo sacro pasó a ser laico, por tanto menos férreo en su concepción y en cuanto a valía estructural, y es por ello por lo que se exageraron los «errores» de transmisión de las historias que, en su momento, reflejaban con absoluto mimetismo tales prácticas de iniciación.

La cuestión es: ¿podemos hacer algo análogo hoy en día? Sí, pero exige detectar de qué tipo de ritos sociales disponemos. Por ejemplo, en la España de los años sesenta, setenta incluso, los jóvenes se hacían hombres a través del acceso al empleo, a través de la completa independencia económica, a través de vivir en el propio hogar... —por cierto, la frase «en la mili, te harás un hombre» no podía ser más reveladora al respecto—. Resultaba de lo más frecuente que el padre llevara al hijo a su empresa, donde era aprendiz antes que profesional. Y en tanto viviera aún bajo su tutela, también era frecuente que administrase (hasta se incautara) buena parte de los primeros sueldos. Ese periodo de aprendizaje, al igual que la mili, constituía un perfecto ejemplo de rito. Había una cadena del todo consecutiva: empleo, boda, independencia y, si me apuran, temprana procreación. Hoy, tales etapas de transición no andan en absoluto tan marcadas: resulta más que posible que un chico lleve varios años trabajando en una empresa (después de un contrato en prácticas que no tiene la finalidad del de aprendizaje de antaño; es solo un ahorro empresarial), que no aporte un duro a su casa nunca y que siga viviendo con sus padres, llevando un estilo de vida más próximo a la adolescencia terminal. Si lo prefieren, pueden fijarse en lo que entonces significaba el sacramento de la comunión: un salto de calidad dentro de la infancia, el pasar de niño a niño «responsable», «consciente» de que los propios actos entrañan consecuencias. Al tener el sacramento una importancia social evidente, detectable por el niño, este veía que había una frontera entre él y los otros niños menores. En consecuencia, su padre podía decirle: «Hijo, no puedes cogerte esos berrinches. Que ya has hecho la comunión». Hoy día, el sacramento de la comunión tiene aún este valor en algunas familias, pero no en la mayoría. Cualquier historia que escriban —para niños por ejemplo— en la que desvirtúen sobremanera el valor social, original, de este sacramento, debido a prácticas del presente, ya cumple de un modo análogo con lo mismo que los cuentos clásicos les han hecho a los ritos de iniciación que vimos. Solo que el lapso de tiempo que precisa la desvirtuación resulta menor, por ausencia de la transmisión oral tan caracterís-

tica de otras épocas. Imaginen que titulan un relato *La comunión de Ernesto*. Pudiera ser que decidieran poner el acento en cómo el niño hace planes para maximizar el número de regalos que ha de recibir el día señalado. Pero también cabe la posibilidad de que Ernesto sea desde temprano un fervoroso creyente, en exceso imaginativo, y llegue a la conclusión de que adquirirá poderes sobrenaturales tras la administración del sacramento. En ambos casos, tendríamos una «perversión» o actualización del rito religioso.

En otras palabras: una forma de encontrar historias atractivas consiste, pues, en detectar las prácticas que caracterizaban a los niños y chicos de hace al menos una generación y en centrarnos en los posibles cambios que hoy tengan lugar, haciéndolos tan literarios como queramos. Por lo general, se podrán identificar numerosas situaciones conflictivas —el centro de un relato—, pues los padres siempre entienden como normales los procederes de su tiempo.

Historias basadas en estas desvirtuaciones —permitidas por los cambios en los usos y costumbres sociales— habrá habido muchas. El tiempo filtra y solo aquello que trasciende con el suficiente atractivo alcanza el rango de clásico.

2. Las funciones como material de trabajo

El estudio de Propp, *Morfología del cuento (1928)*, se centra en particular en los *maravillosos* —los que nosotros hemos llamado clásicos en las páginas precedentes, y que tienen similar estructura—. En palabras del autor: «El resultado de este trabajo será una morfología, es decir, una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto».

Las partes constitutivas serían las funciones y, a su vez, «por función entendemos la acción de un personaje, definida desde

el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga». Se deduce que no sirve cualquier acción, por supuesto, sino tan solo aquellas que resulten relevantes para el discurrir de la trama.

Propp distingue además tres principios estructurales dentro del cuento:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones que desempeñan los personajes, sean cuales fueren esos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones.
2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.
3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.

Estos tres principios tienen el valor de leyes (o tesis) para Propp, el cual nos recuerda además que «conciernen solo al folklore [aquí se refiere a de carácter tradicional y popular]. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas». Pero, a nosotros, más que el cumplimiento íntegro de tales leyes, nos interesa el modo en que podemos servirnos del concepto de función para generar relatos.

Ejemplos de funciones son: alejamiento, prohibición, llegada de incógnito... *El héroe parte a la guerra y no se sabe más de él. Pesa una prohibición acerca de usurpar su posición. Regresa de incógnito para comprobar si han mantenido el orden en su ausencia.* Tomadas estas tres al azar, de entre las treinta y una de Propp, no ha sido demasiado difícil crear este miniejemplo en cursiva; pensando un poco, con las variantes oportunas, está por todas partes: en la película *Traffic* (Steven Sordenberg, 2000), el abogado de la familia trata de usurpar la posición del gran narcotraficante mientras está en la cárcel, incluso respecto de la mujer de este; al final, se nos sugiere (porque no se muestra) que será castigado por ello.

Si recuerdan, en la primera pieza se comentó que, en esencia y por lo general, no existía narración interesante que careciera de conflicto. De manera indirecta, Propp nos indica lo mismo: las funciones que estructuran el cuento entran en colisión. Al hilo de esto, dos son los ejercicios que se pueden proponer: uno, descomponer un relato en funciones; el otro consistiría en escribir una historia a partir de las funciones. Es bastante sencillo hacerlo, entre otras cosas porque, según comenta Gianni Rodari, cada función remite a todo un universo de experiencia. A los niños, les mencionas la palabra prohibición y les viene a la cabeza todo aquello que no pueden hacer. Si quieren repetimos ahora mismo la segunda prueba, de un modo más completo. Tomamos tres funciones: la siete, la once y la dieciocho (encontrarán la lista completa, que forma parte del sistema de Propp, un poco más adelante); nos han salido **complicidad, partida y victoria**.

*Se nos ocurre que un caballero consigue la **victoria** en un duelo gracias a la **complicidad** que tiene con un mago, el cual lanza un conjuro contra su oponente. Mas el vencedor, sabedor de su infame estrategia, le perdona la vida. El vencido **parte** hacia tierras lejanas, en busca de la identidad perdida, si acaso desconcertado, pues tenía la certeza de que era mucho mejor espadachín. Allí conoce a una mujer que tiene el don de ver el pasado inmediato de todo aquello que le cuentan; el vencido le habla de la justa pérdida y ella le revela por qué fue derrotado. Entonces, trabaja duro hasta reunir el suficiente oro para reclutar a hombres que lo ayuden a llevar a cabo una incursión furtiva, con el propósito de secuestrar al mago y a quien tan innoblemente lo venció, con el fin de repetir el duelo. La noche antes de marchar hacia su destino, la mujer que le había revelado todo le confiesa su amor por él. Le cuenta además que su don presenta un inconveniente: se extingue por siempre tan pronto se case. Mas le asegura que si él le pide matrimonio, le dirá que sí. Le ruega por tanto que no parta hacia una venganza del todo innecesaria, a la vista de ese algo mejor que pueden compartir. Pero él está ciego, obcecado en restituir su honor, y no la escu-*

cha. Desgraciadamente, el mago de la historia sí puede ver el futuro: le tiende una emboscada magistral y aniquila a todos sus acompañantes (menos a uno, que huye y consigue regresar) y al ya dos veces vencido lo deja para siempre encerrado en lo alto de una torre de marfil, donde cae en la cuenta de que allá donde existía un romance solo quedará una mujer para siempre desconsolada que, al oír la historia de labios del huido, concluye la causa del fracaso de la misión haciendo uso de un don que ya no desea.

Bueno, uno de esos que no acaba en matrimonio. La moraleja trata de enseñar que no se ha de poner en peligro el disfrute de emociones positivas por satisfacer otras que solo son destructivas. Sin embargo, esta enseñanza elude algo crucial: las emociones, muchas veces, se imponen a las serenas evaluaciones racionales que nos darían mejor resultado de hacerles caso.

Ahora nos referiremos al proceso contrario: tomamos una narración concreta y, a partir de los hechos y de los personajes, concluimos qué funciones andan implicadas. *La mata de escarabajos*, de Beverly Keller, es una historia para niños de seis o siete años. Trata de una niña, Anabel, que se siente fracasada porque todo lo que intenta le sale mal. El padre, tras preguntarle por qué se siente así, le sugiere que cuide el jardín. Decide plantar sandías, habas, tomates, zanahorias, flores... y trabaja duro en ello. Pero, enseguida, aparecen caracoles que se comen la mata de tomates; topos que se llevan las zanahorias; escarabajos que se ponen ciegos de habas... A ninguno de sus amigos —a quienes les había prometido fruta y flores— les interesa ya visitar el jardín de Anabel. Pero ella se siente cada vez más a gusto contribuyendo al bienestar de todos esos animalitos. Un día aparece el casero, ve a Anabel ensuciada por la tierra y le pregunta que a qué se deben tales manchas. El casero concluye que el *desastre* que caracteriza al jardín es, simplemente, maravilloso; y Anabel le dice que sí, que puede traer a su hijo para que vea todo eso y participe si quiere. El niño, escondido entre las hierbas, descubre una sandía que había pasado desaperci-

bida. El padre le pregunta qué se siente cuando todo sale bien. De este modo, Anabel se convierte en una ex fracasada.

Esta es la lista completa de las treinta y una funciones de Propp: alejamiento, prohibición, transgresión, **interrogatorio**, información, engaño, complicidad, fechoría (o carencia), **mediación**, principio de la acción contraria, partida, primera función del donante, reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento, **combate**, marca, victoria, reparación, la vuelta, persecución, socorro, **llegada de incógnito**, pretensiones engañosas, **tarea difícil**, **tarea complicada**, **reconocimiento**, **descubrimiento**, **transfiguración**, castigo, matrimonio.

Si queremos que la identificación de las funciones sea posible, estas que aparecen en la lista han de entenderse en un sentido elástico:

El **interrogatorio** puede ser bajo un flexo policial o puede ser, como en el libro de Beverly, una indagación del padre acerca del estado de ánimo de la niña. Quien le sugiere que cuide del jardín —y permite que siga haciéndose cargo de todos esos bichos— **media**. Luego, para una niña de unos seis años que se siente fracasada, la tarea de cuidar de un jardín y hacerlo productivo es una **tarea difícil** que implica, por qué no, un **combate** contra su bajada de autoestima —por cierto, los adultos nos sentimos por lo común hartos preocupados por esta cuestión; si no, por qué andamos siempre enredados con la idea de transmitir una imagen incluso más positiva que la real, y hasta nos la creemos—. Tenemos además una **llegada de incógnito**: la visita del casero. Y ¿opera a favor de los propósitos del personaje central o en contra? En este caso, a favor, pues se constituirá en piedra angular para que se dé el **reconocimiento** del **descubrimiento** previo de Anabel: servir para los animalitos resulta tan válido como cualquier otra cosa para salir de esa sensación de fracaso que acompañaba a todas y cada una de las empresas que acometía. Respecto del propósito inicial, encontramos también una **tarea complicada**, aunque solo parcialmente: la sandía

encontrada. Y si entendemos por **transfiguración** el cambio de aspecto, quizá podríamos decir que ello sucede en Anabel, toda vez que cambia su sentido interior de fracaso por el de éxito. Si bien en este punto se ha de establecer una cautela: el aspecto, en cuanto a ropaje y a otros atributos se refiere, importa bastante en sociedad. El mendigo que se transforma en príncipe supone un ejemplo de transfiguración mucho más completo que el que aquí sugerimos, al menos en cuanto a repercusión.

Reiteramos que la diferencia fundamental entre los cuentos clásicos y los «artificiales» reside en que los primeros, cuando presentan unas funciones concretas, lo hacen en idéntica sucesión siempre. Esto es lógico, habida cuenta de que los ritos iniciales que sirven de referentes tenían una orientación social singular.

Hay una forma más sencilla de entender todo el sistema de Propp. En realidad, este resulta una simplificación de lo que comúnmente conocemos como estructura narrativa y que suele enseñarse a partir de enfoques algo más complejos —como veremos en la pieza cinco—.

Toda vez que los personajes con los que más se nos orienta a identificarnos han sido presentados, así como sus motivaciones y retos prácticos, por lo general encontramos elementos (del tipo que sea) que operan a favor de la consecución de los objetivos (expresos de forma explícita o no) y elementos que operan en contra. El nudo o trama —de lo que hablaremos más adelante— versa, en realidad, sobre la manera en que esos elementos entran en conflicto para decantar el desenlace en un sentido o en otro. En multitud de ocasiones, el autor ya tiene claro de antemano cuál va a ser el resultado. Les expusimos en la pieza precedente el pensamiento calvinista que impregnó el desarrollo de *Wakefield*, el cuento de Nathaniel Hawthorne basado en un hecho real: basta un momento de despiste para perder el sitio que te corresponde en el mundo; y, con ello, deteriorar el reflejo que te espera en la vida futura. Si prefieren, tomen de nuevo el

refrán «quien mal anda mal acaba» como origen de una historia cualquiera y ya sabrán de antemano cuál va a ser el resultado —al menos provisional— de los dos bandos de elementos que se van enfrentar a lo largo del nudo.

Y, por último, quisiéramos mencionar que el estudio de Propp, como tal, se nos antoja demasiado serio para niños y jóvenes. Con fines pedagógicos, se han puesto en práctica variantes lúdicas: por ejemplo, las treinta y una funciones se reducen a veinte cartas dibujadas —que incluyen temas representativos—. Los participantes (tal y como hicimos nosotros unos párrafos más arriba) extraen tres al azar y construyen su historia; se trata de una situación mucho más acorde con la relación docente-pupilo y, además, los dibujos son más fáciles de asimilar y ayudan a la hora de establecer asociaciones. Una forma de saber para qué edad se ha escrito un libro infantil o juvenil es reparar en la proporción de texto y dibujos, así como en la complejidad gramatical, representativa, de ambas clases de elementos. Una enseñanza que deben extraer ya: no hay caminos maestros para el proceso creativo —estas piezas componen sugerencias, si se quiere, algo informadas o al menos basadas en la experiencia—; cada uno ha de encontrar su forma más sencilla de acercarse a la escritura. Puede ser mediante dibujos previos, jugando a hacer teatro con los sobrinitos, parodiando a partir de las películas de Walt Disney... Rodari menciona que Antonio Faeti ha señalado que el cuento no solo reproduce hoy la estructura del rito, sino también la experiencia infantil. ¡Claro! El niño del rito es hoy el niño infantil. ¡Muchas historias actuales versan acerca del temprano ejercicio del derecho civil de reunión (no se pierdan, hablamos de cosas como el club de los mensajeros crípticos, *los cinco investigadores*, *los bicivoladores*...)! Por supuesto, muchas veces con la premeditada finalidad de saltarse un sinfín de prohibiciones paternas. ¿De qué van si no todas las «aventuras» que contamos de nuestra infancia y de nuestra adolescencia? Crecer supone, al menos hasta cierto punto, rebelarse contra la autoridad. Si quieren relatar para niños y jóvenes tendrán que retrotraerse hasta esas épocas e, incluso, volver a ser un poco

así. Tiene una ventaja: por lo general, se trata de los años menos absurdos y menos viciados de nuestra biografía. Quizá por eso se entiende como bastante terapéutica la tarea del escritor de cuentos infantiles, pues supone dejar el traje gris y blindado de la vida cotidiana para poderte manchar de nuevo las rodillas, en sentido figurado, claro.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Cinco enfados***, Gabriela Keselman, Editorial Anaya, colección Sopa de Libros, Madrid, 2001
- ***Harry Potter y la cámara secreta***, J.K. Rowling, Editorial Salamandra, Barcelona, 1999
- ***El vidente***, Pilar Mateos, Editorial Edelvives, Zaragoza, 2003 (original de 1987)
- ***La mata de escarabajos***, Beverly Keller, Austral Infantil, Espasa-Calpe, Madrid 1985 (original de 1976).
- ***Morfología del cuento***, Vladimir Propp, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000 (original de 1928)
- ***Gramática de la Fantasía***, Gianni Rodari, Editorial Planeta, Barcelona, 2004
- ***Antropología Cultural***, Marvin Harris, Alianza Editorial, Madrid, 2000 (original de 1980 en su mayor parte).
- ***Cara a cara con la vida, la mente y el Universo: conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo***, Eduard Punset, Editorial Destino, Barcelona, 2004
- ***Historia portátil de la literatura infantil***, Ana Garralón, Anaya, Madrid, 2001

3. LOS HILOS DE LAS MARIONETAS

Índice de materias

1. Personajes
 2. Una regla básica del naturalismo
 3. El subtexto
 4. La construcción intuitiva del personaje
- *Miss fundas*

1. Personajes

En sentido literario, un personaje es una persona de ficción. Así de simple.

Todos tenemos dos personalidades: una física (o biotipo) y otra psicológica (coloquialmente, y sólo así, carácter). Por ahondar un poquito más en la cuestión, añadiremos que el biotipo equivale al fenotipo o modo en que se ha expresado nuestra particular dotación cromosómica (en concreto, el genotipo). Pensemos en un niño que ha heredado, respecto de los dos genes que codifican el color de los ojos, uno verde y otro negro. Saldrá con la mirada oscura porque, para esta combinación, el segundo *domina*. En lo relativo a la personalidad (interacción entre genoma y ambiente), casi nada resulta tan sencillo de explicar como este ejemplo —no debe extrañar, pues nuestra especie ha evolucionado, a lo largo de miles y miles años, partiendo de las formas más primitivas de vida animal—.

Afortunadamente, los escritores no precisan manejar tamañas complejidades, aunque sospechamos que muchos se han documentado al respecto, un poquito al menos. Les basta con diseñar un «trozo» de persona y con tener cuidado, a lo largo del relato, de que sus rasgos no entren en contradicción.

¿Qué relación guardan entre sí la personalidad física (o biotipo) y la personalidad psicológica (o psicotipo)? La respuesta es que la una influye en la otra, y viceversa. Entre sus originales de literatura infantil, habrán encontrado el típico caso del niño que es más bajito que los demás y por eso anda un poco acomplejado. Pero también puede darse que se esfuerce en demostrar que *es más* que todos los otros, que se trata de una inferioridad en apariencia; la expresión popular «chiquito pero matón» ilustraría muy bien este segundo caso.

Aun a riesgo de abusar de su paciencia, vamos a dar unas pequeñas notas de psicología a continuación: la personalidad psicológica viene determinada por al menos tres marcas: rasgo, estado y carácter (este último, adueñándose de una metonimia popular, es lo que se suele entender por personalidad, así, en conjunto). Un rasgo consiste en un atributo constante; por ejemplo, el niño que es ordenado. Estado se reserva para el caso en que, al hilo de una situación, el ánimo particular se expresa de una forma determinada. Por ejemplo, un niño puede ser el más tranquilo del mundo; pero puede verse inmerso en un verdadero estado de nervios si su abuela lo llama por teléfono a casa y le dice que va a ir a buscarlo porque sus padres han tenido un accidente de tráfico. Y la personalidad ya es la madre del cordero; porque caben clasificaciones para todos los gustos y colores. Es importante, al menos, conocer lo siguiente: la personalidad incluye una variable llamada temperamento (las últimas investigaciones lo señalan como muy genético, en el sentido de poco moldeable por la experiencia): tranquilo, impulsivo, colérico... A su vez, las distintas personalidades —nuestro yo general— pueden ser de muchos tipos: ciclotímicas (con tendencia a una alegría un poco desmesurada a veces y a ánimos más alicaídos de lo normal otras), melancólicas...

En este tipo de cosas han de reparar cuando vayan a acometer la construcción del personaje, cualquiera que sea el tipo de literatura en el que deseen embarcarse. No obstante, hay una buena noticia: pueden prescindir por completo de lo dicho en este apartado y acogerse a lo que encontrarán en el cuarto punto de esta misma pieza.

2. Una regla básica del naturalismo

Cuántas veces tiene uno la impresión de que su historia se dirigía hacia un destino muy concreto, hasta que los personajes la han llevado un poco más allá o un poco más acá. Están mucho más vivos de lo que parece. No tiene nada de extraño: si lo piensan fríamente, se darán cuenta de que ustedes mismos resultan muchas veces impredecibles en sus comportamientos. Y teniendo en cuenta que los personajes no piensan por sí mismos —todos comparten la mente del autor— y que usted no se juega nada por lo que les pase —salvo quizá la ruina literaria por descrédito público—, no nos ha de sorprender si incluso se sublevan de cuando en cuando.

Entonces, ¿cómo podemos asegurarnos de que los personajes no arruinen el conjunto? La palabra mágica es *coherencia*. Esto implica pasar por un filtro los actos y parlamentos que les vamos asignando. Si nuestro personaje niño era ordenado, no le permitiremos ser desordenado sin una buena razón para ello. Si era impulsivo, no reeducará esa tendencia por el hecho de sentir un poco de vergüenza durante un pasaje. Y si es melancólico... en fin, ya saben. Porque a lo largo de un relato, nuestros personajes se ven inmersos en multitud de situaciones, y demasiadas poseen su propia serpiente del paraíso: siempre existe la tentación de que uno o más personajes hagan algo espectacular que definitivamente... dé al traste con la consistencia que hasta entonces habían ofrecido. Así que no nos vendría mal una regla general que nos orientara. Disponemos de ella; pero daremos un pequeño rodeo.

Durante largo tiempo, estuvieron considerados grandes actores aquellos que declamaban sobre el escenario —lo académico encorsetaba la normal expresión de emociones y sentimientos—. El teatro ruso de las primeras décadas del siglo XX se sublevó contra ello y propuso lo que se conoce como *naturalismo*. El máximo exponente de esta corriente fue Stanislavski, el cual sistematizó el modo de actuar en escena (llegaría más adelante a EE.UU., donde pasaría a llamarse el método Strasberg; podemos citar como representantes de esta escuela a Al Pacino o a Robert De Niro). El postulado principal era «**no hay movimiento sin sentimiento detrás**». Por desgracia, *sentimiento* es una palabra muy grande. Así que el rodeo contiene a su vez una pequeña bifurcación algo intrincada:

Por lo general, los instintos nos dominan. Un ejemplo típico: haríamos casi cualquier cosa por sobrevivir; nadie es antropófago hasta que le va en ello la existencia (recuerden la película *¡Viven!*, basada en un suceso real —1992, Frank Marshall—, en la que los supervivientes de un vuelo que se estrella en las nieves de una montaña se van comiendo a los que mueren). Los instintos se relacionan, sobre todo, con las necesidades básicas. En el primer mundo, suelen estar cubiertas para la mayoría de los habitantes; pero eso no significa que tengamos una actitud neutra ante las cosas, los acontecimientos o las personas, ni mucho menos. La indiferencia es muy poco común: de continuo, tenemos reacciones emocionales, aunque ejerzamos un cierto control sobre ellas. Hasta el punto de que, en realidad, las emociones nos dirigen, orientan nuestros comportamientos. Pondremos ejemplos: caminas raudo, con total indiferencia, sin más propósito que llegar cuanto antes a casa. Pasados unos edificios, ves una puesta de sol. La última vez que viste una puesta de sol en esa calle en concreto fue de la mano de una chica, que tanto te gustaba y que hace años que no ves. Te detienes un rato para contemplarla. Pero... ¿no ibas raudo a casa y todo te resbalaba? Otra: cuando vas en el metro, te da igual qué discurso suelte qué mendigo porque nunca haces ni caso; sin embargo, al tipo que pide hoy le falta un ojo, y tu mejor amigo

también perdió uno la pasada semana. Sientes lástima y le das una moneda. Vaya, parece que la piedra se ablanda.

La persona más inteligente, si carece de emociones, fracasará en la vida, porque no sabrá qué poner por encima de qué o por debajo de qué a la hora de establecer preferencias —en la práctica, determinar su agenda de actividades o sus objetivos—; sus reacciones ante los estímulos de alrededor, aun proporcionales en el mejor de los casos, carecerán de orientación. Por su parte, los sentimientos suponen un refinamiento de las emociones: el amor romántico, por ejemplo, conlleva un verdadero colocón neurohormonal; el apego que caracteriza a los matrimonios consolidados se configura como el sentimiento que sustituye a esa pasión loca y desenfrenada.

La regla «no hay movimiento sin sentimiento detrás» significa, en un sentido ampliado, que hemos de tener en cuenta el estado emocional-sentimental del personaje para poder determinar qué conductas son coherentes con cada momento (pasaje, situación...) y cuáles no. En un relato para niños, no podríamos proceder del siguiente modo: tenemos a un padre autoritario e impulsivo; a cierta altura de la historia, los niños andan haciendo toda clase de trastadas. El padre lo ve, pero, como autores, decidimos que no les va a decir nada, que va a aplacar su temperamento y sus emociones, porque veinte páginas más adelante tenemos programada una bronca que sí que va a ser buena, que va a valer por todas y que hará más atractiva la composición en general. Los niños y los chicos son menores, no idiotas; cuando leen, detectan estas cantadas con la misma facilidad que los adultos.

Se intuye ya por dónde andan los hilos de las marionetas; pero no se pueden manejar de cualquier forma. Este es el CASI orden correcto: las situaciones (con todos sus estímulos, positivos o negativos) tientan o no al dominio de los instintos o, cuando menos, crean emociones en los personajes; y los personajes actúan y se expresan al hilo de estas —la personalidad es eso que puede moldear la respuesta emocional—.

3. El subtexto

Ya sabemos que los personajes no actúan de tal o cual manera porque sí, sin más —esto, que ahora les parecerá obvio, se lo saltan principiantes y no tan principiantes; y, al final, se notan inútiles quiebros para encajar la trama, pues el relato descarrila—. Precisamos un concepto adicional: el subtexto. En efecto, los personajes no solo van a, sino que también vienen de. Convivimos con nuestro pasado, bastante más de lo que sospechamos. A cada momento, somos el producto acumulado de nuestras experiencias: de nuestra crianza en el seno familiar y de nuestra progresiva socialización. Escribir el subtexto de un personaje supone asignarle una personalidad, señalar unos hechos de relevancia en su biografía e identificar unas expectativas u objetivos que orienten su acción en el presente. Les adjuntamos dos subtextos (en absoluto pormenorizados) y luego hablamos:

Madre: mujer que en su infancia no tuvo especial cariño paterno. Se convirtió por ello en una adicta al amor: tendente a elevar a la categoría de príncipe azul a la persona de la cual se engancha. Desde que su hombre se ha ido con otra (e incluso se ha casado con esa otra) ha sido incapaz de volver al trabajo y, no solo eso, pasa las noches en la taberna, emborrachándose, tratando así de anestesiar su mal de amores, ese que la sume en un estado de debilidad respecto de sus responsabilidades.

