



## Gianni Rodari, un defensor de la vida

Beatriz Helena Robledo

El barón Lamberto, con el temor de ser olvidado para siempre, contrató a seis personas para que repitieran incesantemente, de día y de noche, su nombre: "Lamberto, Lamberto, Lamberto...", llevando a la práctica el proverbio que un anciano árabe le dio a conocer a orillas del Nilo: "El hombre cuyo nombre es pronunciado permanece vivo". Del desarrollo lúdico y juguetón de este proverbio, surge una de las historias más divertidas de Gianni Rodari: *Érase dos veces el barón Lamberto*.

Esta es una invitación a devolverle, como un homenaje al maestro y al escritor, el mismo proverbio oriental: "El hombre cuyo nombre es pronunciado permanece vivo".

### Su vida

Gianni Rodari nace en Omegna, en la Lombardía italiana en 1920, y muere en Roma en 1980. Su infancia no fue muy afortunada, sobre todo en los ámbitos afectivo y económico. Es criado por una nodriza debido a que sus padres deben trabajar duramente atendiendo un horno de panadería del cual la familia derivaba el sustento. Muere su padre en 1929 y es enviado a vivir con una tía. Posteriormente, entra al seminario de San Pedro Mártir donde Rodari permanece hasta los 14 años. Luego obtiene una beca para seguir estudiando. Aunque siempre quiso ser músico, terminó de maestro, graduado por el magisterio italiano, ganándose el pan con las clases particulares que impartía. En 1939, se matricula en la facultad de lengua de la Universidad Católica de Milán, pero no concluye sus estudios y regresa a su casa. Cuando Italia entra a participar activamente en la II Guerra Mundial, Rodari es rechazado por el ejército debido a su mala salud. Continúa con su carrera de maestro hasta que, a través de su vinculación con el Partido Comunista Italiano, comienza a vivir del periodismo.

Al respecto, José Luis Polanco nos dice:

*Como muchos otros jóvenes que nacieron durante la época fascista –había colaborado con el partido del régimen–, su acercamiento al marxismo se produjo entre incertidumbres y contradicciones en el camino de la búsqueda de unos ideales y valores distintos a aquellos que le habían sido impuestos por la escuela y la cultura del régimen dictatorial. Así tras la caída del fascismo, Rodari se acerca al Partido Comunista Italiano, en el que se inscribe en 1944, y conoce la clandestinidad durante la época de la Resistencia, donde participa en el trabajo psicológico de la prensa, editando el periódico Cinque punte. (Revista CLIJ, n° 36, febrero 1992.)*

A partir de 1945, decide dedicarse a la política. El partido le encarga la dirección del periódico L'Ordine Nuovo de Varese, que le llevará a descubrir una vocación que ya no le abandonará. Comienza así una extensa etapa de dedicación política ejercida a través del periodismo, profesión que le permite un cercano conocimiento de los problemas y las realidades del pueblo italiano.



Es a través de este ejercicio de un periodismo comprometido, cercano a la gente más desprotegida, a los personajes callejeros y marginados, a los análisis acerca de la realidad del lector común, que Rodari llega a la literatura. Sus primeras publicaciones de carácter literario las hace a través del *L'Ordine Nuovo*, firmando con el seudónimo de "Francesco Aricocchi", con el cual publicó una recopilación de leyendas populares, *Leyendas de nuestra tierra*, y dos cuentos de corte fantástico: *El beso* y *La señorita Bibiana*.

Posteriormente, siendo cronista del periódico *L'Unitá*, publicación milanesa, Rodari descubre su vocación de escritor para niños, casi sin proponérselo.

*Me he convertido en escritor para niños por casualidad. Fue una necesidad profesional: en una página dominical, del periódico donde trabajaba, se necesitaba algo para niños. Y así he comenzado escribir narraciones. Ha sido un descubrimiento, incluso para mí, que después me ha acaparado, me ha gustado, incitándome a comprender qué oficio era, qué sentido tenía.* (Revista *CLIJ*, nº 36, 1992, p. 20.)

Comienza así a publicar narraciones cortas, de tono humorístico, dedicadas de manera genérica a la familia. De allí nacen sus primeras filastrocche, es decir coplas y retahílas cargadas de humor, ligadas a la corriente de la poesía popular italiana, las cuales tienen tanto éxito que son reclamadas por los lectores grandes y chicos. Rodari satisfacía su demanda inventando nuevos poemas y cuentos cortos que firmaba con el seudónimo de "Lino Picco". Algunos de estos cuentos fueron recopilados posteriormente y publicados en español en el libro *Cuentos largos como una sonrisa* (Barcelona, La Galera, 1988). De esta experiencia surgen sus primeros libros para niños *Il libro delle filastrocche* (El libro de las retahílas) e *Il romanzo de Cipollino* (Las aventuras de Cipollino).