Hijo mayor: trabajador, ordenado, sacrificado, leal a sus afectos y orgulloso de su identidad, rasgo este último que subordina a los otros.

¿Cuál sería el conflicto?, ¿cómo lo encontraremos? Porque la mayoría opina que sin conflicto (matizaremos su noción en la pieza cinco) no hay historia. Una posibilidad: buscar una situación en la que el hijo trate de salvar la desatención materna. ¿Alguien piensa que estos subtextos son adecuados para construir una historia para niños o para chicos? La respuesta es

sí; pero... he aquí el pecado: hemos releído una breve historia para niños de 12 años que se llama *La sinvergüenza*, de Ursula Wölfel, y luego hemos construido unos subtextos que pudieran responder a los dos personajes principales —se parece a trabajar en sentido contrario—.

El cuento trata de una mujer que pierde a su hombre (se va con otra, con la cual se casa después), padre de sus dos hijos: una niña de seis y un chico de doce (Pedro). La madre cae en la bebida reiteradas veces, incluso la despiden del trabajo. Pedro hace novillos en la escuela para trabajar en el mercado a cambio de algo de dinero. Su hermana lo ayuda a hacer la comida al mediodía. La madre, durante la cena, suele contarles historias acerca de cosas que había leído. «Pedro no leía con facilidad y se admiraba de que a su madre le gustara tanto leer. Después Pedro hablaba con los niños, en la calle, de las historias que su madre les había contado y comentaba: —¡Mi madre es muy inteligente! Y si alguien se reía, le pegaba». Pero Pedro falta tanto a clase que escriben del colegio a su madre. Esta, que cada vez tiene un problema mayor con el alcohol, aparece en la escuela totalmente borracha y monta un cirio. El bedel le pide que se la lleve de allí. Pedro la saca a empujones, llamándola sinvergüenza. Ingresan a la madre en un sanatorio y los niños se van a casa de sus tíos. Cuando ella regresa, los tres vuelven a vivir en casa; las cosas van de maravilla... solo durante un año. Pero Pedro ya no falta más a clase, nunca; no desea que vuelvan a escribir a su madre. Por las noches, no se acuesta hasta que la oye llegar. Entonces, la ayuda a subir sin que haga ruido, pues no quiere que nadie tenga motivos para llamarla sinvergüenza.

¿Cómo habrá hecho Ursula Wölfel para construir los personajes? No lo sabemos a ciencia cierta. Puede haber hecho uso de todo lo que hemos tratado en estas páginas precedentes, o solo parte, o nada, y maneja claves diferentes de las nuestras.

Por otro lado, a lo largo de un relato, no siempre se da la completa estabilidad de los rasgos que caracterizan a un per-

sonaje una vez diseñado. Eso sería tanto como decir que las personas no pueden cambiar, al hilo por ejemplo de situaciones reveladoras. De hecho, las historias de conversión resultan harto frecuentes en la literatura. Milan Kundera, en su libro *El arte de la novela*, subraya que esta gira siempre en torno a una pregunta existencial: ¿podría el hombre...? En concreto, ante una realidad novedosa, o una toma de conciencia, ¿podría el hombre (encarnado en un personaje o en varios) iniciar un tránsito hacia una transformación interior? Como son palabras demasiado graves, utilizaremos un ejemplo: *El secuestro de la bibliotecaria* —por cierto, un magnífico paradigma de las funciones de Propp—, un original de Margaret Mahy, para niños de seis en adelante.

En él, una serie de bandidos decide secuestrar a la bibliotecaria Ernestina Laburnum para pedir un rescate a las autoridades municipales; saben que lo pagarán, pues, sin ella, es imposible que el centro funcione debidamente. Ella avisa de que ha estado en contacto con unos niños que tenían el sarampión. Pero los bandidos no desisten. Todos, menos el Bandido-Jefe, enferman.

—Creo que un baño caliente ayuda a que salga la erupción —dijo la señorita Laburnum sin demasiada seguridad—. ¡Ah!, si estuviera en mi biblioteca podría buscar la palabra sarampión en el *Diccionario práctico de medicina familiar*.

El Bandido-Jefe dirigió una mirada triste a los hombres de su banda.

—¿Está usted segura de que es sarampión? —preguntó—. Me parece una enfermedad muy poco digna para un bandido. Pocas personas quedan bien con granitos en la cara, pero para unos ladrones resulta desastroso. ¿Tomaría usted en serio a un ladrón con granitos?

—No forma parte de las funciones de una bibliotecaria tomar en serio a ningún ladrón, con granitos o sin ellos —replicó Ernestina con altanería—. De todos modos, no podrán volver a robar hasta que no se recuperen del sarampión. Están en cuarentena. No querrá

que les echen la culpa de extender el sarampión por todas partes, ¿verdad?

El Bandido-Jefe gimió.

—Si me lo permite —dijo la señorita Laburnum—, iré a mi biblioteca y sacaré el *Diccionario práctico de medicina familiar*. Con ese valioso libro intentaré aliviar el sufrimiento de sus compañeros. Claro que no lo podré tener en préstamo más de una semana. Es un libro de consulta muy solicitado, ¿entiende?

Las lamentaciones de los bandidos enfermos resultaban insoportables para el jefe.

—Está bien —aceptó—. Puede ir a buscar el libro y nos olvidaremos del secuestro de momento. Pero sólo de momento, ¿eh?

Poco tiempo después, la señorita Laburnum regresó cargada con varios libros. [...]

—Es muy importante no enfriarse —dijo subiendo las mantas hasta las barbas de los bandidos y remetiéndolo tanto la ropa de las camas que ni siquiera podían moverse—. Pero, para que se distraigan, voy a leerles algún libro. ¿Qué libros han leído ya?

Los bandidos no habían leído nada. Eran prácticamente analfabetos.

—Muy bien —dijo la señorita Laburnum—. Empezaremos por «Alí Babá y los cuarenta ladrones». Luego, iremos leyendo libros más complicados.

Los bandidos no habían tenido nunca a nadie que les leyera. A pesar de la fiebre, escuchaban con mucha atención. Incluso el Bandido-Jefe escuchaba también, aunque la señorita Laburnum le había ordenado preparar un nutritivo caldito para los enfermos.

—¡Cuéntenos más sobre Alí Babá! —gritaban impacientes los bandidos—. ¡Vuelva a leernos «Alicia en el país de las Maravillas»!

Más adelante, el Bandido-Jefe vuelve a la biblioteca porque sus compinches tienen un extraño «mono»:

—Verá, señorita Laburnum, el caso es que mis hombres parecen muy inquietos. Desde que usted les leía aquellos cuentos no han vuelto a sentirse contentos después de cenar. Antes solíamos sentarnos alrededor del fuego, cantábamos canciones de bandidos

y disfrutábamos con nuestro humor grosero. Pero ahora han perdido el gusto. Quieren oír historias de Alicia, de La isla del tesoro, de reyes y payasos. Por eso venía a hacerme socio de la biblioteca y llevarme algunos libros. ¿Qué debo hacer? No me atrevo a regresar sin libros, pero ese policía puede volver en cualquier momento. ¿No se enfadará con usted cuando descubra que me he marchado?

—Eso tiene fácil arreglo.

Unas páginas después, se produce un terremoto en la ciudad; los bandidos salvan a la bibliotecaria, sepultada bajo libros. El Bandido-Jefe le pide la mano y...

Ejem —dijo el Bandido-Jefe—. Soy el hombre más feliz de la tierra. La señorita Laburnum ha aceptado casarse conmigo.

Todo el mundo recibió este anuncio con grandes aclamaciones.

—Bajo una condición —indicó la joven—. Todos vosotros dejaréis de robar y cometer fechorías y os convertiréis en bibliotecarios. [...]

Desde entonces aquella biblioteca funcionó extraordinariamente bien. Con todos los nuevos bibliotecarios el ayuntamiento pudo abrir una biblioteca dedicada a los niños, en la que todos los días se representaban divertidas obras de teatro. Los bibliotecarios bandidos habían adquirido una gran experiencia después de las prácticas realizadas en el bosque alrededor de la hoguera. [...]

Al final de *Una regla básica del naturalismo*, dijimos: «Este es el CASI orden correcto: las situaciones (con todos sus estímulos, positivos o negativos) tientan o no al dominio de los instintos o, cuando menos, crean emociones en los personajes; y los personajes actúan y se expresan al hilo de estas —la personalidad es eso que puede moldear la respuesta emocional—». Vamos a remodelarlo un poco. Podemos considerar que nuestros personajes comienzan a actuar en nuestro relato en el momento cero. Lo primero sería construir el subtexto: unas líneas aparte dedicadas al pasado de cada uno de ellos; un (al menos) esbozo de personalidad; y unas expectativas de futuro (que en el caso de los personajes-niños, o chicos, no suele ir mucho más allá de lidiar con lo que a cada momento les ocu-

pa). Después, vendría crear el marco que da lugar al conflicto —o situación principal que desarrollar, como prefieran—. Finalmente, el sucesivo retrato de las distintas actitudes (instintivas, emocionales o sentimentales) de los personajes inmersos, sin perder de vista el subtexto; de este modo, se irá tejiendo la trama. Pero insistimos: esta es solo una posibilidad, como tantas otras que expusimos en la primera pieza al hablar de la génesis de la historia. Hipótesis de trabajo, nada más.

Veamos un fragmento de *¿Dónde perdió Luna la risa?*, de Miriam Sánchez, para primeros lectores:

¿Dónde perdió Luna la risa? ¿En la barriga de la cabra? ¿Sobre el pico de la pata? ¿Entre los huevos de las gallinas? ¿Bajo el escaño de la cocina?

—Échame una sonrisa —le pidió su hermano.

Pero la niña no sonreía.

—Mamá, ¿dónde está la risa de Luna?

—¡Yo no lo sé! —respondió ella.

El niño pensó y pensó, pero no consiguió dar con la risa de la niña.

Y dijo:

—Luna, yo buscaré tu risa.

Daniel se puso el abrigo y se fue en busca de la risa de Luna.

Por el camino se encontró al gato de los vecinos, y le preguntó:

—¿Has visto por alguna parte la risa de Luna?

—Yo no la vi. Pregúntale a la vaca lechera —maulló el michino.

Paramos, porque, si no, nos fusilamos todo el texto. Una niña llamada Luna ha perdido la risa. Su hermano sale a buscarla y uno de los animales le da una clave tan extraordinaria como evidente para encontrarla. Luna, triste; el hermano, decidido; la madre, no sabe, no contesta; los animales (todos personificados, pues hablan), caracterizados por el entorno donde uno puede hallarlos (una charca, una cueva...). Y este es «todo» el trabajo de personajes que podemos detectar. Sin embargo, funciona a la perfección.

Antes de que concluyan que no hace falta hacer ninguna clase de trabajo de fondo a la hora de diseñar personajes para los lectores más pequeños, quisiéramos que vieran un trozo de *El cuadro más bonito del mundo*, de Miquel Obiols —caben tantas lecturas en profundidad, además de todo un universo de referentes, que no nos atrevemos ni a recomendar una edad—:

Joan Miró tenía encerradas en su estudio blanco cinco manchas de pintura que había estado cazando la semana pasada, disparando tiros de imaginación y lanzando muchos golpes de ingenio.

Eran manchas salvajes, frescas, y con muchas ganas de manchar.

Las cinco manchas, del amarillo, del azul, del rojo, del negro y del verde, se movían nerviosas por el estudio.

Entonces entró Joan, con su látigo nuevo, y se puso el traje de domador, zapatos de domador, sonrisa de domador... y cabellos de plata. [...]

Pero cuando Joan domador se fue a comer, las manchas, muertas de risa, se escabulleron, con toda la pintura, por debajo de la puerta.

Se deslizaron por el jardín, como si fuesen ríos de agua teñida, y dejaron todo coloreado: piedras azules, tierra verde, matas rojas, hojas negras, caminos amarillos...

¡Así hasta que embarcaron!

Todo lo que viene después no es menos sorprendente.

4. La construcción intuitiva del personaje

Se les dijo que podían construir un personaje sin tener en cuenta todo lo expuesto en el apartado uno de esta pieza. Veremos por qué: intuir es percibir una idea instantáneamente, como si se tuviera a la vista. No faltan los camareros que dicen saber de qué palo va un tío según entra como cliente por primera vez. Tienen, pues, una imagen de cómo de conflictivo o de amigable va a resultar. Y no se refieren solo a la vestimenta, sino que se

trata de una impresión general que incluye todo: la forma de abrir la puerta, de entrar en el local, de dirigirse a la barra... Pondremos otro ejemplo: en cierta ocasión, un museo sopesaba adquirir un cuadro de un pintor famoso. El especialista contratado para que dictaminara si era o no auténtico confesó tener impresiones opuestas: la razón analítica le decía que no había duda de la autoría; pero la intuición le indicaba que no. Pero la intuición no puede ofrecer un porqué. Al final, después de largas, numerosas y exhaustivas pruebas científicas, resultó falso.

Nosotros podemos construir personajes de un modo análogo. Sitúense en el comienzo de un relato, en la primera escena. Tenemos dos personajes que interactúan. Hacen cosas y se dicen cosas. A esa altura, no están demasiado perfilados —simplemente, hemos escrito lo que nos parecido—. Cambiamos de situación, aparecen otros dos. A la siguiente, uno de los dos primeros interactúa, por ejemplo en un entorno diferente, con el tercero. Sin haber desarrollado ninguna personalidad, intuimos cómo de correcta es la actuación de uno hacia el otro, y a la inversa. Este método funciona mejor para los relatos breves, pues, en poco espacio, podría bastar con que mantuviéramos la coherencia respecto de uno o dos rasgos esenciales. El proceso se basa en la mera identificación: tendemos a buscar patrones principales en las diversas personas que, de ordinario, conocemos. Si nuestro primer personaje es impulsivo y hablador, aumentan las posibilidades de que el segundo sea más tranquilo, más pausado y, a lo mejor, más centrado en sus intervenciones. Solemos identificar la variedad como lo más lógico. Además, de lo excesivamente homogéneo es difícil que surja una historia atractiva. Como saltar sin red tiene sus riesgos, algunos autores optan por una solución intermedia: diseñan primero ese «par de rasgos» por personaje y luego los ponen a andar. A veces, tal forma de trabajar deriva del mero hecho de tener muchas horas de escritura acumuladas, de lidiar de continuo con la coherencia interna de los personajes y de las situaciones. A diferencia del cuento, la novela funciona por acumulación; ello significa que las posibilidades de patinar utilizando este método aumentan.

Por la mera lectura del texto final, no hay quién asegure que tal autor ha escrito cual composición a partir de esto o de aquello. Por esta razón hemos preferido adjuntar un breve relato nuestro, para adolescentes de hoy en día, en el que sí les podemos prometer que no se hizo bosquejo previo alguno.

MISS FUNDAS

El Centro Cultural *Teresa de Calcuta* parece un mini-Auswitchz: con esa especie de columna cuadrangular de ladrillo, tan alta, que parece una chimenea, y con esos pequeños ventanucos triangulares que sugieren que, en algún momento, decenas de tipos van a romper el cristal y van a asomarse para gritar «¡sacadme de aquí!, ¡¡que me gasean los muy nazis!!» Pero, vaya, que allí solo dan cursos de fotografía, pintura, relato... Bordeando a modo de ele la fuente que queda frente a su entrada, hay un montón de bancos sobre el pavimento del complejo; en uno de ellos, Claudia espera al final de la tarde a que salga su amiga Helena.

—¡Hey, tía! —le grita Claudia nada más verla, y le hace una señal.

Helena sonrío y tira hacia arriba de su mochila. Al llegar a su altura, le da dos besos —a un tiempo, entrecruzan sus cinco dedos, palma derecha con palma izquierda: una señal en clave de fidelidad. Claudia no se levanta—, hace estallar una pompa de chicle y luego dice:

—Hoy no has ido al tuto.

—Mis padres están de viaje. Tenía sueño y... —Claudia abre su carpeta de la academia de idiomas para sacar una revista—. ¡*Voilà!*

—¡El *Fashion Gold!* —Helena se lo coge—. ¡Ah, tía, tía! ¡¡No te lo vas a creer!! ¡Es... es...!

—¡Joder! ¡¿Qué?!, ¡¿qué es qué?!

—Imagínate: Miss Fundas —puso cara de misterio.

—¡¿Se le ha caído una funda a Miss Fundas en mitad de la clase?!

—ríe.

—No, no, tía... Es... No te lo vas a creer.

—¡¿El qué?!

—Nuria, tía. Que ha ido al despacho de Miss Fundas, a preguntarle no sé qué de cómo iba a poner el control, y la ha sorprendido morreándose con Avelino.

—Puajjjj... ¿Con el director? Qué asco, tía. Me dan ganas de ir al ambulatorio y pedir el sugus del día después. Total, si ya se me está haciendo el mismo revoltijo aquí abajo, solo de pensarlo. La barba esa, que parecen fideos pasados... y el pelo ese, que se lo pega a la tapa de la olla con... con mierda será, tía.

Helena empieza a reír descontroladamente. En realidad, no puede parar.

—¿Me he pasado o qué? Si es que el tío es la antilujuria —dice Claudia, divertida.

—No, no... No es eso... —sigue riendo.

—Entonces...

Claudia se contagia. Durante un rato las dos ríen como locas con solo mirarse la una a la otra.

—Es que... —acierta a decir— me he imaginado a Avelino tragándose alguna de las fundas de la de Mates, así, en mitad de un beso —vuelve a reír.

—O en casa: «¡Papá, papá!! —parodia—. ¿Qué hay de comer? Fundas con fideos».

—¡Qué asco, fideos! —ríe Helena.

—Tía, para ya, que me duele la garganta.

—Vale, vale. Oye, ¿sigues mala?

—No, no, qué va, ya estoy bien. Me duele de reírme.

Helena hojea ahora las páginas de la revista.

—Claudia, ¿por qué has doblado esta esquina? —abre por la página marcada.

—Porque esas son las bragas que quiero. Me encanta el encaje de triángulos.

—Pero son totalmente rojas, tía. Un poco de puta, ¿no?

—Quiero correrme en esas bragas cuando Jorge se restriegue contra mí. Me veo desde fuera y...

En ese momento, a Helena se le corta el rollo.

—¿Qué pasa?

—No, nada.

—Helena, cuando pones esa cara... me enfermas, tía.

—Si tú ya lo habías dejado con Jorge, ¿no?

—A ver... No somos novios. Pero estamos enrollados. Hemos quedado mañana para darnos el palo en Campo de las Naciones.

—Ya.

—*Ya* no, tía. Me estás preocupando. Algo pasa.

—Pues... el sábado, en la discoteca...

Claudia se levanta por fin y la mira fijamente. Helena deja de temblar por dentro: cuando Claudia se pone así, es mucho mejor cantar todo y ya está.

—Jorge y Leticia.

—¡¡¡¿Qué?!!!

—Se enrollaron.

—¡Mierda! Pero se enrollaron... o... Ya sabes...

—Su hermano mayor les dejó las llaves del coche. Es todo lo que sé.

Claudia le quita el número de estreno del *Fashion Gold* y lo estrella contra el pavimento. Pero ahí se le acaba la ira. Lo cual extraña un poco a Helena, pues Claudia necesita bastante poco para ponerse como una loca.

—Qué hijo de puta...

Una lágrima, antes contenida, atraviesa toda su mejilla, rauda. Se deja caer en el banco, con los brazos abiertos. Helena se sienta junto a su amiga, enciende un pitillo; tras unas caladas, se lo pasa. Claudia mira hacia el infinito, pero el infinito no está muy lejos: hay demasiadas casas alrededor. De vez en cuando, deja escapar el humo, intenta pensar...

—La puta esa se va a enterar. ¿Tú... tú te acuerdas? «¡Ay, ay, no me pongáis tanta sangría que me coloco!». Así, haciéndose la tonta, la mosquita muerta, que luego está todo el rato apoyándose en todos los tíos, sin querer, -claro... «¡Es que, ay, soy tan despistada!». La muy calentapollas. «Tú y yo, como hermanas», me dijo un día —se le cae otra lágrima—. Mojigata de mierda...

—Ya te dije que no era de fiar.

—Ya lo sé. Es que soy una gilipollas, tía. Lo tenía que haber visto venir. Ahora, que al hermano de Jorge me lo tiro. Que sé que eso es lo que más lo puede joder. Aunque me tenga que poner un *piercing* en las tetas para ponerle burro —tira la colilla.

Helena notó que su amiga se recalentaba de nuevo, así que se decidió a darla un abrazo; Claudia correspondió, poco a poco. La verdad, agradecía el calor de su amiga. En un momento dado, Helena se despega de ella y se pone de pie, de un salto casi.

—¡Tía!, ¿sabes lo que podríamos hacer?

—El qué —sonríe un poco al ver el ánimo de su amiga.

—Podríamos ir a la tienda del chino. A lo mejor está el Joaquín. Seguro que nos saca priva.

—Va, venga, vale, vamos. Voy a acabar... cornuda, borracha...

—toma la mano que su amiga le ofrece.

—¡Corre! —exclama Helena.

Al otro lado de la calzada, el muñequito verde del semáforo parpadea.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Campos verdes, campos grises***, Ursula Wölfel, Lóguez Ediciones, Salamanca, 1977 (original de 1970)
- ***El arte de la novela***, Milan Kundera, Tusquets Editores, Barcelona, 1987
- ***El secuestro de la bibliotecaria***, Margaret Mahy, Ediciones Altea, Madrid, 1983 (original de 1978)
- ***¿Dónde perdió Luna la risa?***, Editorial Kalandraka, Miriam Sánchez, Pontevedra, 2001
- ***El cuadro más bonito del mundo***, Miquel Obiols, Editorial Kalandraka, Pontevedra, 2001
- ***Apuntes del Seminario de Dirección de Actores***, impartido por el profesor D. Julio Sánchez Andrada (Universidad Complutense de Madrid), 1991-1992
- ***Inteligencia intuitiva***, Malcolm Gladwell, Editorial Taurus, Madrid, 2005.

4. EL VELÓDROMO DE SATURNO

Índice de materias

1. El escenario «recosificado» y el animado
2. Las dimensiones del escenario
 - 2.1. Dimensión objetiva
 - 2.2. Dimensión subjetiva
 - 2.3. Enmarcando las escenas
3. El escenario como madre de los personajes

1. El escenario «recosificado» y el animado

Al profesor Primigarcía le había tocado la lotería hacía exactamente quince días menos dos horas y trece minutos. Así que decidió que ya no iba a volver más por el colegio. Se acabaron los niños insolentes, los contestatarios, los que colocan chicle en las baldosas adecuadas para que se te peguen en los zapatos, los que ponen arañas peludas de plástico sobre la mesa, los que... Vaya, que se acabaron los niños. «¡Que se fue al Caribe!» —que era lo que exclamaban las porteras, que sabían más que nadie—, allá donde había vivido veinticinco años.

Lo normal era que el director encontrara pronto un sustituto. Pero he aquí que nadie quería ir a esa escuela porque estaba en un pueblo muy lejano. El pueblo era además muy pequeño. Y corría el falso rumor de que todo el que iba allí contraía el mal de la caspa. El mal de la caspa no es algo que se deba tomar a la ligera. Para empezar, en las discotecas hay unas luces moradas que se ponen con el propósito de que sea más fácil ver quién tiene los hombros

llenos de esa nieve que nieva de la cabeza y quién no. Pero eso a los niños no les importaba aún demasiado porque tenían prohibido ir a las discotecas.

Sin embargo, el director se encontró una buena mañana un gran trébol de trece pequeñas hojas y su suerte cambió: un africano, llamado vidente Olifinjana (Oli para los amigos), se presentó solicitando la plaza de profesor de *Geografía, Historia y Adulación por correo*. El director lo miró de arriba abajo. El vidente Oli era alto, muy negro de piel, y llevaba una chilaba de rayas que hacía sufrir un poco a los que tenían astigmatismo. Pero no se preocupen por esto último. Lo mejor es no saber en la vida qué es el astigmatismo. Porque es lo segundo peor después del mal de la caspa. Tan pronto como Oli se ofreció para dar clase, el director meditó acerca de su oferta. Pensó, por ejemplo, que en el pueblo no había muchas farolas que se diga. El vidente Oli podía dar sustos de muerte a los parroquianos, que solo verían una extraña ropa por la noche, caminando sola por las aceras. Pero, bueno, al fin y al cabo, las clases eran de día. Y, respecto a los sustos... ya se le ocurriría algo al alcalde, que para eso tenía un balcón desde el que hablar a todos siempre que le daba la gana. Así que le estrechó la mano y lo admitió como nuevo profesor.

Curiosamente, el vidente Oli hablaba el idioma del pueblo como si hubiera estado allí toda la vida. Eso impresionó tanto a los niños que, durante la primera clase, se abstuvieron de celebrar la tradicional guerra de granos de arroz disparados a través de los tubos de los bolis. Sobre el encerado, Oli abrió un mapa en el que se veía nuestro sistema solar: en el centro, el sol, y alrededor, los planetas, los satélites y tal y Pascual. El inquieto alumno Jorge levantó la mano para preguntar.

—Ese planeta que tiene unos aros de cebolla alrededor, ¿cuál es?

—Ese planeta se llama Saturno. Y lo que tiene alrededor no son aros de cebolla, son velódromos —dijo Oli, pues había dicho a los niños que lo llamaran Oli, sin más.

—Perdone, pero... ¿qué es un velódromo? —preguntó entonces Jorge.

—¿Quién más no sabe lo que es un velódromo? —preguntó Oli.

Y oye, allí nadie se atrevía a decir nada. Primero, porque no lo sabían. Segundo, porque cuando el vidente Olifinjana miraba en serio a todo un auditorio, la gente se hacía un poco el pis y la caca.

—Un velódromo es una pista con varios carriles para que las bicicletas hagan carreras. Hace muchos años, estuve en Saturno. Cada aro que veis —los señaló en el mapa— es un velódromo. Y, como podéis comprobar, algunos aros son más anchos que otros. ¿Sabéis para qué sirven los velódromos de Saturno?

—Pues... no —se atrevió a decir uno.

Y el vidente Olifinjana casi lo fulmina con la mirada.

—Los velódromos de Saturno se inventaron para elegir, de entre todos los niños, al futuro rey de Saturno —dijo muy serio el vidente Olifinjana.

Decidimos empezar este capítulo inventando este comienzo de narración, que esperamos sirva como ejemplo. Tenemos un pueblo lejano —al que nadie quiere ir—, un absurdo mal de la caspa, un vidente africano que se ofrece para ocupar la plaza vacante de profesor de la escuela y que inspira más bien respeto y hasta miedo y, de repente, irrumpen los velódromos de Saturno. La fantasía queda por lo común más ligada al mundo infantil que al adulto; al menos en lo concerniente a la más sana: porque tras los fantaseos de los adultos hay un afán mucho más posesivo y menos lúdico: tener para demostrar lo que se es —el origen de no pocos errores, por cierto—. El caso es que en este tema de los escenarios, la literatura infantil ofrece al escritor oportunidades más atractivas; de lo que NO se ha de deducir, necesariamente, la siguiente regla: los personajes de los relatos para niños y chicos han de circunscribirse a escenarios que los deslumbren.

Tal y como podemos leer en el epígrafe, en este caso, una parte del escenario se «recosifica» en otra cosa más manejable: los anillos de Saturno —hechos de...— se «transforman» en velódromos de diferentes diámetros y, por tanto, de distintas longitudes circulares. Pero... ¿qué es el escenario? A priori,

podríamos decir que todo aquello distinto de los personajes. ¿Seguro? Seguro si admitimos que, cuando se presenten elementos del escenario como animados, entonces los consideraremos asimismo personajes. Un ejemplo clásico de esto último sería el del bosque encantado, donde los árboles son capaces de atrapar utilizando las ramas a modo de brazos, de poner zancadillas levantando sus raíces al paso o de hablar a quienes por allí se pierden.

Ahora ya queda clara una cosa: los elementos del escenario son tales mientras mantengan su cualidad de cosa. La recosificación consiste en ir un poco más allá de aquello que llamamos en *Poniendo el huevo (PARTE II)* «redescubrimiento de usos extraños para los objetos» —los anillos pasan a ser velódromos—. Y, de cara a la génesis del relato, el tratamiento del escenario puede tener una importancia crucial. Pueden decirse: «Voy a hacer una historia ambientada en el mar». Probablemente, eso ya empieza a determinar posibles personajes; con toda seguridad, descarta otros: difícilmente un esquimal, un astronauta o una cebra formarán parte del relato. A decisiones de este tipo, más tarde o más temprano, ha de seguirle otra de tanto o más peso: ¿le daré al escenario un tratamiento realista o fantástico? Entendiendo por fantástico el caso en que uno o más elementos se recosifican (véase un árbol de cristal) o se animan.

2. Las dimensiones del escenario

2.1. Dimensión objetiva

El escenario puede tener una dimensión objetiva, entendida esta como superficie, metros cuadrados. Una ciudad sería un ejemplo de un escenario grande; asimismo, una historia que transcurre en una casa particular y en su jardín contiguo remitiría a eso que en la literatura para adultos llamamos intrahistoria o historia de las pequeñas cosas.

El hecho de que un autor escoja un entorno u otro para situar su historia no guarda relación alguna con el tramo de edad hacia el que se dirija; a priori, parece que, cuanto más pequeños sean nuestros lectores, más reducido ha de ser el entorno de la narración; nada más lejos de la realidad y, en prueba de ello, véase el siguiente ejemplo, tomado del relato para primeros lectores *Los polos del Polo Norte*, de Chema Gómez de Lora:

A los siete años, Edurne Triki Truki Traki recibió una herencia de su tío Bernardo. Por suerte, ni fue un camión de verduras ni de jarabes agrios. Había heredado una tienda de juguetes junto a la playa de Mutriku [...]

Como no había otra juguetería en el pueblo, los niños y los padres hacían cola para comprar allí. Se asustaban con los precios. Una careta: sesenta euros; un flotador: setenta y dos; polvos picapica: setenta y ocho; unas gafas de bucear: noventa. Pero sacaban su dinero y compraban, costara lo que costara.

A Edurne le empezó a gustar el dinero. Las monedas y billetes eran como los cromos de una colección. Tenía muchos repes. Los sumaba todas las noches. Diez, veinte, cincuenta... Cien euros, ciento diez... Tuvo que aprender a contar hasta seis mil.

—Quiero ganar más dinero, mucho más.

Tengo que vender más cosas —se dijo Edurne.

Y se sentó en la terraza a pensar. Por delante de ella pasaban veraneantes muertos de calor, chupando helados que no sabían a nada.

Entonces, se le ocurrió una idea. Compró un móvil y buscó en la guía telefónica la lista de todos los niños esquimales de siete años que tuvieran negocios, fábricas o tiendas. Por fin encontró al que buscaba: “Akka Pingüino, siete años y medio. Tengo una heladería. Tel.: 99 999 99 99.”

—Hola, Akka, buenos días, ¿hacéis polos del Polo Norte? —preguntó Edurne muy contenta.

—Sí, riquísimos: de naranja, fresa y limón —contestó el esquimal.

—¿Me los podéis traer en iglú para que no se derritan?

—No hay problema. (...)

Construyeron un puesto de madera. Lo pintaron con rayas rojas y azules como las churrerías de las ferias. Lo instalaron en la cubierta del barco y luego cargaron muchos kilos de levadura, azúcar, leche y chocolate en polvo. Quince desayunos después, llegaron al Polo Norte. Como era verano no anochecía nunca. Brillaba siempre una luz roja, la del amanecer, que es cuando más apetece tomar churros.

Puede que el trozo escogido, debido a los saltos en la narración, desconcierte un poco; la verdad, resulta difícil inferir de qué va el relato. Lo aclaramos un poco: Edurne, la protagonista, recibe una herencia y monta una tienda de juguetes. Se le ocurre que puede ponerse en contacto con otros niños esquimales para que le traigan polos del Polo Norte, de varios sabores. Pero, tan pronto como los pone a la venta, los demás de su pandilla le dan de lado. La estrategia narrativa, centrada en los negocios de estos pequeños empresarios, agrupa de forma original escenarios muy distantes.

Tomemos ahora este otro:

Estaban delante mismo de la torreta.

En la acera de enfrente había una alta cerca de ladrillo interrumpida por un portón nuevecito que estaba esperando una mano de pintura.

—Pues... debe ser aquí... —declaró Didier—. ¿Qué le habrá pasado a Pierre, para parapetarse en su casa? ¡A ver si ha encontrado un tesoro en el jardín!...

Ya estaban convencidos de que allí era, y fueron reconociendo un árbol, la tapa del alcantarillado en la acera y el tragaluz de la casa con torreta.

Didier aparcó el coche. Sacó la maleta, a la par que Frank se precipitaba hacia el timbre.

—¿QUIÉN ES? —preguntó una voz muy rara.

Parecía como si alguien hablase tapándose la nariz. «Este Pierre nos ha preparado una broma», pensó Didier alegremente. «¡No cambiará nunca! Pero me va a oír...»

—¡La policía! —gritó, a la vez que le guiñaba un ojo a Frank.

La voz replicó:

—NO SE LE ESPERA, TELEFONEE PARA CONCERTAR CITA. ADIOS Y GRACIAS.

Más adelante:

—Venid a mi despacho —dijo Pierre saltando por el alféizar de una ventana abierta.

—¡Ahí va, cuántos muebles!... —exclamó Frank, que recordaba la habitación casi vacía.

Ahora estaba tan abarrotada como el local de exposición de un comercio de electrodomésticos.

—¡Aquí está el cacharro! —proclamó Pierre, dando una afectuosa palmada en el costado de un elemento metálico.

¡Extraño cacharro!

—¡Oye! Esta muralla de China alrededor de la casa, ¿no la habrás mandado levantar por culpa de un ordenador? —dijo irónicamente Didier.

Y:

A diferencia de la habitación de Babbi, siempre tan ordenadita, la de Pierre estaba verdaderamente manga por hombro. Hasta un muchacho como Frank lo podía ver. La cama, deshecha; la ropa, apilada en un sillón; montones de libros en todos los rincones; dinero suelto por aquí y por allá; y los zapatos y los calcetines, desparramados sobre la moqueta.

Son pequeños trozos, un tanto inconexos, de *Un ordenador nada ordinario*, de Michèle Khan, para niños de diez años en adelante: Frank va por una temporada a casa de su tío (un marco reducido de acción), donde todas las tareas domésticas las hace un ordenador llamado Tomasín —hay que tener en cuenta que el original es de 1983—. Podemos comprobar que, de cara a la edad a la que cada historia va dirigida, es más importante el grado de complejidad de las relaciones de los personajes que el hecho de que el escenario de la acción sea grande y cambiante o pequeño y constante.

2.2. Dimensión subjetiva del escenario

En muchas ocasiones, el escenario permanece, digamos, neutro con respecto al tono emocional y psicológico de la historia, de los personajes, de los sucesos más importantes y que más nos llaman la atención. En otras, sucede todo lo contrario: se podría decir que el escenario participa de los personajes de un modo que sugiere que, en realidad, es parte de ellos —recuérdese que los objetos también caracterizaban a los personajes—. *Campos verdes, campos grises* es un relato de Ursula Wölfel, para chicos de doce en adelante. Comienza así:

Viven muy lejos de aquí las dos Juanitas. Viven en América del Sur y el mar inmenso nos separa de ellas.

Una vivía al principio en una aldea junto a la montaña. Sus padres tenían una casita gris, gris como las piedras de la montaña.

También tenían dos terrenos, de tierra gris, como el polvo y las piedras. Todos los campos de allí arriba tenían el mismo aspecto. La tierra estaba tan seca que apenas crecía nada, a excepción de un poco de trigo y unas cuantas patatas, que casi no alcanzaban para la familia: para el padre Pedro y la madre Inés, para la abuela María y para las dos niñas, Juanita y Rosita. Había años en que las tierras producían buenas cosechas; otros, en cambio, no daban ni lo imprescindible. Entonces hacían sopa de plátanos, pero sin harina, sencillamente con agua. Esta sopa calma el hambre durante una hora.

La otra niña, que también se llama Juanita, vivía en el valle, en una hermosa casa protegida por una tapia blanca. A sus padres les llamaban “el señor” y “la señora”. A su hermano Alonso le decían “el señorito”. Eran los amos de los campos verdes del valle, de las plantaciones de caña de azúcar y de los platanares. Incluso les pertenecían los camiones y la fábrica de azúcar. En el valle abundaba el agua y los campos eran fértiles y de un verde intenso. Todos los terrenos verdes pertenecían a aquella familia que vivía en la casa tras el muro.

Ambas Juanitas se encuentran tres veces a lo largo del relato —y se presume que a lo largo de la vida—; a modo de «excusa», con el fin de retratar la Sudamérica de los años setenta: casi toda la riqueza en manos de unos pocos, mientras que el resto de las familias subsisten como pueden trabajando por un jornal miserable; y eso cuando hay trabajo. En este caso, vemos que las descripciones en algunos puntos, más que actuar en consonancia emocional con los personajes, ayudan de un modo objetivo a describir la realidad; pero en algunos de los detalles transcritos, sí se va en la dirección sugerida: «Viven muy lejos de aquí las dos Juanitas. Viven en América del Sur y el mar inmenso nos separa de ellas» son dos frases en las que se nos recalca lo lejos que nos pillan estas Juanitas; primero, porque tal es la distancia; y segundo, porque se trata de una situación (de desigualdad) que no encontramos donde nosotros vivimos (en la Europa próspera de 1970; Wölfel es alemana). «Sus padres tenían una casita gris, gris como las piedras de la montaña» y «también tenían dos terrenos, de tierra gris, como el polvo y las piedras. Todos los campos de allí arriba tenían el mismo aspecto» son frases encaminadas a que el color gris refleje el panorama de todos los desfavorecidos que viven allí. Aunque hay que matizar que el verdadero valor emocional de los escenarios, las más de las veces, no puede calibrarse en su conjunto sin leer la historia entera.

A partir de este breve cuento de Mirjam Pressler —para niños de siete u ocho años—, *El nuevo patio*, podremos hacernos una idea más completa:

Susana está sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la pared de la casa.

Observa el patio con atención.

Es bastante grande y umbroso.

Sólo en algunos lugares pueden verse las anchas franjas que el sol dibuja en el suelo.

Y también da el sol en los pisos altos de la casa de enfrente.

Cuatro bloques de casas rodean el patio.

En el centro hay un trozo de césped donde crecen cinco árboles raquíticos.

«En casa los árboles son más grandes y más verdes —piensa Susana—, y también tenemos hierba de verdad y no estos hierbajos medio secos.»

Para Susana el césped tiene que ser verde, no gris verdoso o marrón verdoso.

Un prado, vamos.

En un prado crecen margaritas y dientes de león;
a veces hasta primaveras y amapolas.

Algunos prados están vallados, porque las vacas pastan en ellos.

Susana se rasca una rodilla y se mete el dedo en la nariz.

Suena música en la radio de una vivienda de arriba.

En otra, alguien riñe en voz alta.

Y fuera, en la calle, los autobuses, los coches y las motos pasan haciendo mucho ruido.

Susana puede oírlo muy bien desde aquí.

«En casa no hay tanto barullo —piensa—. Allí se oye pasar alguna vez al señor Goitre con su tractor. O a Ernesto, el granjero, cuando llama a su perro. Y las campanas de la iglesia y los pájaros. Y los cerdos cuando gruñen porque tienen hambre.»

De repente, Susana se da cuenta de que también aquí está en casa.

Desde hace cuatro días justos.

Y desde hace dos, se sienta un rato cada día aquí, en el patio, para mirar a los niños que juegan.

Los dos primeros días llovió y no pudo salir.

Se sienta y espera a que algún niño se acerque.

Igual que lo había hecho ella una vez, cuando Jaime vino al pueblo.

Venía de la ciudad a pasar las vacaciones con sus tíos.

Desde el primer día todos los niños habían jugado con Jaime y nunca había estado solo.

Susana se frota los ojos confusa.

Solo es una fea palabra.

Tan fea, que es mejor no decirla ni con el pensamiento.

Algunos niños juegan a la pelota.

Susana también jugaba en casa; con Daniela y Ana y Emilio.

Susana se sacude una hormiga de la pierna.

«O sea, que aquí también hay hormigas», piensa.

Y se acuerda de cuando Ana se cayó una vez encima de un hormiguero.

Ana había sido su mejor amiga.

O mejor dicho, lo era todavía, aunque fuera de lejos.

Pero, ¿de qué sirve la mejor amiga si está lejos?

Encima de la cabeza de Susana cesa la música y empiezan las noticias.

En otra vivienda berrea un niño.

«El chico que está tirando la pelota se parece un poco a Emilio», piensa Susana.

El llanto del bebé se oye más fuerte y se interrumpe de pronto.

Susana se levanta.

Ya está harta, no quiere esperar más.

Se acerca decidida al chico que se parece un poco a Emilio y pregunta:

—¿Puedo jugar con vosotros?

Vista de cerca, la hierba sí parece hierba de verdad, y no sólo hierbajos medio secos de color gris o marrón verdoso.

Y tampoco los árboles son tan raquíticos.

Además, en la ciudad hay que estar contento cuando se tienen al menos unos cuantos árboles.

No nos cansaremos en este manual de decir que nunca se puede saber del todo cómo de conscientes son las intenciones de los autores respecto de los resultados finales. Pero, desde luego, da toda la impresión de que en este de Pressler se busca, con evidente acierto además, que el contraste entre el campo y la ciudad refuerce la caracterización del personaje principal.

2.3. Enmarcando las escenas

Hemos visto el escenario desde un punto de vista global: el tamaño, el número de ellos, si alguno va a tener un componente

fantástico... También hemos considerado la posibilidad de que cualquiera de ellos refuerce el estado anímico de uno o más personajes. En este último caso, la clave narrativa *espacio* se encontraría algo subordinada, en lugar de poseer un valor autónomo, si bien hemos de considerarlas todas siempre en un sentido unitario, de la misma manera que, en música, los diversos instrumentos ejecutan partituras distintas, pero obedecen a una idea conjunta, a una misma concepción.

A la hora de contar una historia nos encontramos con tres herramientas diferentes entre sí: la descripción, la narración³ y las intervenciones dialogadas. Por lo general, las acciones y los parlamentos que caracterizan a los personajes son más numerosos que el retrato de los escenarios —esta proporción es aún más acusada en el caso de la literatura infantil y juvenil; cuanto menor es la edad de nuestros lectores, los dibujos resultan más atractivos—. La descripción se utiliza básicamente para perfilar personajes y escenarios; también en la narración y en las intervenciones dialogadas pueden incluirse detalles relativos a estos últimos. Los autores que nos interesan recurren mucho a ello, con el fin de hacer más ágiles sus composiciones.

Veamos algunos ejemplos:

Era la isla más hermosa del mundo. Presentaba playas con conchas blancas, arena dorada y negras rocas donde el agua al estrellarse lanzaba un arco iris al cielo. Tenía una montaña impresionante con verdes bosques húmedos en sus altas laderas y prados en la base. Había un estanque de agua dulce para beber, una cascada por la que deslizarse y, en un rincón oculto donde se hallaban los prados y la playa de conchas blancas, había... “¡un emplazamiento para una cabaña!”

³ Aquí, *narración* se refiere, de forma genérica, a los hechos de los personajes, cualquiera que sea el modo en que se presentan (resumen de un espacio de tiempo pasado, acciones que coinciden con el transcurso de la historia...). No entramos, pues, en consideraciones acerca del tiempo interno o del tiempo externo.

Y en torno a la isla, de modo que sólo los barcos más pequeños podían abrirse camino hasta ella, había un laberinto de arrecifes que describía una curva desde las rocas oscuras de un lado hasta los blancos acantilados del otro.

Pertenece a *La isla de Nim*, un original para chicos de diez en adelante, escrito por Wendy Orr; poco después:

En la cala del Ojo de la Cerradura, el arrecife se unía a las rocas formando un gran anillo. A un lado estaban las desgastadas rocas grises donde se sentaban los leones marinos y, al otro, las escarpadas Piedras Negras de la salvaje costa este.

Dentro del círculo, el agua estaba tranquila y era de color azul claro brillante. El mar entraba y salía susurrando a través de un agujero que había en el arrecife, pero sólo las olas más grandes eran capaces de superar la barrera.

Ahora este pequeño trozo de *El heredero de la noche*, de François Sautereau, para chicos de unos doce años:

Alzó la mirada hacia la noche estrellada.

De pronto, le pareció que esa noche los astros resplandecientes no estaban en su posición habitual. No estaban diseminados por la inmensidad, dibujando al azar constelaciones imaginadas por los hombres. Estaban dispuestos en filas bien ordenadas, como guirnaldas, extendidas de una punta a otra del cielo, y brillaban mucho más que de costumbre. Estas luces derivaban lentamente, formando una extraña procesión que recubría totalmente la bóveda celeste.

Jorge asistía boquiabierto a aquel espectáculo.

Era un fenómeno inexplicable cuya amplitud sobrepasaba los límites de su imaginación. ¡Enterradas las leyendas! ¡Se acabaron las historias! ¡Atrás quedaron los cuentos!

Se le presentaba una realidad más extravagante que todos los escenarios acumulados en su larga vida de mago de los sueños.

También este de *El abrazo del Nilo*, de Montserrat del Amo, para chicos de doce en adelante:

El sol se alza tras las colinas rocosas de la otra orilla del Nilo y empieza a dorar las arenas desérticas del Valle de los Reyes.

La primera luz de la mañana entra por el hueco, sin cristales, de una de las casas de la aldea de Gurna, se cuela por el agujero de la puerta e ilumina débilmente la única habitación de la vivienda.

En el rincón de la derecha, el muro ennegrecido por el humo y el agujero del techo que lo rematan indican que allí está la cocina. Tres piedras planas forman el hogar. A un lado y a otro se amontonan cacharros de hierro, cucharas, tazas y cuencos de barro. Un cajón de madera hace de despensa y, un poco más allá, se encuentra el cántaro de agua.

Al fondo, tendidos sobre una esterilla de paja, cuatro chiquillos duermen revoltijazos.

A la izquierda de la puerta, debajo de la ventana, hay una mesa grande, con el tablero agrietado y una pata coja, sobre la que se amontonan los más diversos materiales: tuestos rotos; latas de conservas vacías; trozos de madera; saquitos de arena de diversos colores; piedras; haces de hierba seca y otras hierbas a remojo; bolas de algodón en rama, sin desmontar; clavos; cuerda; lanas; retales de telas brillantes; cañas cortadas en varios largos; cristales; semillas...

En el centro, series de objetos en distintas fases de fabricación. Esos trozos de caña atados de mayor a menor serán después flautas rudimentarias. Hay un laúd cuya caja de resonancia es una vieja lata de conservas, redonda y grande, que en su día contuvo sardinas y ha sido cuidadosamente fregada con arena. Más allá, collares de semillas de formas y colores distintos. Y una especie de cestillos muy alargados, hechos con haces de hierba atados y pegados, cuya forma o finalidad definitiva resulta imposible de adivinar.

Al lado, rudimentarias herramientas: un mortero de piedra; varios martillos; un serrucho; escobillas y pinceles de confección casera; una maza grande de madera; unas tenazas; lima y punzones de varios tamaños...

Junto a la mesa, un taburete, y alrededor, algunos almohadones. El resto del ajuar lo componen ropas viejas y limpias que cuelgan de estaquillas de madera clavadas en los muros; una cantimplora abollada; una estera nueva, cuidadosamente enrollada y puesta en

pie contra la pared, y otras gastadas y polvorientas que cubren totalmente el suelo.

El techo es bajo; el tejado, de paja, y dos de las paredes de barro apelmazado. Las otras dos paredes son de piedra antigua.

Allí había fijado su vida Haken, después de haber andado errante durante cierto tiempo cuando tuvo que salir de Nubia, hacía más de veinte años, con su hija Fatma, la madre de esos cuatro chiquillos dormidos, que era entonces una niña.

Haken nunca había necesitado antes una casa.

Y, por último, un par de extractos de *Un lugar en el bosque*, de Armando Quintero —estimamos que para seis años en adelante—:

—Todos los momentos del día son hermosos. El amanecer, el mediodía, la tarde... —dijo Lobo Abuelo.

—¿Y la noche? —preguntó Loba Pequeña.

—La noche también. Y no sólo por la luna y las estrellas. Hay un momento en que el río no canta. Parece que el agua estuviese quieta, como si no fuera a ninguna parte. Ese silencio es tan hermoso como las voces del bosque.

—Tiene que ser hermoso oír el silencio —dijo Lobo Pequeño. [...]

En un claro del bosque, la Loba Grande había descubierto a Lobo Pequeño boca arriba, con los ojos en el cielo.

—¿Qué haces?

—¡Mirar las nubes! Las hay blancas, negras, azules, violetas... Nubes con forma de lobo, de oso, de pájaro, de monstruo... Según sople el viento, se quedan paradas o corren veloces. A veces juegan a esconderse entre ellas...

Lobo Pequeño hizo un largo silencio y concluyó:

—Quien dice que *no hay nada nuevo bajo el sol* es porque nunca mira al cielo.

Como se puede apreciar, en *La isla de Nim* y en *El abrazo del Nilo* el tratamiento de los escenarios tiene un valor emocional

más neutro que el que encontramos en *El nuevo patio*, de Mirjam Pressler —comentado unos párrafos más arriba, y sobre el que volveremos en la pieza seis, con motivo del estilo—. En el segundo, además, encontramos un recurso muy cinematográfico: piensen en cuántas películas no empiezan con tomas aéreas en las que se identifica el marco general de la historia (un paisaje concreto de un país, una ciudad...), para, de seguido, entrar en un ambiente más concreto (determinado barrio, una casa en particular...). Esta forma de ir de lo general a lo particular, a lo más ligado a los protagonistas de la historia, se admite como una de las formas más eficientes y completas de enmarcar las escenas.

Pero también podemos extraer de los ejemplos que una caracterización puramente descriptiva no es la única posibilidad; el autor de *Un lugar en el bosque* prefiere usar las intervenciones dialogadas para retratar una serie de particularidades. El lenguaje hablado resulta, por lo general, más dinámico que el descriptivo: la fusión de dos claves (escenario y caracterización de los personajes a través de su parlamento) presenta una fluidez y una facilidad de asimilación mayor. En estos casos, la impresión general del cuadro la va construyendo el lector, a medida que recorre los distintos pasajes.

Cualquier elección relacionada con el retrato de los lugares en los que acontece la acción le corresponde a cada escritor. Cuáles suponen un valor añadido en cada relato es algo que uno mismo ha de averiguar. No hay recetas mágicas al respecto y todas las opciones presentan ventajas e inconvenientes.

Para finalizar este punto, cabe reseñar que la pregunta «cuándo retratar el escenario» tampoco posee una respuesta precisa. Como casi todo en literatura, basta que alguien proponga un paradigma blindado para que, más tarde o más temprano, alguien aparezca y lo reviente con suma eficacia. Depende, por ejemplo, del número de escenarios que contenga la historia. Si quieren una regla general como punto de partida, quédense con ésta:

lo normal es que el escenario quede definido al comienzo del planteamiento. Al fin y al cabo, se trata de decirle al lector: «Mira dónde estamos y quiénes son los protagonistas». Si llegados al nudo o al desenlace cambian los escenarios, también parece de lo más normal introducir al lector en ellos al comienzo de esas partes. No obstante, comprendería muy bien que alguien dijera: «Pues ahora voy a escribir una historia de suspense en la que el final va a transcurrir en un castillo, el castillo no va a aparecer hasta el final, y lo voy a introducir a través de una conversación al inicio del relato». Por qué no.

3. El escenario como «madre» del personaje

El escenario también puede verse como un generador de personajes. En la primera pieza vimos algunas cosas acerca de la génesis de las historias; y es buen momento para recordar que el proceso de escribir no sigue una regla matemática ni un orden predeterminado; en cierto modo, vimos que se trataba de algo vivo e impredecible: por citar algunos ejemplos, podíamos tener solo un personaje, una idea principal... o partir de un binomio fantástico que nos ayudara a establecer conflictos y posteriores relaciones.

Por supuesto, también cabe la posibilidad de que, simplemente, decidamos situar nuestro relato en un contexto concreto. Imaginemos que queremos crear una historia para niños ambientada en un colegio; no disponemos, pues, de más motor que este. En ese mismo momento, ya tendríamos potenciales personajes a través de la asignación de roles oportunos: el director, las madres que vienen a buscar a los niños, los niños en su papel de alumnos, los profesores... —con independencia de que, como excepción, se trate de una escuela de magia regentada por hadas—. Empezar una historia a partir de un escenario institucionalizado tiene una ventaja: el conflicto se determina con facilidad, porque los intereses de los participantes ya están predefinidos; todos los conocemos y forman parte de nuestra

cultura. ¿Cómo de realistas serían los personajes? Bueno, ello puede depender del tramo de edad a que nos dirijamos. Llegados a este punto, se puede optar, al menos, por una de dos: o crear un conflicto «original» o retratar uno típico de una manera que los detalles resulten interesantes. Adjuntamos un ejemplo muy singular porque, si lo leen, llegarán a la conclusión de que ambas alternativas se mezclan a la perfección:

Billy y el vestido rosa, de Anne Fine, contiene uno de los inicios más llamativos que hemos encontrado; pero no lo vamos a desvelar aquí. También es, en esencia, una fantástica historia acerca de las diferencias (temperamentales y emocionales) entre roles sexuales que ya se intuyen en las diversas expresiones de la socialización —en este caso, en especial en la escuela—; aunque la autora no se deja embaucar del todo por los estereotipos: incluye excepciones como, por ejemplo, el hecho de que una de las chicas ganaría la carrera definitiva de la escuela tras una serie de eliminatorias previas:

Oyó que Astrid le decía al oído.

—Tú has ganado tu eliminatoria y estás en la final, ¿verdad? Yo también. Y Talila y Cristi.

—Y Pablo —le recordó Billy a Astrid—. Él también ha ganado su eliminatoria.

Entornó los ojos mirando al sol para conseguir que le lagrimeasen y así ver el arco iris entre las pestañas.

—Ganará Cristi —dijo Astrid—. Es la mejor corredora de la clase, y yo he ganado solo porque Nico tropezó.

—Las carreras no son ni la mitad de divertidas cuando todo el mundo sabe de sobra quién va a ganar —dijo Talila.

—Pues peor tiene que ser si eres como Pablo y sabes que vas a perder —murmuró Cristi—. ¡Seguro que no ha ganado una carrera en toda su vida!

Billy parpadeó para borrar el arco iris. Ahora las nubes adoptaban formas curiosas: de un cerdo, de una jarra, una serpiente de tres cabezas, una tienda de campaña india...

A su lado, las chicas formaban un corrillo y seguían cuchicheando.

—¿Qué pasaría si Pablo ganase?

—¡Se volvería loco de contento!

—¡Y su madre no digamos! Es tan simpática. Todas las mañanas me ayuda a cruzar la calle.

—Creería que habíamos hecho trampa para que su hijo ganase. Y también lo creería Pablo.

—No si lo hiciéramos bien.

—No si lo planeamos bien para que parezca de verdad.

Billy apenas escuchaba. Seguí contemplando las nubes. Miraba cómo la serpiente de tres cabezas flotaba en el ancho cielo y poquito a poco se iba convirtiendo en una carretilla gigante.

A su lado, lo cuchicheos seguían y seguían.

Entonces, Cristi dijo de repente.

—Eso es. Está decidido.

Y volviéndose hacia Billy, le dijo muy seria.

—Entonces no te olvides. Justo cuando te vayas acercando a la meta, haces como si te diera un calambre muy fuerte en un costado. De repente, te paras, finges que no puedes seguir y dejas que Pablo te adelante. Dejas que Pablo gane la carrera. ¿Está claro?

Billy miró por última vez a su nube con forma de carretilla. Una de las varas estaba desapareciendo.

—Está bien —contestó.

Dejar que Pablo ganara no era precisamente lo que él consideraba una carrera divertida, pero así eran las chicas. Ponlas en un grupo y diles que hablen bajito, y seguro que se les ocurre alguna idea brillante como ésa.

Pero, en fin, ¿qué importaba en una tarde tan buena? Además, si eso hacía feliz a Pablo, ¡pues que ganase la carrera!

—¡Preparados!

La señorita volvía y todos se pusieron en pie de un salto. Astrid miró a Billy horrorizada.

—¡Tienes todo el vestido lleno de manchas de hierba por la espalda! —le dijo—. ¡Y son de las que no se quitan!

Billy se encogió de hombros y se dirigió a la línea de salida de la carrera. Pablo ya estaba allí, dando saltitos, todo nervioso. Astrid, Talila y Cristi ocuparon sus puestos.

—¡Listos!

Cristi se volvió a Billy y le dijo bajito, con una sonrisa de complicidad:

—Que tengas mala suerte.

Por toda respuesta, Billy le guiñó un ojo.

—¡Ya!

Talila, Cristi y Billy empezaron a correr. Pablo salió disparado, dando uno de sus extraños saltos y, en cuanto que adelantó a Astrid un par de metros, ésta se apartó hacia un lado, se dejó caer y rodó por el suelo agarrándose un pie.

—¡Ay, mi tobillo! —gimió, pero en voz baja, para que Pablo no la oyera y se volviera para ayudarla—. ¡Se me ha torcido el tobillo y ya no puedo correr!

Y se levantó tan contenta y se fue cojeando, con el pie que no era, hacia donde estaban los demás esperando.

—¡Qué mala suerte!

—¡Bueno, Astrid, no importa!

A la cabeza de la carrera, Cristi y Talila parecían luchar por el primer puesto. Unas veces era Cristi la que llevaba la delantera; otras, Talila. Ahora era Cristi la que iba en cabeza. Pero justo cuando parecía que Talila iba a pasar a Cristi, las dos chocaron y sus piernas y tobillos se enredaron.

Cayeron juntas al suelo y rodaron una y otra vez por la hierba, riéndose a carcajadas.

Cuando Billy llegó a su altura, rodaron como por casualidad delante de él y le obligaron a pararse. Dos veces trató de evitarlas, y las dos veces ellas rodaron quedando delante de sus pies. Pablo estaba ya a punto de alcanzarles. Billy, por fin, consiguió saltar por encima de aquel lío de piernas y brazos. Al hacerlo, vio cómo Cristi le guiñaba un ojo.

¡Claro! ¡Casi se había olvidado de que tenía que dejar que Pablo ganase!

Ahora solo quedaban en la carrera Pablo y él. Tendría que ir retrasándose y dejando que Pablo le adelantase. La meta ya no estaba muy lejos. Ya había recorrido la mitad del circuito.

Era el momento.

Trató de correr más despacio, pero no pudo. Era curioso; podía correr a buen ritmo, como una maquina bien engrasada, saltar sobre

los matojos sin ni siquiera pensarlo, incluso esquivar lo que brillaba por si eran cristales, pero no podía correr más despacio, era superior a sus fuerzas.

No podía dejar que Pablo ganase.

Y no era que importara quién ganase la carrera. Lo sabía de sobra, se puede organizar una carrera entre los que van andando al colegio contra los que van en autobús o en coche, pero en el momento que hay un ganador ya nadie se acuerda de cuál fue el origen de la carrera.

Así que no importa.

Pero, a pesar de todo, no podía correr más despacio y dejar que Pablo ganase. Sería una ridiculez, pensó. Todo el mundo se daría cuenta y sería muy violento para Pablo.

Entonces se acordó de que no se trataba de que corriera más despacio. Las chicas lo habían planeado todo antes de que la carrera empezase. Sabían de antemano que sería capaz de correr más despacio. Billy tuvo que reconocer que habían pensado en todo; desde luego, las chicas eran listas.

Lo que tenía que hacer era fingir que le daba un calambre, y ya estaba.

Vale.

¡Pero tampoco podía hacer eso! Y ya le quedaba poco tiempo. Casi había dado toda la vuelta al circuito y la meta estaba a la vista, a solo unos pocos metros. Y toda la clase estaba allí mirando.

Pero no podía pararse así de repente, doblándose y gesticulando, agarrándose el estómago como si tuviera un dolor horrible, como si le hubiera dado un calambre espantoso en un costado.

No es que no pudiera hacer una buena representación, o que le fuera a dar vergüenza hacer esa comedia. Es que era superior a sus fuerzas dejarse ganar. Así de sencillo. Al frente estaba la meta, aquí estaba él y allí estaba Billy muy atrás. Lo que sucedía era que él, Billy, quería llegar a la meta el primero. Eso era todo. No quería dejar que ganase Pablo.

¡Quería ganar él!

Faltaban diez metros. Ahora o nunca. Las chicas iban a matarle si no hacía lo que habían acordado.

Cinco metros. Ahora o nunca. Seguro que a las chicas, si hubiesen llegado a ese punto también les habría resultado difícil pararse y perder la carrera.

Tres metros. Ahora o nunca.

Un metro. Ahora.

¡Ya! Y cruzó la meta.

(Nunca).

Por su cara se extendió una sonrisa de triunfo. ¡Había ganado! ¡Había ganado!

Cerró los ojos, para así poder gozar mejor con el sonido de los aplausos y los vítores.

Luego, al abrirlos, se encontró con la mirada fría y hostil de Astrid. Y la de Cristi. Y la de Talila.

Todos estaban felicitándole y aplaudiendo como locos, menos tres pares de ojos que le miraban acusadores.

Les había fallado lamentablemente.

Era como si hubiera hecho trampa para ganar la carrera. Y puesto que las tres habían abandonado una detrás de otra, esperando que él hiciera lo mismo, en realidad la había ganado injustamente. Si todos hubieran corrido bien, casi seguro que habría ganado Cristi.

La sonrisa victoriosa se borró de la cara de Billy. Se sintió muy poca cosa, mezquino, egoísta. Se sintió avergonzado.

Pero mientras Billy seguía allí hecho polvo, hurgando en las florecitas bordadas de su vestido rosa, sintiéndose muy mal y deseando que todos dejaran de una vez de aplaudir, Pablo seguía recorriendo valientemente el último tramo de la carrera con su extraño estilo. Y parecía de lo más feliz, con una gran sonrisa en la cara. Podía decirse que se le veía radiante.

Atravesó la meta lanzándose al suelo, y allí se quedó tumbado de espaldas como una tortuga, mirando feliz al cielo.

—¡Segundo! —gritó triunfante—. ¡He llegado el segundo! ¡El segundo!

Ahora todos vitoreaban y aplaudían a Pablo. Billy se unió a ellos gritando y aplaudiendo más fuerte que nadie.

—¡Bravo, Pablo! —le felicitó—. ¡El segundo!

Se agachó para ayudarle a levantarse. Se tambaleaba un poco después de la carrera, no se sabía muy bien si de la emoción o del

agotamiento. Billy no estaba seguro, pero la señorita Coll, después de echar una mirada a las piernas delgadas y temblorosas de Pablo dijo:

—¡Ya está bien! ¡Ésta ha sido la última carrera! ¡Enhorabuena a todos!

Y volvieron felices a clase. Astrid y Talila se pusieron una a cada lado de Pablo justo a tiempo de oírle decir emocionado:

—Nunca hasta ahora había llegado el segundo en una carrera. ¡Nunca!

Cristi se acercó a Billy y le apartó disimuladamente a un lado.

—¿Lo que dijimos te entró por un oído y te salió por el otro verdad? —le regañó. Estabas allí en el suelo, pensando en las musarañas. ¡Se suponía que tenías que hacer como si te diera un calambre! ¿No?

—Lo siento —contestó Billy.

—Bueno, no importa —dijo Cristi—. En realidad, así ha resultado mejor. Si Pablo hubiera llegado el primero, podría haber sospechado algo.

Y volviéndose dijo, mirándole fijamente a los ojos:

—Es solo que... No sé... No sé...

—¿Qué es lo que no sabes?

Cristi sacudió la cabeza y dijo, suspirando:

—Es que, en cierto modo, hoy pareces diferente. No acabo de caer en qué es lo que tienes hoy de raro. Pero no eres como siempre.

Y se volvió para seguir su camino.

Billy alargó el brazo para tratar de detenerla.

—¿Y cómo soy yo? —le preguntó con desesperación—. ¿Quién soy yo?

Pero Cristi, la corredora más rápida de la clase, ya se le había escapado.

Prosigamos con la hipótesis de una historia a partir de un escenario. Basta con añadirle un calificativo al escenario para empezar no solo a generar, sino a caracterizar a los personajes. Piensen por un momento en las consecuencias que tendría escoger como escenario una escuela severa, no mixta, que

además fuera un internado. Sin embargo, hay ocasiones en que, elegido un escenario, vienen con él todo un rosario de calificativos a modo de *circunstancias* que se imponen a los potenciales personajes —suele coincidir con la elección de un enfoque realista—. Veamos *El lugar más bonito del mundo*, un relato ambientado en una población pobre de Guatemala, de Ann Cameron, para niños de ocho en adelante:

Me llamo Juan y vivo en las montañas de Guatemala. Hay tres enormes volcanes cerca de mi pueblo, que se llama San Pablo y que está rodeado de montes escarpados. En las empinadas laderas hay campos muy verdes: son las plantaciones de maíz, ajos y cebollas.

En los valles, los frutos rojos de los cafetales maduran a la sombra de grandes árboles.

Hay muchas flores en mi pueblo y muchas aves: águilas, oropéndolas, búhos, picaflones y bandadas de loros que se lanzan desde los árboles para robar nuestro maíz parlotando en esa lengua suya que sólo ellos entienden.

San Pablo está al borde de un gran lago y hay otros siete pueblos en sus orillas, alrededor de él. La gente va de un pueblo a otro en lanchas con motor o en canoa. Hay una carretera, pero no es buena.

Nunca he ido a los otros pueblos, siempre he estado en San Pablo. En las noches tranquilas me gusta bajar hasta la orilla del lago y mirar las luces de las lanchas de los pescadores que se reflejan en las aguas oscuras.

Veo también las luces de los pueblos que están al otro lado del lago y los miles de estrellas que brillan allá arriba en el cielo. Y me parece como si cada una de estas luces me estuviera diciendo: “No estás solo. Nosotras estamos aquí contigo.”

En San Pablo hay perros sin amo y polvo en las calles, muy pocos coches y solo algunos autobuses que vienen de las grandes ciudades; hay unas pocas mulas que acarrean leña desde las montañas y hay mucha gente que también acarrea cosas: cántaros de agua, grandes cestos de pan o de verduras colocados en la cabeza, niños sujetos a la espalda y, algunas veces, hasta pesadas vigas de madera llevadas al hombro. Todo lo que necesitan transportar. Como no hay muchos

coches, si alguien quiere algo tiene que cargar con ello por muy pesado que sea. Cuando llega la noche las gentes dejan de acarrear cosas; a esa hora salen de casa solo para divertirse, contar historias y charlar con los amigos. Todo el mundo anda por las calles, por el centro de las calles, y si un coche llega cuando alguien está hablando de algo interesante o contando una buena historia, pues el coche tiene que esperar, porque nadie se apartará para dejarle paso hasta que la historia se termine.

Aquí las historias son importantes; los coches, no. [...]

Cuando mi padre se marchó, los dueños de la casa grande contrataron a otro guarda y, claro, quisieron que viviera en nuestra casita, así que mi madre tuvo que marcharse. Solo tenía diecisiete años y nada de dinero, ni sabía cómo podría cuidar de mí, así que ella y yo nos fuimos a casa de mi abuela.

El abuelo se murió hace ya mucho tiempo, pero, por suerte, la abuela no es pobre. Tiene una casa hecha de bloques de cemento, las ventanas no tienen cristales, pero tienen puertecillas de madera que la abuela cierra por las noches o cuando llueve. La casa tiene cuatro habitaciones y en las paredes cuelgan muchos cuadros que ha pintado mi tío Miguel; son muy bonitos y él dice que algún día los venderá. [...]

La casa de la abuela es grande, pero está bastante llena de gente, porque mis tres tíos que no están casados viven con nosotros, y también alguna de mis cinco tías casadas y sus hijos vienen a veces para quedarse durante un tiempo. Hasta los hijos de sus primos han vivido temporadas con nosotros.

La cosa es que si alguien de la familia se queda sin trabajo o se pone enfermo, o no se lleva bien con su marido, o tiene cualquier otro problema, se viene a vivir con la abuela. Ella se ocupa de todo el mundo hasta que el que sea pueda arreglárselas por su cuenta. Aunque algunas veces se ve claramente que a ella le gustaría que la gente no tardase tanto en arreglar sus cosas y marcharse.

La abuela se gana la vida vendiendo arroz con leche en el mercado grande, donde la gente va cada día a comprar cosas de comer. [...]

Solo había una cosa que, a veces, me hacía sentirme un poco triste, y era cuando veía que pasaban cerca de mí chicos que iban a la escuela. Yo me pasaba el día sentado entre el polvo, manchado de betún, y ellos iban limpios y bien peinados con sus lápices y sus cuadernos camino de sus clases.

Hay muchos chicos que no van a la escuela porque sus padres quieren que trabajen. La ley dice que todos los chicos tienen que ir a la escuela hasta que cumplan doce años; pero la verdad es que en la escuela no hay sitio para todos, así que nadie obliga a los chicos a ir.

La mayor parte de los chicos que trabajan lo hacen en el campo, en las plantaciones de cebollas, así que yo me sentía muy solo cuando veía pasar a los chicos que iban a la escuela.

La singularidad de ciertos escenarios —ligados de algún modo al imaginario colectivo— permite la introducción de algunos personajes situados en la frontera de lo fantástico y lo real:

Para ir a la escuela algunos chicos toman el autobús...
 otros no tienen más que atravesar la calle.
 Yo, para ir a la escuela,
 tengo que saltar un río...
 escalar rocas...
 atravesar una gran llanura desierta...
 cruzar una selva virgen...
 y esto cuatro veces al día
 porque yo no como en la escuela.
 —Subid más arriba, más arriba —dice el profe—.
 Y os haréis hombres.
 Mi escuela está en lo alto, en lo más alto del Himalaya.
MI PROFESOR ES EL YETI
 También le llaman el Abominable Hombre de las Nieves.
 Se dice que es como un oso enorme, un mono gigantesco y un hombre prehistórico, todo a la vez. [...]

Ha llegado el invierno. Nuestro profesor hiberna. Así que para nosotros han llegado las vacaciones.

En *Mi profesor es el Yeti* —un relato de Marie Farré para niños de no más de ocho años—, la autora consigue remodelar los elementos centrales de tan conocida leyenda a partir de un procedimiento que ya hemos visto: oponer las estrategias de acción de los niños a las de los mayores; esto es, identificarlos como grupos de socialización distintos, con intereses dispares. Otras regiones montañosas del mundo tienen también sus monstruos de leyenda —el del Cáucaso se llama Kaptar; el de Mongolia, Almass; y el de las Rocosas de Estados Unidos recibe el nombre de Sasquatch—; no parece difícil imaginar que otros autores se hayan podido servir de ellos para idear libros por el estilo.

Por supuesto, podemos recurrir a ejemplos más cercanos. El siguiente extracto pertenece a una narración de Gustavo Martín Garzo (a partir de diez años), ambientada en La Mancha:

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 vida y que todo esté condenado a desaparecer y a ser olvidado, pero esto no me consuela, al menos en el caso del caballero. Es más, ahora que soy vieja, cuando veo a los niños del pueblo correr y jugar por las calles, me pregunto cómo podrán enfrentarse a la tristeza del mundo sin la ayuda de alguien como él. También pienso en lo afortunada que fui, pues entre todas las mujeres del mundo me eligió a mí para transformarme en su dama, Dulcinea del Toboso, ¿hay un nombre más gracioso y delicado que ése? Suele decirse que Dulcinea no era de este mundo sino una figura fantástica que el caballero engendró en su entendimiento, pintándola con todas las gracias y perfecciones que acertó a imaginar, pero esto no es cierto y basta para desmentirlo el que mi nombre y mi linaje aparezcan escritos sin veladura alguna en el libro que recorrería el mundo llevando noticias de su única y maravillosa vida.

En la solapa de este libro, *Dulcinea y el Caballero Dormido*, se nos cuenta que Dulcinea, ya mayor, opina que «no existe tierra

mejor en el mundo para grandes aventuras que los paisajes temblorosos y desnudos de La Mancha». Así lo transmite a unos niños que le piden que les cuente la historia del caballero que anduvo enamorado de ella y que buscó el amor como ideal supremo, a pesar de las derrotas aparentes que le quisieron infligir magos y hechiceros. Evidentemente, no podemos asegurar que el autor quisiera escribir una historia ambientada en La Mancha y terminara, por asociación de ideas, creando el personaje de Dulcinea de mayor; pero, como podría haber sido así, nos vale el ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Billy y el vestido rosa***, Anne Fine, Alfaguara, Madrid, 1989
- ***Mi profesor es el Yeti***, Marie Farré, Ediciones Altea, Madrid, 1984
- ***Campos verdes, campos grises***, Ursula Wolfel, Ediciones Lóguez, Salamanca, 1977
- ***El lugar más bonito del mundo***, Ann Cameron, Alfaguara, Madrid 1996 (original de 1988)
- ***Dulcinea y el caballero dormido***, Gustavo Martín Garzo, Editorial Edelvives, Zaragoza, 2005
- ***Los polos del Polo Norte***, Chema Gómez de Lora, Ediciones S.M., colección El Barco de Vapor, Madrid, 2002
- ***Solo hay que atreverse***, Mirjam Pressler, Austral Juvenil (colección de relatos), Editorial Espasa-Calpe, Madrid 1990 (original de 1986)
- ***Un ordenador nada ordinario***, Michèle Khan, Alfaguara, Madrid, 1983
- ***Un lugar en el bosque***, Armando Quintero, Colección Tiramillas, Editorial Kalandraka, Sevilla, 2004
- ***El heredero de la noche***, François Sautereau, Alfaguara, Madrid, 1988
- ***El abrazo del Nilo***, Montserrat del Amo, Altamar, Editorial Bruño, Madrid, 1990
- ***La isla de Nim***, Wendy Orr, Colección Ala Delta, Editorial Edelvives, Madrid, 2002

5. PELANDO LA CEBOLLA

Índice de materias

1. La estructura narrativa y sus elementos
 - 1.1. Planteamiento
 - 1.2.1. Nudo
 - 1.2.2. El punto de giro
 - 1.3. Desenlace
2. La verosimilitud
3. Tipos de estructuras narrativas
4. La elipsis
5. Algunas cautelas

1. La estructura narrativa y sus elementos

La estructura tradicional de un relato se compone de tres eslabones, encadenados, por lo común, en este orden: planteamiento, nudo y desenlace. Si reflexionamos un poco, nos daremos cuenta de que aplicamos de continuo este esquema a nuestras actividades. Me planteo hacerme una tortilla, he aquí la presentación del «conflicto»: cómo transformar un huevo (o dos; tres es gula) en eso. Nudo: todo lo que voy haciendo, desde cascar el huevo hasta añadirle sal, batirlo... Desenlace: cómo ha quedado —quizá algo tostada por un lado; no debí atender aquella llamada de móvil con tanto entusiasmo—. El planteamiento o la iniciativa —más o menos consciente— de cada acción obedece simplemente a los lógicos impulsos vitales y, por su parte, el desenlace es también una evaluación de los resul-

tados obtenidos; en términos genéricos, los niños y los adultos operan de igual modo, tan solo varía la dificultad de los retos y las tareas. Muchas prácticas cotidianas no precisan siquiera de una deliberación previa, pues consisten en meras repeticiones cuya resolución no va más allá del normal uso de lo contenido en nuestros bancos de memoria.

Veamos ahora, uno por uno, los elementos constitutivos de la estructura narrativa:

1.1. Planteamiento

El **planteamiento** se relaciona muy directamente con las ideas generadoras del relato. Pero acerca de esto ya hablamos largo y tendido durante la primera pieza. Contiene presentaciones de personajes y de ambientes, y puede darse por concluido cuando el lector queda introducido en el conflicto central. Algunos opinan que hay que atraer la atención de una forma radical desde el comienzo. Como ya hemos indicado en alguna otra parte, dar recetas infalibles supone un riesgo porque siempre surgirá alguien que con pleno acierto las transgredirá. Así que será mejor que —aun de acuerdo en lo esencial de tal opinión— lo enunciemos de una forma más conservadora: en verdad, un comienzo poco atractivo (máxime si se dilata en exceso) puede disuadir de continuar; y es que la relación con el lector deambula por una tensa cuerda de difícil equilibrio, porque si bien se parte de una buena predisposición para leer, no resulta tan difícil sentirse «traicionado» por el autor si este no es capaz de mantener el interés inicial, tan frágil a menudo.

A continuación, veremos algunos inicios que a nuestro juicio cumplen los requisitos suficientes para el lector, infantil o juvenil, según el caso:

ELVIS está sentado en la cama jugando con los botones de la chaqueta del pijama.

Es domingo y ya hace bastante rato que está despierto. Entre las maderas de la persiana se ve cómo brilla el sol. La mañana ya casi pasó y es cerca del mediodía.

Prueba con varios ojales. Desabrocha un botón, abrocha otro. Empieza a hacer bastante calor en la habitación.

¡Hala allá va un botón!, parece que cayó debajo de la cama. Pero no puede verlo... tendrá que levantarse y buscarlo.

Pero claro, eso los despertaría...

Mira a papá y a mamá que están muy quietos en sus camas, durmiendo, durmiendo. Así es todos los domingos. No pueden levantarse porque ayer estuvieron de fiesta y ya era casi por la mañana cuando se acostaron.

Dicen que todos los papás y mamás hacen lo mismo los sábados por la noche. Hay que tener alguna diversión cuando se está libre porque durante la semana no tienen más que trabajo y problemas. Cuando se trabaja no hay tiempo para fiestas. Y Elvis tiene que comprenderlo, dice mamá, como el resto de los niños. Los niños lo pasan bien, tienen todo el tiempo libre que quieren y no necesitan desahogarse.

A Elvis le parece que eso de desahogarse quiere decir lo mismo que tener fiestas, lo cual también quiere decir que uno ha de tener visitas o ir de visita.

Sin embargo, Elvis tiene muchas ocupaciones, no está todo el tiempo libre. Pero no vale la pena decirlo, porque ahora que todavía no va a la escuela no puede tener mucho que hacer, le dicen. Cuando empiece en la escuela ya verá, entonces sí que va a empezar la vida en serio, le dicen.

Elvis se olvida del botón y coge una de las revistas de mamá.

La vida en serio, ¿qué será eso?

No puede imaginarse la escuela. ¿Cómo será? Un montón de profesores y niños, todos mezclados. Así no debe ser posible hacer nada.

¿Se despertarán alguna vez?

Escucha su respiración. Conoce todos sus sonidos y sabe perfectamente cómo hacen cuando están a punto de...

Así comienza *Elvis Karlsson*, de Maria Gripe, y, desde luego, no parece que estemos ante una de esas escenas de comienzo de una película de Hitchcock, ¿verdad? Pero tampoco se dejen

engañar tan rápido: ¿un domingo por la mañana, casi mediodía, un niño que deja transcurrir el tiempo...? Antes de la línea diez, leemos: «Pero, claro, eso los despertaría...». Así, con esos puntos suspensivos. De modo que no llevamos ni dos hojas del original y ya les aseguramos que, sea cual sea el conflicto central de la historia, una cosa ha quedado clara: los mayores tienen su mundo y los niños el suyo.

Ahora, esto otro:

En el planeta Bort vivían muchos fantasmas. ¿Vivían? Digamos que iban tirando, que salían adelante. Habitaban, como hacen los fantasmas en todas partes, en algunas grutas, en ciertos castillos en ruinas, en una torre abandonada, en una buhardilla. Al dar la medianoche salían de sus refugios y se paseaban por el planeta Bort, para asustar a los bortianos.

Pero los bortianos no se asustaban. Eran gente progresista y no creían en los fantasmas. Si los veían les tomaban el pelo, hasta que les hacían huir avergonzados.

Por ejemplo, un fantasma hacía chirriar las cadenas, produciendo un sonido horriblemente triste. En seguida un bortiano le gritaba: —Eh, fantasma, tus cadenas necesitan un poco de aceite.

Me pueden creer: esto es «mejor» que Hitchcock. Pónganse en la piel de un chico de entre diez y doce años: «¿El planeta Bort? Ese no sale en los libros. A lo mejor allí no hay escuela... ¿Fantasmas? ¡Vaya! Si soy progresista, no tendré miedo a los fantasmas. ¡Es más, me podré reír de ellos!». Por supuesto, esta reacción entrecomillada es imaginación nuestra, pero creo que pueden detectar con facilidad que el inicio posee suficientes atractivos para el lector juvenil. Ah, claro, se trata del comienzo del cuento *Aquellos pobres fantasmas*, de Gianni Rodari.

Y por último:

ANNA volvía del colegio con Elsbeth, una niña de su clase. Aquel invierno había nevado mucho en Berlín. La nieve no se había derre-

tido; los barrenderos la habían apilado en el borde de las aceras, y allí había permanecido semanas y semanas, en tristes montones que se iban poniendo grises. Ahora, en febrero, empezaba a deshacerse, y había charcos por todas partes. Anna y Elsbeth, calzadas con botas de cordones, se los iban saltando.

Las dos niñas llevaban abrigos gruesos y gorros de lana para tener abrigadas las orejas, y Anna llevaba además una bufanda. Anna tenía nueve años, pero era bajita para su edad, y los extremos de la bufanda le colgaban casi hasta las rodillas. También le tapaba la boca y la nariz, de modo que lo único que se le veía eran sus ojos verdes y un mechón de pelo oscuro. Se había apresurado porque quería comprar unos lápices de colores en la papelería y ya era casi la hora de comer; pero iba tan sin aliento que se alegró de que Elsbeth se detuviera a mirar un gran cartel rojo.

—Es otro retrato de ese señor —dijo Elsbeth—. Mi hermana la pequeña vio uno ayer y se creyó que era Charlie Chaplin.

Anna contempló la mirada fija y la expresión severa. Luego dijo:

—No se parece en nada a Charlie Chaplin, como no sea en el bigote.

Leyeron el nombre que había debajo de la fotografía.

Adolf Hitler.

—Quiere que todo el mundo le vote en las elecciones, y entonces les parará los pies a los judíos —dijo Elsbeth—. ¿Tú crees que le parará los pies a Rachel Lowestein?

—A Rachel Lowestein no la puede parar nadie —respondió Anna—. Es capitana de su clase. A lo mejor me para los pies a mí. Yo también soy judía.

—¡Tú no!

—¡Claro que sí! Mi padre nos estuvo hablando de eso la semana pasada. Dijo que éramos judíos, y que, pasara lo que pasara, mi hermano y yo no debíamos olvidarlo nunca.

—Pero vosotros no vais a una iglesia especial los sábados, como Rachel Lowestein.

—Eso es porque no somos religiosos. No vamos a ninguna iglesia.

—Pues a mí me gustaría que mi padre no fuera religioso —dijo Elsbeth—. Nosotros tenemos que ir todos los domingos, y a mí me dan calambres de estar sentada.

Elsbeth miró a Anna con curiosidad.

—Yo creí que los judíos tenían que tener la nariz ganchuda, pero tú la tienes normal. ¿Tu hermano tiene la nariz ganchuda?

—No —dijo Anna—. La única persona que hay en casa con la nariz ganchuda es Bertha, la criada, y se le quedó así porque se la rompió al caerse del tranvía.

Elsbeth empezaba a impacientarse.

—Pues entonces —dijo—, si por fuera sois como todo el mundo y no vais a una iglesia especial, ¿cómo sabéis que sois judíos? ¡Cómo podéis estar seguros!

Hubo una pausa.

—Supongo... —empezó Anna—, supongo que será porque mi padre y mi madre lo son, y supongo que sus padres y madres también lo serían. A mí nunca se me había ocurrido pensarlo, hasta que papá empezó a hablar de eso la semana pasada.

—¡Pues es una tontería! —dijo Elsbeth—. ¡Todo son tonterías, lo de Adolf Hitler, lo de que la gente sea judía y todo lo demás! —echó a correr, y Anna la siguió.

No se pararon hasta llegar a la papelería [...]

Nada mal, ¿verdad? Las primeras páginas de *Cuando Hitler robó el Conejo Rosa*, de Judith Kerr. Encontramos: cómo es un invierno en Alemania, que (de nuevo) el mundo de los mayores difiere del de los chicos, que estamos ante una amenaza seria (Hitler), que se puede introducir a los jóvenes en temas como la religión —y anexos— sin tratarlos como a imbéciles... y finaliza el pasaje con una explosión de carácter de una de las protagonistas, la cual ilustra muy bien que los niños y los chicos andan un tanto a merced del límbico: el cerebro emocional sale en auxilio de forma desbocada en cuanto la razón se agota; a Elsbeth se le acaba su capacidad de raciocinio respecto de cómo distinguir a los auténticos judíos.

Quizá convengamos en que se trata de un comienzo menos espectacular que los dos anteriores; si acaso, todo quede realzado por esa figura de Hitler, en un aparente segundo plano. Parece un buen momento para remarcar algo: no debemos olvidar nunca que

todos somos hijos de una cultura —el lugar al cual pertenezcamos nos acompañará en nuestras expresiones, habladas o escritas—. A partir de la simple lectura de estos inicios, podemos detectar con facilidad que en Maria Gripe encontramos algo de esa famosa introversión nórdica; en Rodari, esa chispa latina; en Kerr, al menos un tinte de la profundidad analítica que, tradicionalmente, ha caracterizado a los intelectuales alemanes.

1.2.1. Nudo

Hemos quedado en que el planteamiento nos introduce en el marco de la acción y nos presenta a los personajes principales, además de enunciar el conflicto. Hemos de matizar: la doctrina clásica reza que sin conflicto no hay historia. Sin embargo, algunos prefieren hablar de tránsito entre situaciones, incluso de mera evolución de un estado inicial de cosas, sin más. Al menos, nos atrevemos a asegurar que, de haber tal conflicto, no tiene por qué referirse a un asunto de extrema gravedad, ni mucho menos; puede limitarse a una mera expectativa por resolver. El nudo, a su vez, es la parte del relato en la que se dan todos los pasos encaminados a la resolución del conflicto o su equivalente y contiene, pues, su desarrollo.

¿Cómo de extenso ha de ser el nudo?

Con el tiempo, uno descubre que se trata de una pregunta que no tiene demasiado sentido. Por ahora, diremos que no resulta nada fácil responder a esto; menos aún, ofrecer una regla o un método de calibración. Y ello por varias razones: la primera de ellas, la subjetividad de los lectores (a algunos se les hace largo *El Señor de los Anillos*, mientras que a otros no); en segundo lugar, se han de tener en cuenta las particularidades de los géneros, pues no es lo mismo un cuento que una novela —el cuento tiende a «restar», a una mayor concisión y agilidad; la novela, a «sumar», a cierta recreación, en todo o en parte, *desconectada* de la resolución final del conflicto—; y tercero, y más importante si cabe,

cada historia es única y cada autor también, por lo que no existe una ley de proporciones que valga para todas ellas. Cada uno ha de encontrar la trama justa que responda a cada propuesta.

Ahora bien, una vez que el autor ya sabe lo que le apetece contar, con todos los matices de fondo y las motivaciones que se quieran, parece el momento de que todo se ponga al servicio de la historia; no ejercer, pues, la continua subordinación de lo narrado a los propósitos personales. Motivos hay, y muy variados, para conceder prioridad a la historia. Solamente apuntaremos dos: el primero, que la literatura —como cualquier otra expresión artística— consiste en una representación, no en mera propaganda de lo que para uno ha de ser la realidad; el segundo, que algunos de los elementos más interesantes (o atractivos para el lector) que aparecen en las narraciones deben su existencia al hecho de que, al liberar a la historia de los tensos correajes ideológicos, el relato cobra «vida propia».

Esta imagen ilustra bastante bien en qué radica el nudo: un autobús de línea tiene un trayecto, pero este rarísima vez consiste en una recta que enlaza la cabecera con el destino, sino que presenta desviaciones en su trazado. Algunas son impuestas, como por ejemplo, las derivadas del respeto a la señales de tráfico: igual por ahí se hiciera más corto el camino, pero resulta que la calle es prohibida en ese sentido. Otras se toman porque es mejor para la circulación de la zona en general. Y algunas, simplemente, porque así más viajeros pueden disponer del servicio.

Con el nudo pasa lo mismo: algunas de las cosas que aparecen en la trama responden a una debida consonancia con el desenlace hacia el cual se nos dirige, pero en otras ocasiones suponen un rodeo. Este es necesario a veces, como en el caso de la descripción de parte de un personaje si ello va a aclarar por qué asume más adelante una serie de comportamientos. Pero también puede tratarse de alguna idea secundaria de la principal o, incluso, de alguna recreación que no aporte casi al tono emocional de la historia. Sin embargo, no hay que olvidar

que la literatura, como representación, es también un ejercicio estilístico. En un relato en el que predomine la acción, la intercalación periódica de descripciones ambientales puede responder, por ejemplo, a la creación de ritmo o al disfrute de una serie de pausas que suspendan la intriga —propósitos tan legítimos como subordinarse a la resolución del conflicto central—.

En cualquier caso, en el equilibrio de los tres tipos de elementos propuestos —evolución del conflicto, tono emocional y estilo— reside la clave de la estructura.

Tomemos ahora, a modo de ejemplo de esto anterior, este pasaje de nuestro ya querido amigo *Wakefield*:

La única en titubear hubiera sido la esposa de su corazón. Sin haber analizado el carácter de su marido, tenía conciencia, en cierta medida, de un callado egoísmo que había ido enmohecendo su entendimiento inactivo; de una curiosa especie de vanidad, el más inquietante de todos sus atributos; de una inclinación a la astucia, por lo general sin más consecuencia que el guardar secretos insignificantes que no valía la pena revelar y, por último, de lo que ella llamaba una pequeña rareza que advertía a veces en el buen hombre. Esta última cualidad es indefinible y quizá inexistente.

La penetración psicológica del autor respecto del personaje de *Wakefield* constituye sin duda el centro de este relato. Se refiere a él *de continuo* en tercera persona —no nos parece una lectura recomendable para chicos de menos de catorce años—; pero, dentro de la trama, tenemos un momento como este, en el que el autor se introduce en la psique de la esposa y nos la ofrece a modo de complemento.

1.2.2. El punto de giro

Los puntos de giro constituyen hechos cruciales y relevantes por su posición en el relato: el primero nos introduce en un

camino que se agota a cierta altura del nudo; el segundo nos lleva por un sendero concreto, verosímil; y el tercero nos orienta hacia la resolución de la historia. Si bien puede haber más de tres, constituyen las bisagras que nos permiten transitar las tres partes clásicas de la estructura.⁴

Veamos ahora un ejemplo de una novela para primeros lectores. Se trata de la porción que va del inicio hasta el primer punto de giro del relato *Valentín se parece a...*, escrito por Graciela Montes:

Había una vez un chico que se parecía a. Precisamente en esta página hemos decidido dibujarlo de espaldas para evitar problemas. Si lo hubiésemos dibujado de frente, algunos empezarían a decir que se parece a. Y otros, con que se parece a. O a. Y sería casi imposible que nos pusiésemos de acuerdo. Todo empezó el día de su nacimiento, cuando las primeras visitas llegaron al sanatorio. La abuela dijo que se parecía a su hermano, el tío Berto. La tía Eduviges, en cambio, aseguraba que se parecía horrores a su hija Laurita. Y el primo Antonio en cuanto entró en su habitación, gritó:

—¡Cómo se parece a la prima Pamela!

—Se llama Valentín —dijeron su mamá y su papá al mismo tiempo, pero nadie pudo oírlos porque todos discutían acaloradamente acerca de a quién se parecía el chico que se parecía a.

Éste fue solo el comienzo de las desdichas de Valentín. Con el correr del tiempo, las cosas fueron empeorando. Y es que, a medida que crecía, se parecía más y más a. Por otra parte, ya no eran sólo los abuelos, las tías y los primos los que opinaban sobre su parecido. Ahora opinaban también los vecinos, las maestras, los empleados de correos, los que ponían los azulejos y los vigilantes.

⁴ Normalmente, se habla solo de dos puntos de giro: el que nos lleva del planteamiento al nudo y el que nos mete de lleno en el desenlace. En un sentido más elástico, hemos indicado que el desenlace podría contener un tercero que nos metiera en la resolución definitiva; carecería del peso específico de los otros dos, pero tendría una especial relevancia por su posición en una parte crucial del relato. Asimismo, podría haber otros, siempre y cuando cumplieran con una función análoga: la de marcar bifurcaciones muy concretas dentro del planteamiento o del nudo. Una cuestión de mera elasticidad conceptual.

—¡Cómo se le parece! ¡Igualito a usted! —decía la portera del edificio cuando la mamá de Valentín salía a pasear con el cochecito.

—¡Se parece muchísimo a usted! —comentaba el quiosquero cuando veía pasar a Valentín de la mano de su papá. Y después añadía: —¡Como dos gotas de agua!

Eran solo palabras, claro está, pero traían a Valentín muchísimos inconvenientes.

Con los años, Valentín llegó a parecerse tanto a, que la gente se enfurecía y era capaz de pelearse a muerte por sus parecidos. Fue lo que sucedió un día en que Valentín y su papá habían ido a ver un partido de fútbol.

El planteamiento es ágil en cuanto a presentación de personajes y escenarios; además, nos sitúa pronto en el conflicto. Ahora bien, el punto de giro que nos introduce de lleno en el nudo lo pueden encontrar en la lectura del último párrafo transcrito. ¿Qué tiene de singular para que le otorguemos tal condición? El hecho de que el conflicto escapa por completo de los círculos de relación que se hacen relativamente familiares a todo un entorno social, el cual se arroga el derecho de opinar acerca del parecido de Valentín porque sí. ¿Por qué el punto de giro supone una elección a la vista de los antecedentes? La mejor forma de contestar a esto es ejemplificándolo: imaginen que la autora, en lugar de haber escrito el último párrafo así, hubiera puesto esto: «Pero un buen día, llegó al barrio una familia. El hijo tenía exactamente la misma cara que Valentín, también la misma edad, y en cuanto al tamaño... ¡Vaya, pues eran iguales!». Como se ve, habríamos optado por girar aumentando el radio de lo cercano, en lugar de salirnos «hacia fuera».

1.3. El desenlace

Se trata de la porción de relato en la que se muestra el nuevo y definitivo estado de cosas al que se llega tras la resolución del conflicto propuesto en el planteamiento. Evidentemente, pueden quedar varios asuntos por resolver; y es potestad del autor

aclarar todos, algunos o solo el principal. Los llamados *finales abiertos* remiten al caso en que el escritor no acaba de un modo particular la historia, con lo que promueve la participación del lector: a veces solo cabe concluir de un modo (a la vista de los antecedentes); en otras ocasiones, nuestra imaginación puede escoger entre varias opciones coherentes.

Con más claridad aún que respecto del nudo, no merece la pena que se hagan la pregunta de cuánto ha de abarcar lo destinado a contar el desenlace; la literatura no es una cuestión de espacio, pues se trata de un problema que desaparece tan pronto manejamos adecuadamente el contenido. Cuestión distinta es que algunos prefieran seguir cierta escala, por ejemplo, una cuarta parte para el principio, la mitad para la trama y el resto para el final.

2. La verosimilitud

En algunas ocasiones, habrán escuchado eso de que «la literatura no aspira a lo real, sino a lo verosímil». Tiene lógica: de entrada, la particularidad de la propia prosa ya implica una deformación. Si pedimos a cinco escritores que describan el mismo árbol, muy probablemente, no utilizarán las mismas palabras; el árbol como estímulo será interiorizado de un modo distinto por cada uno de ellos.

¿Qué es lo que tiene que ser verosímil? TODO: las partes por separado y el conjunto. Por lo general, nadie muestra una actitud vigilante hacia la verosimilitud; pero todo el mundo salta como un resorte cuando una historia, en alguno o más puntos, resulta inverosímil. Ahora, una salvaguardia: lo que nos parece, o no, por completo verosímil puede verse condicionado por nuestro nivel cultural. Imaginemos que un cuento sobre médicos nos parece lo que se dice *redondo*. Pero, en un nimio pasaje, el autor ha asignado a un personaje femenino, muy secundario, a modo de diagnóstico, una hemofilia del tipo más corriente. Para

darnos cuenta de tan craso error,⁵ habríamos de saber que tal enfermedad solo es propia de los hombres. No entraremos en ese nivel de detalle; nos preocupa mucho más que algún elemento de peso escape a lo razonablemente creíble. Y, aunque a veces no lo parezca, la ciencia ficción no tiene una manga ancha infinita con respecto a esta delicada cuestión: en la película *Independence Day* (1996, Dean Davlin & Roland Emmerich), los extraterrestres nos invaden y demuestran un nivel tecnológico tan abrumador que, *entre otras muchas cosas*, resulta del todo inverosímil que uno de los protagonistas penetre en los avanzados sistemas enemigos, poco menos que con un ordenador Spectrum de antaño, de cuatro kas de risa. Detengámonos ahora en la película del Oeste *Sin perdón* (1992, Clint Eastwood): en la última secuencia, el personaje central aparece en medio de una noche lluviosa, desenfunda y mata a todos los malos en la cantina. Si tenemos en cuenta que se trata de un personaje envejecido, que apenas es capaz de subirse a un caballo con una mínima agilidad, da la impresión de que el guionista se ha extralimitado. Sin embargo, durante todo el filme, se le ha ido forjando una leyenda de tal calibre que —deseos de justicia incluidos— uno opta por creer que, en efecto, «quien tuvo, retuvo». Y, entonces, la gesta no nos parece desproporcionada.

Las historias tienen una lógica emocional (o *motivacional*) y una lógica de los hechos. La emocional se tiene en cuenta en una doble perspectiva: de un lado, el género en el que nos desenvolvemos; no se espera que una comedia descarrile en un final del todo dramático, así, por las bravas. De otro, tan pronto como tenemos una imagen «definitiva» de cada personaje, esperamos que las acciones venideras la reafirmen. En su momento, acometimos una aproximación a las distintas formas

⁵ La hemofilia está ligada al cromosoma sexual X. Las mujeres son XX y los hombres XY. Si las dos X femeninas contienen el gen hemofílico, entonces el embrión no llega a término. Si sólo se encuentra en uno de los dos, el otro corrige la expresión defectuosa, con lo que la hembra es portadora (puede transmitir a la descendencia). En el caso *menos corriente*, la hemofilia C, pueden existir mujeres hemofílicas porque el gen de la enfermedad sí es dominante —bastaría con un X defectuoso—.

de construir el personaje para que concluyeran lo siguiente: en el marco de un conflicto dado, cada personaje (principal o secundario) se mueve conforme a sus cualidades (rasgos, tipo de personalidad, estado transitorio) y a sus expectativas —como hacemos las personas en la vida real, ni más ni menos—. Los hechos que protagonizan van orientando la resolución del conflicto en un sentido o en otro. Ello significa que el lector espera una consecuencia lógica, en el sentido de consonante con los antecedentes expuestos en la enunciación del planteamiento y a lo largo del desarrollo. El margen que nos deja para la sorpresa queda limitado por esto, y el poder mostrar un final espectacular —que no tiene por qué ser el mejor ni tampoco el objetivo último— depende del ingenio con que se maneje la información previa, de cara a que el espectador «no sospeche».

La verosimilitud remite sobre todo a la espinosa cuestión de los desenlaces.

En cualquier manual de Teoría de la Literatura se puede encontrar la definición del *Deus ex machina*. Se trataría de aquel desenlace fortuito —«sin antecedentes en la acción dramática del texto, ni indicios que lo motiven en el plano del significado»— que viene, simplemente, a cerrar la historia mediante un golpe de efecto; en la Antigua Grecia, las tramas harto complejas se resolvían sacando en escena al final de la obra a un personaje que encarnaba el papel de Dios, el cual repartía justicia. Obviamente, esto no resulta congruente con el nudo, pues introduce elementos del todo nuevos. En la actualidad, no resulta tan difícil encontrar muestras de parecido talante. Por ejemplo, se trataría del caso en que el narrador crea un entramado de relaciones personales tan complejo que no hay forma humana de darle salida. Una solución sería embarcar a los personajes que nos molesten (o ya puestos a todos) en el mismo vuelo y hacerlo estrellar; otra, mostrar cómo cae la bomba atómica sobre la ciudad en la que residen, y aquí paz y después gloria. ¡Claro que es posible que un comandante de vuelo se equivoque o que un presidente le dé al botón rojo por un mero acceso de chaladura!;

pero no es verosímil a ojos del espectador, porque espera algo más, ya que durante una buena fracción de tiempo su lógica se ha acomodado a la resolución del conflicto dentro de lo esperable. ¿Para qué trabajar a fondo una trama si el desenlace viene dado por un elemento fortuito y externo a dicha trama?

En ocasiones, el narrador tan solo «se limita» a menoscabar la verosimilitud de algún antecedente mostrado durante el nudo. Abusando de las películas: en *La mano que mece la cuna...* (1992, Curtis Hanson), a una de las protagonistas le dan ataques de asma siempre que una situación le produce ansiedad; justo durante la última —en la más estresante de todas por todo lo que se juega—, finge la crisis de asma para que su perversa rival, inmersa en el regodeo por la insuficiencia respiratoria de su víctima, incurra en un descuido que supondrá su perdición. Y de ahí al *happy end*... La realidad: la superioridad mental de la maligna institutriz es tal que parece imposible dar la vuelta al signo del desenlace; así que concluimos que el guionista (por propia iniciativa o por imposición de la productora) se ha columpiado. En suma, los antecedentes, en forma de hechos o de cualidades de los personajes, no apuntan ni de lejos hacia esta resolución. Y reiteramos que, con los rasgos psicológicos de los personajes, hay que tener un cuidado equivalente. Porque algunos se manifiestan explícitamente en la narración y otros tan solo se sugieren, es decir, el lector o espectador intuye como mínimo su potencialidad. No se espera que el asesino de masas caiga preso de un súbito e inexplicable proceso de redención interior, hasta el punto de plantearse una delirante candidatura al pontificado.

Examinemos (¡por fin!) de cerca algunos ejemplos de literatura infantil y juvenil desde el punto de vista de la verosimilitud; pero en su vertiente más positiva:

El diablo en la botella, de Robert Louis Stevenson, es un relato para chicos de doce años en adelante. Versa —sin dejar de lado un montón de sugerencias tangenciales de valor— so-

bre una extraña botella que durante siglos ha concedido a sus diversos propietarios todo cuanto estos habían deseado: riquezas, poder... Sin embargo, nadie quiere conservar por siempre esta maravilla, pues la figura que baila en su interior arrastrará a su último poseedor hacia la condenación eterna. Al final de la historia (lamentamos hasta cierto punto reventarla), Kokua, la esposa de Keawe, el personaje central, *tiene* la botella. Ya solo se puede vender por dos céntimos, lo que parece imposible. Habida cuenta el amor que Keawe profesa a su mujer, le ofrece el siguiente trato a un contraamaestre: este la comprará por dos céntimos a su mujer, y él, Keawe, la recomprará por tan solo uno, con lo que se convertirá, en efecto, en su último poseedor. Pero, finalmente, el contraamaestre se niega a vendérsela de nuevo cuando comprueba la certeza de aquello que le habían dicho: que el titular de la botella obtiene cuanto desea. Keawe, demostrando su buen corazón, insiste en que no se la debe quedar; pero el contraamaestre se niega en rotundo todas y cada una de las veces. Regresa, pues, junto a su mujer, a la Casa Resplandeciente, donde desde entonces reina la alegría.

Bien, a lo largo de la trama se nos narran diversas adquisiciones de la botella; pero una idea que arraiga en la mente del lector es que nadie quiere ser el último portador, otra, que los personajes *que se nos muestran* tienen la suficiente moralidad como para no engañar a nadie respecto de lo que realmente venden. Aun así, el hecho de que la historia se resuelva a partir de una idea del tipo «la codicia ciega» resulta verosímil, por poco que se nos haya mostrado antes: para empezar, no se trata de una posibilidad inexistente por más que antes no se haya puesto el acento en ella. En el curso de la historia, hay muchas ventas en las que no se entra; y el lector puede inferir que algunas de ellas se habrán hecho de mala fe, que algunos de los propietarios de la botella han podido ser más reacios que otros a desprenderse de ella... Pero nada de esto ni sus consecuencias le parecieron al autor objeto de realce; sin embargo, constituyen un perfecto antecedente —si quieren no tan explícito— para la

resolución del conflicto central. Cuando una narración incluye un componente fantástico, se puede llegar a un pacto de credibilidad con el autor si su propuesta es razonable.

La verosimilitud (ese otorgamiento) se configura, en especial, como un requisito del desenlace; pero se ha de exigir también a lo largo de todo el relato. Si este asunto puede parecer complejo ante un público tan exigente como el adulto, aún se torna más delicado en cuanto nos dirigimos a los niños y a los jóvenes. Dav Pilkey es un tipo que empezó a hacer sus primeras historietas de niño —ilustradas por él y todo— en la escuela primaria. El primer volumen de *Las aventuras del Capitán Calzoncillos* (a partir de siete años) comienza así, en alusión a un dibujo incluido en la parte inferior de la correspondiente página:

Éstos son Jorge Betanzos y Berto Henares. Jorge es el chico de la izquierda, con camisa y corbata. Berto es el de la derecha, con camiseta y un corte de pelo demencial. Recordadlos bien.

Claro en la presentación, directo... como corresponde al tramo de edad al que se dirige. A los dos chicos les encanta escribir y dibujar sus propios tebeos; ambos aprovechan los descuidos de la secretaria del colegio para fotocopiarlos y luego venden cada ejemplar al módico precio de cincuenta pesetas. Miren, esto es verosimilitud de la buena, y más para niños de siete años. Los personajes se presentan desde un inicio como traviosos —el corte de pelo demencial hace de buen antecedente—, mas, en aras de algo más que la citada verosimilitud, los va a poner bien pronto de parte de los lectores. Vean:

Pues bien, el señor Carrasquilla era el más odioso y el más malas-pulgas de todos los directores de la historia de la Escuela Primaria Jerónimo Chumillas. Odiaba las risas y los cantos. Odiaba el ruido de los niños cuando jugaban en el recreo. En resumen: odiaba a los niños y punto.

Y ahora, ¿a qué no adivináis a qué niños odiaba más el señor Carrasquilla?

Si habéis apostado por Jorge y Berto habéis ganado... El señor Carrasquilla aborrecía a Jorge y a Berto.

Aborrecía sus bromas y cuchufletas. Aborrecía su falta de seriedad y sus constantes ataques de risa floja. Y aborrecía más que nada aquellos espantosos tebeos del Capitán Calzoncillos.

Ahí es nada: fonéticamente, Carrasquilla remite a cascarrias (den un premio al traductor porque los nombres originales en inglés dudo que puedan trasladarse tal cual). Deja que los lectores deduzcan —a su nivel— que sí, que odia sobre todo a Berto y a Jorge, y luego les da la satisfacción de comprobar su agudeza al remarcarlo de manera explícita. Y cuando el lector anda más que hinchado de triunfo, apuntilla al personaje del director diciendo que este aborrece conductas muy propias de la edad del lector y, más que nada, aquello que tiene entre las manos y que acaba de reportarle gozo. ¡El señor Carrasquilla es el enemigo a batir! Y Jorge y Berto —aunque, con perdón, fueran unos perfectos capullos—, mis héroes, a quienes puedo disculpar casi todo lo que hagan. Nótese aquello de que, a ciertas edades, no se puede exigir al público que aprecie personalidades grisáceas.

Ahondando un poco más en la cuestión de la verosimilitud, toda narración tiene una parte de manipulación emocional: también importa qué quiere creerse el lector, qué está dispuesto a admitir. Un final no tan realista pero ajustado a sus expectativas emocionales es más fácil que se acepte como verosímil que lo contrario —recuerden el ejemplo de la película *Sin perdón*—. Cuando algo no nos parece verosímil, el lector adulto suele argumentarlo a través de razones; a los niños y a los chicos les basta con decir «no me gusta», y a otra cosa.

3. Tipos de estructuras narrativas

Si reparamos en que entender la estructura narrativa de un relato requiere un mínimo de madurez, se concluirá con acierto

que la lineal es la más adecuada para escribir literatura infantil, pues al destinatario no le supone complejidad alguna manejar una historia que discurre por los cauces de su habitual lógica práctica. Sería conveniente no olvidar que el tiempo en que transcurre la infancia es el presente; al niño le puedes preguntar por ayer, por supuesto (y ya veremos: nótese el esfuerzo mental que tienen que hacer muchas veces para ponerse en la situación que el adulto le requiere), pero parece actuar en un perpetuo AHORA. Quizá en la literatura juvenil podamos adentrarnos en otras propuestas estructurales.

Estos son algunos tipos:

La **estructura lineal** es aquella en la que se expone un planteamiento, al cual sigue un nudo, rematado por un desenlace; en otras palabras, la historia se presenta en su orden cronológico.

Estructura invertida: en realidad, no es más que la estructura lineal, pero mostrada de delante hacia atrás. Si meditan un poco, se darán cuenta de lo complicado que resultaría contar una historia en este orden; pero la incluimos porque algunos autores subrayan que pensar en estos términos ayuda a trabajar el marco de la coherencia narrativa. En palabras más sencillas: los personajes han llegado a esta situación final, ¿cómo habrán hecho para verse así?; por ejemplo, ¿de qué modo un brillante investigador podría, el término del relato, acabar atado de pies y manos en el fondo de un pozo?

También cabe la posibilidad de que dos historias que se complementen de algún modo, que supongan en realidad una **estructura en paralelo**: las dos se van mostrando troceadas, de manera alternativa, y evolucionan en su orden cronológico. Un ejemplo ya clásico es la segunda parte de la película *El Padrino* (1974, Francis F. Coppola; Mario Puzo, la novela): la actualidad de la familia Corleone se va interrumpiendo para que podamos imbuirnos, por entregas, en los inicios del joven Padrino. Para

pasar de una a otra y de la otra a la una, se precisan una serie de saltos en el tiempo: cada vez que vamos del presente que protagonizan Marlon Brando y Al Pacino (presente real de la película) a la narración de cómo Robert de Niro (que encarna a un Marlon Brandon joven) se convierte en el Padrino: estamos ante un **flash-back**. Y cuando volvemos de ese pasado narrativo al presente, hacemos un **flash-forward**.

Los saltos en el tiempo pueden resultar del todo llamativos y hasta alentadores para el espectador; el mecanismo psicológico que ampara esta sensación es a nuestro juicio el siguiente: para empezar, nos otorgamos una recompensa mental al descubrir finalmente lo que en realidad sucede detrás de estos quiebros narrativos (ya vaya a tratarse de giros reiterados y estructurales o no); y para continuar, se da lo que podríamos llamar una suspensión de la intriga: toda narración bien llevada supone que el lector conserve un ansia por saber qué va a suceder —algunos dicen que no querían que se acabara el libro o la película—.

Como ya pueden concluir, básicamente, los tipos de estructuras narrativas existentes derivan de los diversos juegos que se pueden hacer con el orden de los acontecimientos que se retratan. De tal modo, la estructura circular clásica sería aquella en la que, al final, la historia vuelve al punto de partida. Pero podemos encontrarnos con diversas posibilidades. Una en la que, a cierta altura, el tiempo se doble hacia atrás sobre sí mismo y los acontecimientos se repitan en orden inverso. La idea del *eterno retorno* (Nietzsche en filosofía; Borges, en literatura) remite a que, aunque los personajes varíen, las situaciones se repiten *en esencia* cada cierto tiempo. Un relato que contuviera dos historias *esencialmente* iguales podría enlazarlas mediante una estructura circular. Bastaría con narrar la segunda en orden inverso. Y, por supuesto, las cosas pueden complicarse todo lo que se quiera; en la antedicha película *El efecto mariposa*, el germen consiste en una versión simplificada de la teoría del caos: el clima resulta en parte impredecible porque el aleteo de una mariposa puede, encadenando una serie de microfeno-

nos, provocar un ciclón en alguna parte lejana. La historia vuelve reiteradamente a la génesis cada cierto tiempo; este punto de partida es el mismo solo por el lugar cronológico que ocupa. Lo increíble pero verosímil de la historia: las reflexiones del personaje central confieren vida propia a la narración y, de paso, nos devuelven a ese inicio. Aunque el punto de partida —aun ocupando idéntico lugar en el tiempo— ha variado cualitativamente, porque también lo han hecho las circunstancias de los personajes al hilo de lo pensado o deseado por el protagonista. La intriga se sustenta en lo siguiente: ¿cuál de todos estos inicios *justificará* el narrador como bueno y dejará que progrese hasta el final?; ¿y cómo hará para convencerme de su elección? Casi nada.

No tiene sentido que contemos aquí todas las posibles estructuras narrativas que se pueden utilizar; importa más que reparen en lo siguiente: ¿qué se cuenta: la historia o la estructura? Obviamente, la historia. Entonces, la estructura ha de estar al servicio de la historia, y no a la inversa. Les aseguramos que ninguna historia es mejor que otra por tener una estructura narrativa más compleja. Recordemos también que el cerebro —las conocemos mejor o peor— tiene unas formas determinadas de procesar y organizar toda la información que viene a través de los sentidos: los pintores occidentales saben que si dividimos la escena en cuatro cuadrantes, el de abajo a la izquierda es, en términos de dinamismo, el más estable, esto es, en el que los objetos «pesan más». Análogamente, hay que tener una muy buena razón para proponerle al cerebro del lector que haga un esfuerzo en lo tocante a esos modos de procesar y de organizar los hechos que como narradores le suministramos.

4. La elipsis

Los saltos en el tiempo que hemos visto son en realidad un caso particular de una figura que como narradores (cualquiera que sea el público al que nos vayamos a dirigir) debemos ma-

nejar, o *litera-(tura-)lmente* todas nuestras historias sucumbirán. Y cuando nos referimos a sucumbir, significa perder de vista que, en una buena narración, el TODO supone un valor añadido respecto de la suma de las partes por separado. Sin el adecuado manejo de esta figura, solo podemos encomendarnos a la indulgencia del lector, conmovido quizá por lo atractivo del tema. Pero en ningún caso obtendremos un resultado contrastado. Nos referimos a la **elipsis**. Vamos a poner primero un ejemplo, que analizaremos, y luego remarcaremos un poco mejor qué supone:

La acongojada abuela se secó las lágrimas con un pañuelo que —gentil— le extendió la profesora a la que acababa de confiarle su drama. Enseguida, completó formularios, firmó registros, entregó documentación, respondió ciertas preguntas más y se marchó de regreso a su casa. Natalia ingresó en la Escuela de Recreación de la mano de su “nonina”, como la llamaba cuando estaba sanita. Le costó soltarla. Y no bien la observó alejarse hacia la calle, tomó una banqueta y se sentó en un rincón del florido patio. Allí se quedó quieta, con la mirada fija hacia delante. Esa primera jornada de abril en el taller de juegos la dejó transcurrir así, en idéntica postura, aunque sus compañeros de grupo se le acercaron una y otra vez, le acariciaron el pelo e intentaron —en vano— conversar con ella. Fue un rato antes de que vibrara en el atardecer la melodía que indicaba la salida cuando Lucién —un muchachito también de diez años— la vio gesticular levemente, mientras ladeaba la cabeza y movía los labios, como si charlara con alguien invisible. Lucién se le aproximó con delicadeza y se agachó a su lado.

La abuela del cuento se seca con el pañuelo que le da la profesora. Pero ¿por qué Elsa Borneman, la autora, no nos cuenta que antes lo tuvo que sacar, por ejemplo, del bolso? La abuela completó formularios, sí, pero... ¿con su propio boli?, ¿uno que estaba sobre la mesa? La niña se sentó en una banqueta, en un rincón, ¿soleado o a la sombra? ¿Por qué no especifica los gestos que Lucién vio en Natalia? Seguro que ya atisban la conclusión a la que espero llevarles; antes lean la reescritura

de una parte de este mismo pasaje (nuestros añadidos están encorchetados en negrita):

La acongojada abuela se secó las lágrimas con un pañuelo que —gentil— le extendió la profesora a la que acababa de confiarle su drama. **[El pañuelo lo había sacado de un bolso en el que siempre llevaba dos: el que podría prestar y el que podía precisar para su uso personal.]** Enseguida, completó formularios, firmó registros, entregó documentación, respondió ciertas preguntas más, **[devolvió el boli que también se le había prestado, se levantó de la silla —la cual alineó perfectamente a la cuadrícula del suelo— estiró su vestido (un estampado de flores)]** y se marchó de regreso a su casa. Natalia ingresó en la Escuela de Recreación de la mano de su “nonina”, como la llamaba cuando estaba sanita. Le costó soltarla.

Ahora hemos retratado la realidad de un modo más completo en cuanto a número de sucesos por unidad de tiempo se refiere. Pero, para empezar, puede que el texto haya quedado sobrecargado sin necesidad alguna. Y, aunque así no fuera, obsérvese que tal sobrecarga no resulta neutra precisamente: ahora, la profesora, tan gentil, por lo visto también parece previsora —presta, sí, pero sin perder de vista los intereses de la propia persona: en todo caso, ella no se queda sin pañuelo—. Y la abuelita, con esa forma de alinear la silla y estirarse el vestido, ¿no da una impresión de mayor rectitud de carácter?

Al final, el continuo ejercicio de la elipsis no es más que la elección de unos elementos narrativos, y el descarte de otros, para conformar el relato. Supone *a la vez* una inclusión y una exclusión de todo lo que acontece en un tiempo real, que nunca puede coincidir con el narrativo. El uso de la elipsis supone «obligar» al lector a la práctica de una permanente metonimia —usando la denominación de este tropo en un sentido ampliado—: la parte de realidad que se le va mostrando la toma de continuo como el todo (todo lo que sucede va implícito en el trozo que se narra).

Imaginen que el personaje central de un relato, en este preciso instante de la historia, se encuentra, curiosamente, escribiendo. Lo ponemos así: *He aquí que Martín se encontraba en este momento escribiendo una carta de despedida a su amada*. El lector puede concluir que eso era todo lo que hacía Martín; pero, a no ser que sea un extraterrestre, Martín está por lo menos respirando. Si no lo ponemos es quizá porque no aporta nada a la escena; ahora bien, ¿si respira entrecordadamente? Igual ya estamos diciendo algo más: el mismo hecho de la carta lo pone nervioso... o tiene asma... o... ¿lo persiguen?, ¿quién?, ¿su pasado quizá? El lector va haciendo su síntesis. Si queremos que esta —no necesariamente sus conclusiones ni, por supuesto, su evaluación ideológica— se asemeje a lo que en esencia deseamos contar, hemos de tener especial cuidado a la hora de elegir qué entra y qué no entra en la historia.

Inolvidable pues: *las acciones que escogemos caracterizan a los personajes*. Podemos si quieren diseñarlos con antelación en una cuartilla, enumerando sus rasgos psicológicos y físicos, pero «hechos son amores y no buenas razones», y no en vano lo aplica el lector a la hora de extraer sus conclusiones y elaborar su síntesis. La elipsis es el proceso por el cual elegimos unas acciones y no otras para llevar a cabo dicha caracterización; se trata, en esencia, de una tarea a partir de la cual se escoge qué detalles secundarios acompañan a lo relevante.

5. Algunas cautelas

Tal y como se ha redactado esta pieza dedicada a «pelar la cebolla», no parece en un principio muy enfocada a la literatura infantil y juvenil. Pero, en realidad, en lo referente a las estructuras y a los mecanismos internos de transición entre las distintas partes del relato, el tipo de literatura al que nos dirigimos es un subconjunto de la destinada a los adultos, ya que las

presentaciones más complejas van destinadas a estos últimos. La especialidad de nuestro público nos obliga a tener en cuenta algunas cautelas:

1. El planteamiento, el nudo y el desenlace deben contener hechos que los niños puedan comprender. Lógicamente, no se puede olvidar en ningún momento que un niño de seis años y otro de ocho constituyen mundos distintos. Por supuesto, de nada sirve la sencillez estructural si el lenguaje o lo que sucede presentan una complejidad superior a la que se admite para la edad del destinatario.
2. Asimismo, la estructura temporal que se maneje no deberá introducir en el niño una confusión —respecto del manejo del tiempo de la historia— de tal calibre que le haga imposible seguir el relato. Una estructura circular y recurrente, como la que hemos visto al referirnos a la película *El efecto mariposa*, no resultará muy accesible para casi nadie del tramo de seis a catorce años, nuestro público.
3. Como hemos visto, la elipsis es una herramienta inherente al hecho de la narración, pues en un escrito no caben todos los hechos de la realidad que se retrata; por ello, se precisa de continuo una selección. Esto no significa que a cualquier edad se pueda asumir cualquier uso de la elipsis. En los casos particulares de *flash-back* o *flash-forward*, habrá que tener un cuidado especial: para algunos tramos de edad, simplemente, se desaconsejan del todo.
4. Que los niños y los chicos tengan una mayor receptividad hacia la fantasía no implica que, como piensan algunos, «se crean cualquier cosa», por pequeños que sean. La ausencia de responsabilidad que caracteriza a estas etapas de la vida les permite abstraerse del mundo real con más frecuencia y dedicarse a actividades lúdicas en las que la imaginación desempeña un papel relevante. Pero ello no significa que niños y chicos no tengan su propia lógica de

los acontecimientos, y si algo no les cuadra, pueden optar por cualquiera de estas actitudes: abandonar la lectura, preguntar a quien les lee o, simplemente, proseguir desorientados hasta el final si no queda mucho. No se ha de olvidar que los niños son por naturaleza más impulsivos y más impacientes.

Les dejamos con la versión completa del cuento de Elsa Bornemann, *Cara de ángel*:

—Los que conocieron a mi nieta antes de la tragedia no pueden creer que se trate de la misma nena, profesora... —Es “otra”... —me dicen— “Otra...” ¡También!, ¿que quedó de aquella criatura que conquistaba a todo el mundo? Yo suponía... Bueno... que poco a poco iba a ir recuperándose del tremendo shock que sufrió al ver morir a sus padres, apenas a seis o siete metros de distancia... No; nunca se supo nada del desalmado que los atropelló mientras cruzaban la Avenida del Libertador... No sólo no respetó la luz roja del semáforo sino que ni siquiera detuvo su automóvil para socorrerlos, después de haberlos hecho volar por los aires... La nena se salvó de milagro: se les adelantaba andando en su bicicleta... Sí, sí, ya pasaron dos años... y Natalia sigue como ausente de todo. Lo peor es que no habla... Estee... quiero decir... no habla como nosotros... Usa palabras que inventa. Ah... si por lo menos las empleara en algo así como un diálogo conmigo, una conversación, por rara que fuese... Nada. Habla sola en ese lenguaje disparatado, imposible de descifrar. Me duele su soledad... su aislamiento... Además, ¡tiene diez años, profesora; no puede limitarse —únicamente— a mi compañía! Estoy desesperada. Sí, claro; la visitan una psicóloga, una maestra particular, un psiquiatra y una fonoaudióloga... pero sus empeños resultan inútiles... Natalia no traba relación con nadie. Vive como echada hacia adentro de sí misma. Por eso... yo pensé que —si Usted la acepta en estas condiciones— mi nieta podría venir a su taller de juegos de lunes a viernes, durante las tardes... Al principio, una o dos veces y después se vería... No, no es agresiva. Su conducta es tranquila; demasiado... Sí, ya probé que reentablara relaciones con los hijos

de nuestros vecinos pero —es lógico— los chicos se aburren con ella, se “pudren”, dicen. Es que actúa como si no existiesen, como si ella se moviera en una realidad aparte, para su uso exclusivo... En cambio, aquí, rodeada de nenas y varones de su edad y bajo la supervisión y el estímulo de Usted y sus colegas... y tratándose de juegos... Acaso... si Dios quiere... La acongojada abuela se secó las lágrimas con un pañuelo que —gentil— le extendió la profesora a la que acababa de confiarle su drama. Enseguida, completó formularios, firmó registros, entregó documentación, respondió ciertas preguntas más y se marchó de regreso a su casa. Natalia ingresó en la Escuela de Recreación de la mano de su “nonina”, como la llamaba cuando estaba sanita. Le costó soltarla. Y no bien la observó alejarse hacia la calle, tomó una banqueta y se sentó en un rincón del florido patio. Allí se quedó quieta, con la mirada fija hacia delante. Esa primera jornada de abril en el taller de juegos la dejó transcurrir así, en idéntica postura, aunque sus compañeros de grupo se le acercaron una y otra vez, le acariciaron el pelo e intentaron —en vano— conversar con ella.

Fue un rato antes de que vibrara en el atardecer la melodía que indicaba la salida cuando Lucién —un muchachito también de diez años— la vio gesticular levemente, mientras ladeaba la cabeza y movía los labios, como si charlara con alguien invisible. Lucién se le aproximó con delicadeza y se agachó a su lado. Como las profesoras ya les habían contado a los alumnos cuál era el problema de Natalia, el chico permaneció callado y atento. Logró escuchar —entonces— lo que ella decía y se concentró mentalmente para entenderla. Pero ninguna de las palabras que pronunciaba su nueva compañera evocaba —ni por casualidad— alguna en castellano o en otro idioma identificable.

—Linarbolte da namador ogue saradil. Caldisén ratindai son fol daquindel.

¿Rastal? ¿Obe? Lerbin ornala, adel tros.

Lucién la oía perplejo. Natalia era capaz de hilvanar oraciones, pero las combinaciones de vocales y consonantes que hacía daban como resultado vocablos incomprensibles.

—Qué lástima... —pensó—. Tan dulce... linda... y tan encerrada; tan perdida... Parece un ángel caído en este patio... Eso, cara de ángel

tiene... ¿Hablará en lengua angélica? ¿Dónde encontrar un traductor? Pobre “Cara de Ángel”...—. Y como “Cara de Ángel” empezaron todos a referirse a Natalia, cuando comentaban cosas acerca de ella. Hasta las profesoras.

Pasaron cinco meses. Natalia ya asistía al taller de juegos de lunes a viernes. Dócil y desvalida como siempre, tomaba la banqueta y se sentaba en el patio casi todo el tiempo que permanecía allí. Retraída, largándose a monologar a través del rostro de cualquiera que se dirigiese a ella, como si la cara de su ocasional (y fracasado) interlocutor fuera transparente. Sólo Lucién no se daba por vencido en su pretensión de comunicarse con la niña.

¿Un empecinado pichón de psicoanalista, acaso? ¿Un muchacho lleno de compasión por esa aislada compañera? ¿Un candidato a mártir? No. Nada de eso. Aunque cueste creerlo, Lucién se había enamorado de Natalia y se había prometido no parar en sus intentos de conseguir una verdadera conversación. Ni caso que hacía de las bromas y burlas de los demás compañeros del grupo. El insistía cada semana y le hablaba a Natalia como si entendiera esos misteriosos sonidos que la chica persistía en pronunciar.

—¿Cómo estás, Naty? ¿Qué tal, Cara de Ángel?— le decía cada tarde, en el momento de volver a verla en el taller de juegos. Entonces, se sentaba a su lado en otra banqueta y le contaba lo que se le iba ocurriendo, a medida que la nena desgranaba su delirante discurso.

Por ejemplo:

Natalia: —Soot an mulbrat, luben tesimor fot. Tamar reti oela crut am tedisén. Mercedesín daf ontés. Erolín quendel grus. ¿Lut? ¿Owalín?

Lucién: —¿Estás segura, Naty? Yo opino que mejor vamos a andar en bici a la plaza, cuando salgamos de aquí. ¿Qué te parece?

Natalia: —Dabe amarandel nimasi, ¿ef? Bliguestal adenomo milum taí.

Lucién: —Es posible que tengas razón...

Natalia: —Mosawa ditorip. Oduit at. Dofe egimantel arcut nebesín. ¿Eol? ¿Og ie estale grespan inz risoc?

Lucién: —Sí, esa película es joya. Entonces, vamos al cine y otro día a la plaza.

Natalia: —Perjed orid, nume. Jumb nosi otepofin. Abrud, nemole...

El colmo para los incrédulos amigos: Lucién anotaba cada una de las palabras que pronunciaba su extraño amorcito. En un cuaderno especial. Fue así como pudo escribir unas rimas con algunas de ellas, las que se le antojaba que Natalia reiteraba con bastante frecuencia.

Una tarde de noviembre se animó a leérselas, tras el acostumbrado saludo que Naty jamás devolvía. De mejillas coloradas y corazón al trote se las leyó.

La primera:

—Meredesí.

Amarandel.

Otefopín.

Egimantel.

La segunda:

—Erolín.

Tedisén.

Owalín.

Caldisén.

La tercera:

—Bliguestal.

Milum at.

Grus rastal.

An mulbrat.

De inmediato —en un impulso de almita enamorada— Lucién arrancó de su cuaderno la hoja donde las había escrito y la puso sobre la falda de la chica.

—Tomá, Naty... Son versos para vos, Cara de Ángel... En ellos te digo que te quiero mucho...

Ante el estupor generalizado de los que los rodeaban a pura risa, la nena giró lentamente la cabeza, despegó su mirada del vacío y la fijó en la claridad de los ojos del muchacho. Unos lagrimones resbalaban por sus cachetes cuando —titubeante— silabeó:

—Yo... tam...bién... te... quie...ro... Te... te... quie...ro...

Lu...cién...

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ***El diablo de la botella***, Robert L. Stevenson, Austral-juvenil, Espasa-Calpe, Madrid, 1983
- ***Las aventuras del Capitán Calzoncillos***, Dav Pilkey, El barco de vapor, Ediciones SM, Madrid, 2000
- ***Cuando Hitler robó el Conejo Rosa***, Judith Kerr, Alfaguara-juvenil, Madrid, 1978
- ***Cuentos para jugar***, Gianni Rodari, Alfaguara-juvenil, Madrid 1980
- ***Wakefield y otros cuentos***, Nathaniel Hawthorne, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- ***Elvis Karlsson***, Maria Gripe, Alfaguara-juvenil, 1979
- ***Valentín se parece a...***, Graciela Montes, Colección El Barco de Vapor, Editorial SM, Madrid, 1993
- ***Biología C. O. U.***, Vicente Dualde, Editorial Ecir, Valencia, 1987

*El cuento **Cara de ángel**, de Elsa Bornemann, se extrajo el día 2 de agosto de 2005 de www.imaginaria.com, una revista argentina, quincenal, dedicada a la literatura infantil y juvenil.*

6. NO ES HIP HOP (NI TRIP HOP)

Índice de materias

1. Ritmo
 - 1.1. Tres acepciones
 - 1.2. La suma de las partes y el ritmo del lector
 - 1.3. El lector activo y el pasivo (para el que leen)
2. Estilo.
3. Sobre la temática
4. La parábola del yogurtero

1. Ritmo

1.1. Tres acepciones

Dice el diccionario de la RAE que *ritmo* es «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas», «grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico» y también «proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente».

De estas tres acepciones, la primera es genérica, remite a *elementos* de igual o de diversa naturaleza que pueden tener un tratamiento unitario —enseguida veremos un ejemplo—; la segunda se refiere, lógicamente, a la literatura; la tercera tiene que ver con la música: en cada barra de compás o unidad de tiempo podemos meter una cantidad variable de sonidos, de tal

modo que estemos ante un *tempo* rápido o lento. A su vez, una pieza musical se puede descomponer en movimientos (*allegro*, *adagio*...) y estos vienen caracterizados por la velocidad de los distintos compases que lo integran.

Nos sirven perfectamente las tres para orientarnos:

Respecto de la primera: un libro tiene una presentación: cubierta, tipo de letra (fuente, tamaño, negrita, cursiva, subrayada), sangrías, distribución de los párrafos... Y es particularmente relevante, en la literatura infantil, el modo en que se combinan los dibujos y el texto. Las ilustraciones sirven, por ejemplo, para representar al texto sin más, algunas veces también para aportar un valor añadido, complementario. Como especie, somos «visuales antes que lingüísticos»; la capacidad de expresarnos bien conforme a las reglas gramaticales requiere un proceso acumulativo de aprendizaje, lo que explica que el peso de lo dibujado sea mayor en los libros destinados a primeros lectores que en los dirigidos a chicos de ocho años, por ejemplo. Asimismo, el tratamiento de la figura, del fondo, del color y la complejidad del trazo o del detalle varían sustancialmente conforme varían las edades de nuestros destinatarios.

Ahora, la segunda: una vez que la cantidad de texto ha quedado distribuida (por favor, se da por supuesto que las obras no deben juzgarse de un modo definitivo por la extensión o por la densidad), nos encontramos con dos bloques claramente diferenciados: los párrafos, que contienen las narraciones y descripciones, y los diálogos, con sus acotaciones. El modo en que se intercalan estos ya crea ritmo. He aquí una razón: el lenguaje hablado o coloquial difiere en cuanto a complejidad del escrito —aunque para lectores de estratos de edad muy baja se intenta que haya una cierta similitud entre ambos—. Un texto en el que los párrafos son cortos y se ven continuamente interrumpidos por intervenciones de los personajes se hace, a priori, más fácil de leer. Veamos el siguiente ejemplo, se trata de *Días con Sapo y Sepo*, de Arnold Lobel, para primeros lectores:

La noche estaba fría y oscura.

—¿Oyes el viento aullando entre los árboles? —preguntó Sapo—. Es una noche estupenda para contar un cuento de fantasmas.

Sapo se arrellanó mejor en su sillón.

—Sapo —dijo Sapo—. ¿no te gusta sentir miedo? ¿No te gusta sentir escalofríos?

—Pues no estoy muy seguro —contestó Sapo.

Sapo hizo té y sirvió dos tazas. Se sentó y empezó a contar un cuento.

—Una vez, cuando yo era pequeño, mi madre, mi padre y yo salimos a merendar al campo. Al volver a casa nos perdimos. Mi madre se apuró mucho.

—Tenemos que llegar pronto a casa —dijo—. No me gustaría que nos encontrásemos con el Viejo Sapo de las Tinieblas.

—¿Quién es ese? —pregunté yo.

—Un horrible fantasma —me explicó mi padre—. Sale por las noches y para cenar se come a los sapitos.

Sapo tomó un sorbito de té.

—Oye, Sapo —dijo—, eso te lo estás inventando, ¿verdad?

—Puede que sí y puede que no —contestó Sapo.

Fácil, como la digestión del agua, ¿no?

De la tercera acepción: un sonido tiene tres variables que lo identifican: tono, intensidad y timbre. Nosotros no podemos decir exactamente lo mismo respecto de la palabra. Por ejemplo, no tiene sentido decir que la complejidad o la cualidad de un vocablo depende de su número de letras —pues manejamos informaciones puramente conceptuales al respecto: la palabra *axón* es más corta y, desde luego, mucho menos conocida que *difícilísimo*—. Salvo pequeños juegos innovadores de imprenta, tampoco podemos superponer las palabras del modo en que se hace con los diferentes sonidos que componen melodías complementarias, pero distintas, que parten de los distintos instrumentos. Sí podemos intercalar, por ejemplo, las voces de personajes que se hallan en escenarios distintos y que hablan a un mismo tiempo, a modo de estructura entrelazada; pero se

trataría de una sincronía distinta: la pone la mente del destinatario del texto; no deviene de la ejecución, como en el caso de interpretar música. Por otra parte, hay una dificultad semántica variable entre los distintos textos que nos ofrecen los diversos relatos; y en principio se podría considerar que, a mayor dificultad de comprensión, más lento se nos hace el ritmo de lectura. Mas, en este caso, no nos referimos a la diferencia existente entre los lectores que tienen más formación o más hábito de lectura, sino al hecho de que, a veces, por mucho que conozcamos las palabras, estas se han dispuesto de un modo que cuesta más descodificar el sentido de la oración o proposición. Si comparamos las siguientes dos frases, lo veremos con más claridad:

- *Entramos en el portal, al final de unas escaleras que deniegan ascensor en su hueco queda su apartamento.*
- *Entramos en el portal, no había ascensor. Así que tuvimos que subir hasta arriba del todo para llegar a su apartamento.*

Es evidente que la primera frase —aun con menos palabras— se nos hace más difícil de leer, pero no tanto por la elección de las palabras, una por una, como por la descodificación semántica de mayor nivel que requiere.

Sin embargo, podemos decir que tenemos oraciones, proposiciones y palabras. Igual que un compás puede constar de más o menos notas, análogamente, un párrafo puede estar formado por más o menos palabras y la sintaxis puede ser más o menos compleja. Los párrafos en los que la cantidad de palabras es menor y la sintaxis es más sencilla sugieren una velocidad de asimilación mayor y, por tanto, un ritmo más rápido.

Empezó otra página y dibujó una rana. A la pintura verde se le rompió la punta, así que coloreó la rana en naranja y morado; y con los mismos colores adornó un pájaro menudo que se llama colibrí. La rana le salió un poco torcida, pero a ella no le importó. Tomó

impulso con sus patas traseras y brincó hasta la mesa de Tina. Tina dejó de escribir y contempló, estupefacta, aquella rana naranja posada sobre su hoja.

Y:

Y esta grumete que te habla era la encargada de llevar el timón. Reconozco que a veces me hacía un lío con lo de babor y estribor y eso de los grados no lo tenía todavía muy claro. Cuando metía la pata, Carcamal me echaba encima una lluvia de «¡Diantres!», «¡Que la mar te traguel!» y de maromas podridas, embreadas, destripadas y de todas las formas que puedas imaginar. Pero la vida en el mar me estaba endureciendo el pellejo: las amenazas me resbalaban encima y no lograban hacerme perder el gusto de ser timonel.

El primer párrafo pertenece a *Historias de Ninguno*, de Pilar Mateos, para niños de unos siete años; el que sigue, a Paloma Bordons (*Cuando fui grumete*; recomendado de diez en adelante). Como vemos, en el segundo, la autora no se conforma con la mera yuxtaposición, casi sugiere la ayuda de un diccionario —lo que sucede a lo largo de todo el relato— y requiere que el lector posea ya alguna familiaridad con los tropos.

Normalmente, una historia no posee un ritmo uniforme, pues depende del pasaje en el que nos encontremos (descripción, narración, intervenciones dialogadas). Pero sí es cierto que, en la suma total, la velocidad —y por tanto la facilidad de comprensión— aumenta según decrece la edad del público al que nos dirigimos. A medida, pues, que la concentración y el entendimiento de nuestros lectores disminuye, más cuidado requieren la cantidad de texto global y la complejidad de las frases; importa, pues, que los párrafos se puedan descomponer en unidades de significado asimilables.

1.2. La suma de las partes y el ritmo del lector

Piensen por un momento en lo que sucede cuando leen. Su cerebro va estructurando la información que recibe de tal modo

que, por mucho que disfrute y hasta se embriague con el estilo del autor, va seleccionando qué guarda en la memoria y qué no. Con una doble finalidad: la primera, que quepan nuevas informaciones —no hay que olvidar que el entorno penetra a través de los sentidos de manera continua durante la vigilia—; la segunda, tener una visión de conjunto que permita retomar la lectura cada vez, así como formarse una idea definitiva de lo que ha pasado al final. A esto se refiere la *Gestalt* cuando enuncia «el todo no es igual a la suma de las partes por separado». Quiere decirse que debido a las limitaciones de nuestro *hardware* cerebral, nuestro *software* de base (o funciones psicológicas) simplifica, almacena en la memoria y nos ayuda luego a ofrecer, en el discurso interactivo con otros, versiones unitarias y tratadas de cuentos, novelas, películas o cuadros. El guión de una película, o una novela, puede ocupar perfectamente más de cien páginas, pero cuando nosotros se la contamos a un amigo no usamos tantas palabras ni de lejos.

Ahora pueden tomar cualquier cuento o novela infantil, juvenil (o para adultos) y recorrer un poco las tres acepciones que hemos visto. Quizá encuentren que la cantidad de texto, el tamaño de la letra y los dibujos, muchos o pocos, se hallan en consonancia para el tramo de edad al que se dirige el producto. Es posible que además la intercalación de párrafos —ya se trate de descripciones o narraciones de hechos— y de diálogos sugiera un equilibrio un tanto armónico incluso. Además, los elementos de los párrafos (oraciones, proposiciones y palabras) no nos parecen, en absoluto, de una complejidad sintáctica desacomode. Pero, leemos, leemos y —aunque la idea del escrito nos atrae—... la verdad, nos parece un rollo. Se nos hace lenta. ¡Y tenía a priori todos los ingredientes para que la lectura se nos hiciera de lo más ágil y amena! ¿Qué pasa aquí?

Muy sencillo: en realidad hay dos ritmos: **el explícito** (u objetivo) del texto y **el implícito** (o subjetivo). El primero queda como una constante para cada texto acabado, pues depende del modo en que hemos dispuesto los elementos constitutivos; pero el segundo varía según el lector —lo que a uno le puede

parecer lento a otro no—. Solo hay una cosa que no se puede enseñar *del todo* en literatura: a influir sobre el ritmo implícito, en definitiva, a tener por ejemplo la certeza de que el texto va a derivar en una lectura agradable y placentera para la mayoría. La razón es esta: las funciones psicológicas que nos permiten sintetizar y manejar la información que nos rodean son muy anteriores en el tiempo a la escritura. Digamos que se trata de una serie de cualidades que, si acaso se puedan entrenar o reforzar, en su mínimo común denominador, resultan automáticas, tan automáticas como hacer la digestión. Al igual que usted no decide qué proteínas del cuerpo vienen a interactuar con los alimentos, tampoco decide de continuo que la memoria almacene de manera transitoria lo que en este momento esté viendo..

No hay que alarmarse por nada de esto. Remite (entre otras cosas) tanto al gusto como a la cultura de cada lector en particular. Lo importante es no perder de vista que cuando la mayoría tiene que hacer un esfuerzo excesivo para ir ubicando y asignando importancia a las distintas informaciones que narramos, por pequeñas que sean, que le ofrece el texto, entonces se da una evidente sobrecarga mental; y la lectura se le hace tediosa para casi todo el mundo —por mucho que los elementos constitutivos sugieran un ritmo rápido—.

El ritmo explícito lo elige el autor, forma parte de su estilo. Y no puede decirse a ciencia cierta que ser más ágil en conjunto te haga mejor. En la práctica, a lo largo de un escrito —al igual que sucede con la música— ritmos rápidos y lentos se alternan. Fíjense en que las descripciones de los paisajes se nos suelen hacer más lentas que las acciones concatenadas de un personaje del que narramos. Sin embargo, podemos disfrutar tanto de las unas como de las otras con tal de que sigan una regla muy sencilla: que vengan a cuento. Si una descripción, por maravillosa que sea, no resulta en absoluto pertinente para el propósito global de la historia, probablemente sobraré; si narramos un montón de acciones relativas a un personaje que poco aporta al conjunto, otro tanto. Pero un lector puede disculpar con cierta facilidad un

desliz de este tipo —al fin y al cabo, es muy difícil presentar una obra perfecta; y en cualquier caso, las valoraciones son siempre subjetivas, al menos en parte—. Esto otro, sin embargo, podría resultar mucho menos disculpable: que haya un montón de frases (sin intención estilística alguna) en las que lo que se puede decir con ocho palabras se diga con quince. O que muchas de las pequeñas informaciones que contienen las oraciones carezcan de relevancia alguna de continuo. La sentencia «lo bueno y breve, dos veces bueno» tiene mucho de cierto; y no se acuñó para distinguir las novelas al peso, sino para hacer hincapié en que hemos de ser muy conscientes de qué es relevante en cada momento, sin perder la visión del conjunto. La siguiente analogía puede arrojar alguna claridad en este punto tan espinoso: en no pocas ocasiones, salimos del cine con la sensación de que a la película le sobran veinte minutos. Sin embargo, repasamos los acontecimientos de la historia y no encontramos ninguno que sobre. ¿Qué pasa aquí? Cada imagen tiene una cantidad de información y el cerebro sabe muy bien cuánto tiempo precisa para descodificarla. Si en muchas de las imágenes proyectadas la información permanece más tiempo del necesario, entonces la impresión general es de lentitud excesiva. Imagínense una película que empezara con un plano detalle de un vaso sobre un escritorio que durara un minuto (si quieren, hagan la prueba de mirarlo sin más; se les hará un mundo)... Comprenderán con facilidad que basta propasarse unos pocos segundos muchas veces para que afecte al resultado final. Pues bien, exactamente igual sucede con una composición escrita: basta añadir palabras de más en muchas oraciones, que nada aportan —ni siquiera en cuanto a brillo literario— para que tengamos la misma impresión.

Conocemos libros en los que se incurre en todos los errores que aquí hemos relacionado con el concepto de ritmo. Pero por motivos éticos no deseamos ni citarlos ni reproducir partes. Hemos preferido diseñar un texto que nos sirva de ejemplo. Ahí va:

La verdad es que Abel recuerda ese cumpleaños con *verdadero* (1) cariño. Fue además muy divertido. Pensó también que daba igual

que Eva viviera en otra comunidad de pisos *más altos*, (2) que podrían seguir siendo amigos perfectamente. Pero... dejaron de verse. Quizá ella prefiriera las nuevas amistades que hizo. Quizá... Hay tantos posibles quizás *que podríamos enumerar* (3). Ya han pasado *más o menos* (4) cuatro años *desde aquella estupenda fiesta en casa de Eva*. (5) Y lo único que no ha cambiado en todo este tiempo es que casi todas las tardes de colegio llevan de regalo una buena tanda de deberes, *de todas las asignaturas, ninguna se salva*. (6) Aunque *la verdad es que son muy* (7) pocos *los alumnos que* (8) los terminan todos a diario. Cuando ya está a punto de cerrar el cuaderno de mates, se repiten en casa los gritos de otras veces: [...]

Alternativamente:

La verdad es que Abel recuerda ese cumpleaños con cariño. Fue además muy divertido. Pensó también que daba igual que Eva viviera en otra comunidad, que podrían seguir siendo amigos perfectamente. Pero... dejaron de verse. Quizá ella prefiriera las nuevas amistades que hizo. Quizá... Hay tantos posibles quizás. Ya han pasado cuatro años de aquello. Y lo único que no ha cambiado en todo este tiempo es que casi todas las tardes de colegio llevan de regalo una buena tanda de deberes. Aunque pocos los terminan todos a diario. Cuando ya está a punto de cerrar el cuaderno de mates, se repiten en casa los gritos de otras veces: [...]

Como ven, el mismo párrafo se ha escrito dos veces. Las palabras en cursiva corresponden a las suprimidas en la versión posterior, más próxima a una definitiva. Antes de adjuntar las razones, me gustaría recalcar una cosa: digan lo que digan los teóricos acerca de «la frase justa a cada momento», no existe la composición en la que la cantidad de información relevante esté medida de forma perfecta. Por ejemplo, pueden localizar la frase que comienza por «cuando ya está a punto de cerrar el cuaderno de mates, [...]». Que sea de mates, ¿sobra realmente? Desde luego, para el desarrollo posterior de la historia podría resultar una información mucho más tangencial que relevante. Pero basta con que la suma de lo tangencial no suponga una sobrecarga.

Ahora, veamos las razones:

- (1): *verdadero*: la frase empieza por verdad, y cuando el cariño es verdadero, ¿para qué recalcarlo? Tendría algún sentido hacerlo si se tratara de uno falso.
- (2): *más altos*: si no se va a hacer en ninguna parte una distinción cualitativa y relevante en función del tipo de viviendas —por ejemplo, los que viven en los chalés (adinerados) frente a los que viven en meros pisos de torres—, la comparación superlativa no aporta nada.
- (3): *que podríamos enumerar*: pues claro que podemos enumerar lo que sea, ¿cuándo no? Se da por supuesto.
- (4): *más o menos*: en este caso, decir cuatro que decir más o menos cuatro es equivalente; solo son más palabras.
- (5): *desde aquella estupenda fiesta en casa de Eva*: obvio, ya se dice poco más arriba que el cumpleaños fue muy divertido.
- (6): *de todas las asignaturas, ninguna se salva*: cualquier lector utiliza su lógica deductiva mientras recorre las líneas; con una buena tanda ya se sobreentiende —y, desde luego, *ninguna se salva*, después de *todas*, ya es mera reiteración inútil—.
- (7) y (8): *la verdad es que son muy / los alumnos que*: repetiríamos *verdad* y teníamos claro que hablábamos de alumnos.

La redacción alternativa dice tanto como la primera y es más breve en conjunto y, en varios casos, frase por frase; por lo tanto, tiene un ritmo más rápido, pero, sobre todo, mejor ajustado para la información que contiene. Conservar la primera sería, como ya apuntamos más arriba, igual que el montaje de una película en la que las imágenes aburren porque llevan demasiado tiempo en pantalla para la información que reflejan. Imaginen lo que supondría este tipo de exceso a lo largo de todos los párrafos durante una novela de entre sesenta y ochenta páginas.

1.3. *El lector activo y el pasivo (para el que leen)*

Igual que somos visuales antes que lingüísticos, también somos hablantes antes que escritores. En los primeros tramos de edad, los padres leen para sus hijos. En tales casos, ellos son los lectores activos y los niños los pasivos —por cuanto «ven» a través de otros—. En estas ocasiones, es muy corriente que el discurso leído se subordine a otro mayor: el que engloba la relación real entre ambos: el hecho de compartir la narración. En efecto, la madre interrumpe la lectura tan pronto como ve que el niño se puede estar perdiendo algo y apela al dibujo adjunto explicativo; también sucede que el niño quiere saber qué significa una palabra o pregunta acerca de lo que hace un personaje, porque no lo considera lógico. ¿Hasta qué edad leen los padres a sus retoños? Bueno, habrá casos y casos; ahí lo dejamos. Dudamos que al escribir para adultos se tenga muy en cuenta si el lector va a agarrar la novela en un tren o si mejor la reserva para sus vacaciones en una casita perdida de lo más romántico de la Toscana; pero si van a escribir para tramos de edad iguales o inferiores a los seis años —por dar una referencia—, conviene tener presente que el ritmo de la situación que se crea entre los destinatarios del cuento (madre e hijo) incide de manera decisiva sobre los otros dos ya vistos (el objetivo y el subjetivo, o explícito e implícito, como prefieran). En estos casos, les convendría despegarse de la seriedad que por ejemplo caracteriza a esta redacción e imbuirse en ideas del tipo «imagino a un niño de cinco años que siente una verdadera curiosidad por las estrellas y que, al hilo de la lectura de una historia mía que las cita, se ve envuelto en una “discusión” con su padre acerca del tema. ¿Qué podría poner yo en palabras para participar un poquito?».

2. Estilo

En el epígrafe anterior mencionamos que el ritmo formaba parte —luego es un subconjunto— del estilo. Ahora explicare-

mos por qué, diremos en qué consiste el estilo y pondremos ejemplos de diversos textos con el fin de analizarlos un poco.

La RAE dice de este vocablo lo siguiente: «Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador»; también, «conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época»; por ejemplo, el estilo neoclásico. Lo primero remite a cuando decimos «el estilo de Cervantes...». Lo segundo permite al ilustrado distinguir una catedral gótica de una barroca. Como escritor representativo, Jack Kerouac pertenece a la generación *beat*; pero dentro de esta, hay matices que diferencian a unos autores de otros; este es justo el punto que más nos interesa aquí. En realidad, al margen de la calidad literaria, todos tenemos un estilo propio a la hora de expresarnos; lógico, pues nuestras vivencias y nuestro modo de percibirlas e interiorizarlas varía.

Antes que nada, merece la pena hacer una pequeña digresión en torno a la cuestión de la creatividad. La creatividad en sí, en un sentido riguroso, no existe —no hay drama alguno en ello—. Lo que existe es la función psicológica de la asociación. Y no vamos a entrar en la cuestión acerca de cómo de consciente sea esta. Mejor, ponemos ejemplos:

Cuentan que *Kandinsky*, el que se reveló como principal precursor del arte abstracto, paseaba al atardecer cuando vio una escena que lo sobrecogió. A la mañana siguiente, rescató esa impresión y se dispuso a pintarla. Pero, lejos de contentarse con el resultado, lleno de disgusto, comprobó que el sentimiento del día anterior se había perdido, al menos en parte. Entonces lo vio claro: «El motivo perjudica mi pintura», escribió a propósito de esto. Significa que inició su camino hacia una ausencia de realismo formal en su pintura debido a que su cerebro no podía restituírle por completo ni la imagen que había contemplado ni mucho menos el sentimiento que le había sugerido. ¿Y la asociación?, ¿qué pinta en todo esto?: bueno, «pensó» que debía adaptar su manera de pintar a su «limitación» cerebral. Y esto no pasa solo en la pintura o en la literatura: no sabemos si es cierta,

pero casi todos conocemos la historia de que Isaac Newton, de cara a enunciar su posterior teoría de la atracción gravitatoria, encontró la inspiración tras caerle sobre la cabeza una pieza de fruta, a la sombra de un manzano.

Cualquiera que sea nuestro estilo, dependerá de las influencias literarias y no literarias que tengamos. La originalidad no va más allá de una convención necesaria para aceptar que algunas obras nos parecen más transgresoras o más llamativas y apreciadas que otras, y por ello adquieren un valor añadido para su época y posteriores.

En la literatura infantil y juvenil, el estilo viene en parte determinado por factores ajenos al escritor. Se debe a que la manera de escribir ha de adaptarse a la edad del destinatario. Qué entra dentro del estilo podría ser objeto de una enumeración exhaustiva, pero tampoco resulta tan útil. Entre otras cosas, porque no todos los posibles elementos que pudieran caer dentro del saco del estilo forman siempre parte de un escrito. A continuación, vamos a comentar algunas de las elecciones estilísticas del cuento de Mirjam Pressler, *El nuevo patio* —autor del que ya hablamos en la pieza cuatro a propósito de esta misma composición—. Sugerimos la relectura:

Susana está sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la pared de la casa.

Observa el patio con atención.

Es bastante grande y umbroso.

Sólo en algunos lugares pueden verse las anchas franjas que el sol dibuja en el suelo.

Y también da el sol en los pisos altos de la casa de enfrente.

Cuatro bloques de casas rodean el patio.

En el centro hay un trozo de césped donde crecen cinco árboles raquíuticos.

«En casa los árboles son más grandes y más verdes —piensa Susana—, y también tenemos hierba de verdad y no estos hierbajos medio secos.»

Para Susana el césped tiene que ser verde, no gris verdoso o marrón verdoso.

Un prado, vamos.

En un prado crecen margaritas y dientes de león;
a veces hasta primaveras y amapolas.

Algunos prados están vallados, porque las vacas pastan en ellos.

Susana se rasca una rodilla y se mete el dedo en la nariz.

Suena música en la radio de una vivienda de arriba.

En otra, alguien riñe en voz alta.

Y fuera, en la calle, los autobuses, los coches y las motos pasan haciendo mucho ruido.

Susana puede oírlo muy bien desde aquí.

«En casa no hay tanto barullo —piensa—. Allí se oye pasar alguna vez al seños Goitre con su tractor. O a Ernesto, el granjero, cuando llama a su perro. Y las campanas de la iglesia y los pájaros. Y los cerdos cuando gruñen porque tienen hambre.»

De repente, Susana se da cuenta de que también aquí está en casa.

Desde hace cuatro días justos.

Y desde hace dos, se sienta un rato cada día aquí, en el patio, para mirar a los niños que juegan.

Los dos primeros días llovió y no pudo salir.

Se sienta y espera a que algún niño se acerque.

Igual que lo había hecho ella una vez, cuando Jaime vino al pueblo.

Venía de la ciudad a pasar las vacaciones con sus tíos.

Desde el primer día todos los niños habían jugado con Jaime y nunca había estado solo.

Susana se frota los ojos confusa.

Solo es una fea palabra.

Tan fea, que es mejor no decirla ni con el pensamiento.

Algunos niños juegan a la pelota.

Susana también jugaba en casa; con Daniela y Ana y Emilio.

Susana se sacude una hormiga de la pierna.

«O sea, que aquí también hay hormigas», piensa.

Y se acuerda de cuando Ana se cayó una vez encima de un hormiguero.

Ana había sido su mejor amiga.

O mejor dicho, lo era todavía, aunque fuera de lejos.

Pero, ¿de qué sirve la mejor amiga si está lejos?

Encima de la cabeza de Susana cesa la música y empiezan las noticias.

En otra vivienda berrea un niño.

«El chico que está tirando la pelota se parece un poco a Emilio», piensa Susana.

El llanto del bebé se oye más fuerte y se interrumpe de pronto.

Susana se levanta.

Ya está harta, no quiere esperar más.

Se acerca decidida al chico que se parece un poco a Emilio y pregunta:

—¿Puedo jugar con vosotros?

Vista de cerca, la hierba sí parece hierba de verdad, y no sólo hierbajos medio secos de color gris o marrón verdoso.

Y tampoco los árboles son tan raquíuticos.

Además, en la ciudad hay que estar contento cuando se tienen al menos unos cuantos árboles.

Como vemos, Susana está sola, en su nuevo entorno. Este consta de elementos inanimados y animados (relacionados con la actividad humana). Mirjam decide retratar ambos utilizando frases directas, no muy largas, unidas por el punto y aparte, sin construir párrafos, como si se tratara de golpes de claqueta acompasados. ¿Por qué? Quizá encontremos la respuesta si, como la niña, nos sentamos en el suelo, sobre la pared de la casa, y nos ponemos a mirar: ¿no nos daría la sensación de que nuestra vista ve —esto, eso, aquello...— a modo de disección de cosas por separado? Ahora, la elección sintáctica parece apuntalar el realismo propuesto.

Los signos de puntuación son parte del estilo. Los entrecorridos aparecen para caracterizar los pensamientos de la niña. Lo que estrictamente piensa con seguridad, en palabras textuales. ¿Y el narrador? La voz del narrador también contiene el parecer de la niña. ¿Entonces? Bueno, da la impresión de que

reserva para él cosas que, si bien son complementarias, resultan menos inmediatas respecto del nuevo entorno (la ciudad, y en concreto ese barrio, al que se ha trasladado). De este modo, el narrador da profundidad a la interioridad del personaje principal. Pero el narrador carece de tiempo dentro de la acción —pues no es un personaje—. ¿Aporta esto, aquí, alguna ventaja? Si se fijan, al final, Pressler repite el esquema; pero ahora redescubre un poco el barrio. Ahora parece otra cosa, de hecho nos da la impresión de que ¡es la niña quien atribuye la mejoría! He aquí la ventaja de que el narrador se identifique con ella de forma tan notoria. Si alguien se está planteando *bajar* de la literatura para adultos a la de niños porque «es más fácil», que se lo piense dos veces.

No obstante, hay que establecer una cautela: puede que quien hizo esta pieza no haya reparado en nada de esto; que, simplemente, se haya puesto a escribir sin más. De la misma manera que hay quienes no seguirán para nada los caminos expuestos en la pieza uno para la génesis de las historias. Cada persona es un mundo, cada autor, también, y todos tenemos libertad para trabajar como nos plazca. A veces, no hay más academia que practicar por cuenta propia.

3. Sobre la temática

La temática de la literatura infantil y juvenil es de lo más variada. Podemos clasificarla de muchas maneras: en algunos talleres prácticos, les sirve con atenerse a algunas claves narrativas (una de brujas, de humor...); en la biblioteca de mi distrito, los estantes llevan estos nombres: animales, aventuras, fantasía, ciencia ficción, histórica, humor, misterio, vida real, libros para jugar y teatro.

Una de las cuestiones más controvertidas consiste en determinar de qué se puede «hablar» a nuestro público y, sobre todo, de qué manera. Al parecer, muchos opinan que esta lite-

ratura tiene por añadidura una finalidad educativa —al menos, en el sentido de una orientación hacia la ciudadanía—. Hay una verdad que no debe pasarse por alto: si imponemos una gran censura, corremos el riesgo de dejar demasiada parte de la realidad fuera de las representaciones escritas, con lo que «lo atractivo» pasaría a ser «lo que no está en los libros». Hay una gran diferencia entre experimentar directamente de la realidad y disponer de una aproximación teórica (aun a través de un relato de ficción), pero fundada. Y en cuanto a lo políticamente correcto —o buen gusto—, otro tanto: el mal gusto (tantas veces solo diferente) forma parte de la vida cotidiana, resulta una variedad estética de lo más común; y manejarse con cánones absolutos se hace, como poco, incómodo; pues siempre hay alguien con el suficiente grado de tentación como para proponer una excepción. Imagínense que alguien va y dice que va a escribir un libro para niños en el que el personaje principal durante todo el rato va a ser la caca (sí, la mierda, vamos). Así, a primera vista, uno podría pensar: «Hombre, ¿no había otra cosa un poco más... no sé, vaya!». Un día, se dan una vuelta por una librería infantil y topan con un libro, de Pernilla Stalfelt, para niños de entre nueve y once años, titulado *El libro de la caca* —las ilustraciones, desde luego, no tienen desperdicio—. Lo mejor: ningún niño podría haber imaginado la cantidad de aplicaciones prácticas que tiene la caca, en según qué campos y en según que aplicaciones: como abono, como combustible en las cocinas...

En este manual, pues, vamos a llegar a la siguiente convención: a los niños y chicos se les puede hablar de cualquier cosa (el qué); y delegamos en padres, educadores, profesionales del sector e instituciones sociales el control del cómo. Nos parece una actitud del todo equívoca pretender que los libros infantiles solo representen un mundo ideal, de colores, irreal en última instancia —además infancia e idiocia no son sinónimos: más pronto que tarde «se dan cuenta de las cosas», entre otras cosas, porque estadísticamente es casi imposible que la vida cotidiana no se encargue de servir, de cuando en cuando, alguna que otra amargura—. Resultan injustificados los temores

de algunos padres a la hora de que ciertos temas formen parte de la ficción. Quisiéramos ahora poner tres ejemplos de autores que no han dudado en retratar lo que, por otros, mejor debiera haber quedado en el saco oscuro de los tabúes:

En primer lugar, *Ben quiere a Anna*, de Peter Härtling, para chicos de diez años en adelante. Dice el autor en la contraportada: «Quiero explicar en pocas frases por qué cuento la historia de Benjamín Korbel y Anna Mitschek. A veces, los adultos les dicen a los niños: “No tenéis edad para saber lo que es el amor. Hay que ser mayor para saberlo”. Eso significa que han olvidado muchas cosas, no tienen ganas de hablar o se hacen los tontos. Yo recuerdo perfectamente que me enamoré a los siete años. Ella se llamaba Úrsula. No es la Anna de este libro. Pero al hablar de Anna pienso también en Úrsula. Ben quiso mucho a Anna. Y Anna quiso a Ben». Veamos algo:

Luego empieza por fin a resolver los problemas.

Los deberes parecen más difíciles que de costumbre. Probablemente porque está pendiente de otras cosas.

No le salen las cuentas porque piensa en Anna. Y se enfada. Pero vuelve a pensar en ella.

Y, en realidad, no quiere pensar en ella. Preferiría concentrarse en las Matemáticas. Eso sólo y nada más.

Cuando Holger llega a casa, Ben no ha terminado siquiera el primer problema. Holger es buena persona. Le ayuda gustosamente. Y Ben logra acordarse de cómo se resuelven. No son tan difíciles. Claro que cuando se confunden en su cabeza Anna y las Matemáticas, no le salen.

Tan pronto como terminan, Ben pregunta en voz baja:

—Oye, Holger, ¿cómo es estar enamorado?

Holger, a punto de entrar en su cuarto, se detiene, vuelve sobre sus pasos, le echa emoción al asunto y al cabo de un rato dice:

—¿Estás chalado, enano?

Cuando Holger quiere presumir de mayor le llama siempre enano.

Ben se muerde los labios.

Holger se da cuenta de que ha hecho mal y le pone la mano en el hombro.

—Lo dije en broma. ¿Perdidamente enamorado? —le pregunta.

Ben asiente y no dice nada más. Holger se burlaría de él.

—¿La conozco? —pregunta Holger.

—¡No! —dice Ben, casi gritando.

—Bien —dice Holger—, cuando estás perdidamente enamorado piensas siempre en la chica. Es como si te doliera la barriga. De verdad.

Lo que dice Holger es cierto. Ben nota una tensión en el vientre o el pecho. Siente que le duele todo un poquito. Tal vez sean manías.

Ben hace retroceder la silla y le da con ella en la rodilla. Holger grita. Eres un imbécil. Primero casi lloras y ahora...

—Déjame en paz —le dice Ben. Luego recoge apresuradamente cuaderno, libro, lápiz, pluma y goma, arrebata la cartera de la mesa y se va a su cuarto. Pone el casete a toda marcha. Las ganas de llorar se las aguanta.

Le hubiera gustado ir al cuarto de Holger, pero después del incidente ya no puede. Saca a Gertrudis de la caja y la acaricia. Cuando la conejilla de Indias se siente muy a gusto lanza un silbidito. Y ahora silba.

Este pasaje es biología de primer orden: el amor romántico (vulgarmente, estar enamorado), como emoción, forma parte del complejo entramado neurohormonal diseñado para que busquemos de forma obsesiva nuestro objetivo sexual. Miren lo que Helen Fisher ha escrito al respecto en su libro *Por qué amamos*:

El amor romántico es un sentimiento universal que se produce por la intervención de sustancias químicas específicas y estructuras que existen en el cerebro. Unos niveles elevados de dopamina en el cerebro producen una gran concentración de la atención, así como una motivación inquebrantable y una conducta orientada a un objetivo. No se trata solo del pensamiento intrusivo y del efecto de las lentes rosas, la dopamina también está relacionada con el apren-

dizaje de los estímulos novedosos, y como tal se percibe al objeto del enamorado. El éxtasis, la euforia, el aumento de la energía, la hiperactividad, el insomnio, los temblores, la pérdida del apetito, obsesión, ansiedad, miedo, aceleración cardíaca y respiratoria... también tienen que ver con este neurotransmisor. La dependencia y el ansia son síntomas comunes a todas las adicciones, y todas están relacionadas con altos niveles de dopamina. Las células que producen la dopamina trabajan más cuando la recompensa no llega; lo que refuerza el deseo sexual, porque conlleva una mayor producción de testosterona; dopamina, tu nombre es perseverancia.

O Teresa Doueil, en *Maldito amor*:

El enamoramiento es un estado bioquímico promovido por la novedad que el cerebro no puede soportar indefinidamente. Salvo casos excepcionales, viene a durar de 18 meses a 3 años. Al parecer, las terminaciones de los estimulantes naturales se habitúan a éstos, o simplemente bajan de nivel. Por ejemplo, la FEA (feniletilamina) es una anfetamina natural que promueve una sensación de exaltación, alegría y euforia cuando actúa en determinadas áreas cerebrales, pues al final de algunas células nerviosas, favorece el impulso sináptico, con lo que el enamorado se convierte en un acelerado natural; en concreto, con la saturación del límbico por parte de la FEA, se llega al enamoramiento.

Si estamos programados para tener sentimientos de esta naturaleza, desde bien temprano además, ¿tiene algún sentido excluirlos de la temática infantil y juvenil?

Lo siguiente es de Mariasun Landa, *Mi mano en la tuya*, para chicos a partir de doce años —no parece que le dé por minusvalorar precisamente a su público; abre con esta cita: «El loco corazón robionsonea en sueños...». Rimbaud nada menos—. A su vez, la historia comienza así:

Hoy por la mañana, mientras paseábamos por la calle, he decidido largarme de casa para siempre.

Ha sido una decisión tan repentina que yo mismo me he quedado asombrado... ¡Cómo no se me había ocurrido antes! ¿Qué hacía yo paseando con mi madre y su novio como si no pasara nada? En realidad, ver a mamá colgada del brazo de ese tío me comía las tripas...

¡A la cabaña; me escapo a la cabaña... y ya está!

Y la idea me ha parecido tan genial que inmediatamente he empezado a hacerme el simpático con ese idiota. Nada, que no paraba de hablar y de seguirle la conversación, que sí, que lo estaba pasando bien en vacaciones, que iba a nadar todos los días, y tal y cual. ¡Tonterías! ¡Uf, no había quien me hiciera callar, estaba la mar de embalado! Y mamá me miraba como si me hubiera vuelto loco de repente, porque ella sabe muy bien que su romeo me da ganas de vomitar. [...]

¡Chao!, ha dicho el tipo.

No sé por qué ese gafotas siempre tiene que decir lo de “¡chao!”. Cada vez que se lo oigo le pisaría un callo, pero hoy no. Hoy es un día especial. Hoy yo también he respondido “¡chao!” mientras pensaba para mis adentros: “Ya nos veremos las caras, *so* cerdo!” [...]

La verdad es que no entiendo a mamá. No sé qué ha visto en ese tipo.

Yo creía que los dos solos vivíamos la mar de bien, pero por lo visto no era así. Más de una vez la he encontrado llorando y tal, pero entonces yo creía que era porque se acordaba de papá, de todos los buenos momentos que habían pasado juntos y todas esas cosas. Por eso me retiraba discretamente a mi cuarto y me ponía a mirar por la ventana para que pasase cuanto antes el tiempo, suponiendo que mamá querría estar sola, que no querría tener testigos... Cuando creía que había transcurrido un tiempo prudencial, salía y me la encontraba como si nada hubiera pasado, a salvo del ataque nostálgico, canturreando, un poco exageradamente, eso sí. Bien todo volvía a estar en su sitio.

En cambio, cuando era pequeño e imberbe, y todavía no me ponía a mirar por la ventana, solía dar la pelma a mamá cuando la veía llorar...

—¿Por qué lloras, mami?

Pero ella, casi siempre, meneaba la cabeza, se secaba los ojos y me ofrecía una sonrisa temblorosa que intentaba transmitir seguridad:

—¡Vamos a cenar, cariño mío! Hoy tenemos macarrones...

Por lo visto, todavía no se sentía con fuerzas para contarme lo de papá.

Pero un día, cuando yo tenía cuatro o cinco años, me levantó por la cintura y me sentó a su lado, en el sofá de flores del comedor. Aunque era pequeño, recuerdo muy bien que tenía la nariz roja y los ojos húmedos, que se puso muy seria y que, tomando mis manos entre las suyas, me dijo:

—Javi, hoy te voy a contar lo del accidente de papá...

Y yo sentí una gran emoción al darme cuenta de que mamá me trataba ya como a alguien mayor.

—Y papá, ¿por qué no frenó?

—No le dio tiempo.

—La ambulancia haría sonar la sirena, ¿no?

—¡Sí, claro!

—Mamá, ¿y yo, mientras tanto, dónde estaba?

Que estaba en su barriga, nadando tranquilamente, como un pececito. Eso es lo que me solía decir mamá. Yo, nadando tan feliz en la pecera de mamá, mientras el coche de mi padre se empotraba contra un camión, mientras se moría sin conocerme.

La novela se ocupa de muchos más temas, pero, de momento, en estas líneas podemos encontrar dos cuestiones de peso: una, que la muerte es parte de lo que nos rodea, la actual esperanza de vida no constituye una garantía particular; la otra, que todo el mundo tiene derecho a volver a sentir ciertas emociones positivas, aun cuando ello le suponga un conflicto con los más allegados.

Por último, *Fosco*, de Antonio Martínez Menchén, un hombre (niño durante la posguerra) que dedicó esta pieza a retratar sus vivencias de entonces, «a veces, duras y tristes, otras, maravillosas e irrepetibles»:

Más aún faltaba la gorda. La última clase de aquel día —jueves, bendito jueves, con vacaciones por la tarde!— era matemáticas. Y el profesor de matemáticas es el Mastín. Así que estuve silencioso y atento, haciendo todo lo posible para conjurar lo que su sonrisa

presagiaba. Todo inútil. Faltaba un cuarto de hora para librarme de él cuando se levantó y, parsimoniosamente, escribió un problema en la pizarra. Pero ¡qué problema! Durante toda la mañana debió cavilar aquella monstruosidad. Nada más verlo, sabía que era para mí. En efecto, miró la lista y, paladeando cada sílaba, dijo mi nombre.

Fueron diez minutos horribles. Me dejaba empezar una cuenta y, a mitad de ella preguntaba: “¿Quieres decirme el por qué de esa multiplicación?” Y cuando replicaba lo primero que se me ocurría, entonces hablaba él para que todos supieran lo tonto que yo era. Y otra vez vuelta a empezar...

Todo tiene un fin. Sonó el timbre de la libertad. Pero antes de que saliéramos, el padre Álvaro, profesor de matemáticas, inspector del colegio y por mal nombre el Mastín, dijo: “Tú, Pepito, esta tarde, a las cuatro, pasas por aquí; a ver si aprendes a vencer la pereza, que, como todos sabéis, es uno de los pecados capitales. Espero que seas puntual”.

Fui puntual. Eran las seis y llevaba dos horas en aquella clase, completamente solo, con el libro de matemáticas encima de la mesa y sin atreverme a rechistar. El tiempo marchaba a paso de caracol. Además, y para mayor tristeza, nevaba. Desde el aula oscura miraba caer los lentos copos de nieve sobre el suelo del patio. A lo mejor aquélla era la última nevada, pues estábamos a primeros de marzo. Marzo y nevando... Allí, en el rincón de la clase, había una estufa. Pero la estufa estaba apagada y yo temblaba de frío. Una clase oscura y helada, unos copos como puños cayendo al otro lado de los cristales y un tiempo que marchaba a paso de caracol. ¡Bonita tarde de jueves me había preparado!

Cuando me soltó era ya de noche. No nevaba, pero corría un viento helado que atravesaba el capote y calaba hasta los huesos. Seguro que se me pondrían peor los sabañones de las orejas y los pies. Aunque lo malo de los sabañones es al principio, cuando por más que se rasquen no hay forma de quitarse el picor. Después, duelen, pero eso es más llevadero. [...]

Papá me riñó por llegar tarde sin atender la excusa que inventé. No dije que había estado castigado, pues sería peor. Pero papá tampoco insistió mucho. Estaba preocupado por mamá, que, sentada en un sillón y cubierta por una manta, se quejaba de un dolor en el pecho. En la cocina, Tinita hacía la cena.

Había puré de almortas para cenar.

Aquella paparrucha coloreada de pimentón me hacía tan poca gracia como el pan de huevo. Pero no iba a resultar prudente protestar, tal como andaba el día.

Nada más cenar y retirar los platos, Tinita y yo fuimos a la cama. Por el tubo de la chimenea aullaba un viento lúgubre. Recordé al perro vagabundo. Estaría tirado en cualquier rincón sobre la nieve endurecida. Hambriento y muerto de frío. ¡Vaya vida! Después de todo, a pesar de que aquél no había sido un día feliz, tampoco podía quejarme demasiado...

Queda claro que, en este país, hemos pasado de la zapatilla al Ferrari. Pero, en estos tiempos en que los niños tienen de todo (incluso de ansiedad andan sobrados), no vendría mal recordarles por dónde pasaron sus bisabuelos antes; entre otras cosas, porque cabe la posibilidad de que se pregunten cómo se llegó a tal situación. Y todos sabemos que la curiosidad es la antesala de la profilaxis. Al fin y al cabo, no es *hip hop* (ni *trip hop*) la música que se ha *bailado* siempre.

4. La parábola del yogurtero

El lenguaje posee variedades **diatópicas** y **diastráticas**. Una pomada de uso tópico se aplica en la zona afectada; todos hablamos castellano sobre esta piel de toro, pero el léxico y la fonética (amén de la cultura, los caracteres...) varían de unas comunidades a otras. Y, nos guste o no, la sociedad está dividida en estratos; a veces, atendiendo al nivel de renta, otras, según el grupo de edad al que pertenezcamos. En la pieza cinco, comentamos que podía deducirse con cierta facilidad que Rodari era latino; Kerr, centroeuropea; y Gripe, nórdica.

De donde quiera que procedan, la cultura que reviste a su persona se dejará notar en sus escritos; cuestión distinta es que en Occidente empecemos a tener un «moderno» sustrato común que permita, por ejemplo, el éxito casi universal de *Ha-*

rry Potter, antes que el de *Manolito Gafotas*. De tal patrimonio compartido deriva tanta semejanza literaria entre autores: acaso el hilo cultural-comercial se esté esforzando en resucitar la Pangea. Pero siempre habrá algo (quizá mucho) de distintivo en cada uno de ustedes; y, por supuesto, han de pensar que sus personajes caminan con otro tanto de eso mismo —de eso que los iguala o de eso otro tan particular que deciden otorgar a modo de atributos por el bien de la historia y de su atractivo: nada les impide escribir un relato acerca de un chico que vive aventuras junto a un hermano adoptivo, e igualmente protagonista, que procede de la India—.

No pocos consideran la literatura infantil y juvenil un género menor —lo irónico es que entre sus páginas, los adultos pueden encontrar verdaderas soluciones para muchos de los problemas de las familias—. Muy al contrario, otros se han tomado la literatura infantil y juvenil tan en serio como para que en los libros cupieran, no solo las variedades culturales, sino también las diastráticas. La idea iba como sigue: «Si, a través del habla, promovemos una mayor identificación de los lectores con los personajes, los resultados comerciales habrán de mejorar, sobre todo en la literatura para adolescentes». Y... no, al parecer, no hubo variaciones significativas. Adjuntamos algunas consideraciones preliminares:

1. La jerga que los chicos crean es tan particular como efímera; una novela que contenga determinados giros muy actuales puede quedarse obsoleta, en cuanto a ultramodernidad, en poco tiempo. Así, de entrada, la aparente ventaja comercial no parece muy perenne.
2. Que elijamos una jerga concreta no significa que todos los chicos hablen igual: si bien «guay» o «cómo mola» pueden consolidarse como expresiones duraderas en el tiempo, válidas además en un amplio territorio, la realidad es que otras solo se utilizan en su provincia correspondiente, en su clase social e incluso en su barrio, en su calle o en su grupo de

amigos: «Te lo juro por Snoopy», dicho en serio, solo funciona en un estrato muy concreto; «hace Troya que llegué» puede no tener ningún sentido en Santander, y sí en Madrid —por no hablar de que la lengua castellana es la tercera más hablada del mundo—. La ventaja comercial requeriría especializaciones en las distintas jergas, nada menos.

3. En el marco de la interacción social, los niños y jóvenes son además bastante exclusivistas: hacen tribu con los suyos; y la misma creatividad que aplican al lenguaje deriva luego en un evidente filtro de eliminación. Si pueden eliminar a un chico de carne y hueso a través del lenguaje, imagínense a un libro firmado por un adulto que se pase de «enrollado» asignando expresiones que, en el fondo, no maneja demasiado bien.
4. Durante largo tiempo, los padres y madres se encargan de comprar los libros a los niños y chicos. ¿Qué le compraría antes a su hija de catorce años: un libro en el que se orienta a la protagonista hacia «alguna toma de conciencia» o uno en el que la jerga que aparece por todas partes, y a usted —un extraterrestre, no lo dude— le da la impresión de que incita a la rebelión?
5. Judith Rich Harris, en su libro *El mito de la educación*, le dedica un espacio al cuento clásico de *La Cenicienta*: su madrastra y sus hermanastras no solo no sentían ningún aprecio por ella, sino que la maltrataban. Así que, bien pronto, aprendió que lo mejor que podía hacer era pasar desapercibida. Pero: «Fuera de su casa las cosas eran diferentes. Fuera de ella nadie la insultaba o la trataba como una esclava, y descubrió que podía hacer amigos (incluso la amable vecina a quien ella más tarde se referirá como su hada madrina) presentándose bien arreglada. Sus hermanastras no la reconocieron en el baile no porque fuera vestida de un modo diferente, sino porque sus modales eran muy diferentes, así como la expresión de su rostro, su postura y el modo como andaba y hablaba. Ellas nunca habían visto quién era ella dentro de la casa. Y

el príncipe, por supuesto, nunca había visto quién era ella dentro de la casa, por eso no la reconoció cuando llamó a su puerta buscando a la chica a la que se le cayó el zapato. Estaba encantadora en el baile, aunque le faltaba algo de sofisticación. Pero eso, pensó él, tenía fácil remedio». ¿Qué es esto? ¿Cenicienta tenía dos personalidades, dos yoes? Y son pocos. Todos tenemos un montón de formas de presentarnos y de comportarnos en los distintos entornos sociales; también, en el trato uno a uno. La cuestión: ¿querrían los chicos ver retratado, con un alto grado de mimetismo además, su yo más adolescente, por ejemplo, a través de su lenguaje específico?

La parábola o enseñanza: hay que tener cuidado al escribir *yogurtero* —en argot, tipo atlético, de gimnasio— en una narración para jóvenes, porque puede que para entonces ya esté desfasado. Las palabras creadas al uso tienen fecha de caducidad, solo que no viene impresa, del mismo modo que no dispone de un calendario de los distintos cambios en la mentalidad social.

BIBLIOGRAFÍA

- ***Maldito amor***, Teresa Doueil, Editorial Espasa, Madrid, 2000
- ***Por qué amamos***, Helen Fisher, Editorial Taurus, Madrid, 2004
- ***Fosco***, Antonio Martínez Menchén, Editorial Alfaguara, Madrid, 1985
- ***Mi mano es la tuya***, Mariasun Landa, Editorial Alfaguara, Madrid, 1998
- ***Ben quiere a Anna***, Peter Härtling, Editorial Alfaguara, 1982 (original de 1979)
- ***Diccionario de la RAE***, Vigésima segunda Edición, Espasa, Madrid, 2001
- ***El libro de la caca***, Pernilla Stalfelt, Editorial Diagonal, Barcelona, 2003

- ***Cuando fui grumete***, Paloma Bordons, Alfaguara, Madrid, 2000
- ***Historia de Ninguno***, Pilar Mateos, El Barco de Vapor, Ediciones S. M., Madrid, 1981
- ***Solo hay que atreverse: 9 historias para infundir valor***, Mirjam Pressler, Austral Juvenil, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1990 (original de 1986)

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, que leyó la versión final y me propuso expresiones alternativas con el fin de hacer más accesible este texto; amén de soportar mis tensiones y tranquilizar mi ánimo.

A mi hermano y profesor, David, que, además de llevar a cabo una exhaustiva revisión de este manual, me ayuda a entender un poco mejor los fundamentos del lenguaje.

A Danarys Lemus, por su completa fe en mis posibilidades como escritor.

A Belén Villafranca, por animarme en todo momento a llevar a cabo este proyecto docente.

A Ángel Antón, mi mejor lector y mi primer editor.

A mis compañeras y profesoras del Taller de LIJ Avanzado 2007, que leyeron mis cuentos, deseándome lo mejor, y me motivaron de continuo, llenas de santa paciencia.

Al personal de la biblioteca municipal Gloria Fuertes, sin cuya ayuda aún deambularía como un zombi entre las estanterías, a la búsqueda de los originales pertinentes.

A Ana «Infantil» —así figura en mi móvil—, quien me recuerda que cualquier dedicación que repercuta favorablemente en la infancia merece la pena.

A mis compañeros de la Universidad Complutense, que tanto me apoyaron en los ya lejanos tiempos de mis primeros relatos.

A Julia Montero, mi compañera del glorioso organismo —de cuyo ministerio no quiero acordarme—, que me recuerda, de forma constructiva, que puedo hacer algo mejor con mi vida y que me presta todo su apoyo *logístico*; para que nunca olvide que el saber sí ocupa lugar.

A Javier Sagarna, director de la Escuela de Escritores, por «ver el libro» cuando sólo tenía algunas piezas acabadas y por su crucial ayuda para difundirlo.

El presente libro es un **manual** integrado por seis capítulos dedicados a la Literatura Infantil y Juvenil.

Principalmente, se centra en las siguientes claves: la génesis de las historias, los escenarios, la estructura narrativa, el lenguaje, las funciones de los personajes y la construcción de estos.

Más allá de su carácter expositivo y estructurado, promueve por encima de todo una postura reflexiva. Para lo cual se adjuntan multitud de ejemplos literarios de los últimos cuarenta años.

Estas páginas pueden ayudarle a mejorar su capacidad **crítica** y a enfocar algo mejor sus escritos; si bien, a escribir se aprende sobre todo escribiendo.