Rodari comienza entonces una carrera como escritor de libros infantiles que se consolida definitivamente con su vinculación a la editorial Einaudi, y que lo lleva a ser merecedor del mayor galardón al que un escritor para niños puede aspirar: el premio Andersen, el cual recibe en 1970.

Sin abandonar nunca el periodismo ni la escritura para niños, Rodari retoma, en la década de los años sesenta, su vocación inicial, la de pedagogo, y comienza a visitar las escuelas italianas para trabajar con los niños. Este contacto directo con la visión infantil no sólo le da una fuerza imaginativa a su obra literaria, sino que lo lleva a consolidar su mayor aporte a la pedagogía para la infancia a través de su libro *Gramática de la fantasía*, que dio a conocer en 1973.

Entre nosotros quizás esa sea su obra más conocida, la cual, paradójicamente, ha contribuido a opacar un poco al escritor de libros para niños.

Sin embargo, la misma *Gramática* ha sido sometida a un reduccionismo dentro del ámbito escolar, convirtiéndola muchas veces en meros juegos técnicos. No se trata de poner dos palabras juntas para que los niños inventen historias y justificar con eso que estamos contribuyendo al desarrollo de su imaginación. El legado de Rodari vale la pena mirarlo un poco más de cerca. Descubrir todo el potencial liberador y verdaderamente revolucionario de su propuesta. Acercarnos al hombre vital y comprometido, al político, periodista, pedagogo y escritor que hizo de la palabra su acción.

Quedémonos un momento con el pedagogo de la imaginación, con el hombre que se puso abiertamente al lado de los niños, defendiéndolos como creadores activos con capacidad de transformar el mundo –



destartalado, violento, impositivo e incoherente— que los adultos les hemos querido siempre imponer. El pedagogo que demuestra a los niños las mil maneras de inventarse el mundo, de cambiar lo que no está bien.

Para esto Rodari nos lega una poética de la imaginación, desde una propuesta práctica y reflexiva, que es precisamente lo que expone en su *Gramática de la fantasía*.

Después de varios años de tratar de desentrañar los secretos de la creación, tomando notas en un cuaderno que llevaba siempre consigo, cada vez que ocurría un acto creativo apuntaba el procedimiento de cómo se había producido. Quizás con mirada de panadero, heredada del oficio de su padre, toma nota y observa cómo se hace el "pan".

Pero escuchemos al propio Rodari quien nos cuenta cómo surge su *Gramática*:

*Durante el invierno de 1937-38, después de ser recomendado por una maestra, esposa de un policía municipal, fui contratado para enseñar italiano, en sus casas, a los hijos de algunos judíos alemanes que creían —lo creyeron por pocos meses— haber encontrado en Italia refugio para las persecuciones raciales. Vivía con ellos en una factoría sobre las colinas que bordean el lago Maggiore. Trabajaba con los niños desde las siete hasta las diez de la mañana. El resto del día lo pasaba en los bosques, paseando y leyendo a Dostoievski.*

*Un día, en los Fragmentos de Novalis (1772-1801) encontré la frase que dice: “Si tuviésemos una fantástica como hay una lógica, se habría descubierto el arte de inventar...”.*

*Pocos meses después, cuando descubrí a los surrealistas franceses, creí haber hallado en su forma de trabajar la fantástica que buscaba Novalis. (Gramática de la fantasía, 1973.)*

Ordenando sus apuntes y a partir de la práctica directa con los niños, desentraña uno de los secretos del arte creativo a través de dos condiciones que le son inherentes: el movimiento binario y rítmico: sístole, diástole, y la posibilidad del extrañamiento.

Aquí está la tesis central de la pedagogía de la creación de Rodari: en el movimiento permanente de esa conjunción binaria entre el lenguaje y la realidad surge la posibilidad de una alteración. Al cambiar esa relación al azar, pero cuidando que el binomio sea lo suficientemente sugerente como para desatar una historia, surge una nueva realidad. Pero esa realidad nos pertenece porque la hemos creado. La pedagogía de la creación se vuelve activa, el niño deja de ser pasivo y se vuelve creador. Involucra su realidad y la transforma.

Bajo este mismo principio del extrañamiento, Rodari nos propone un sinnúmero de juegos posibles entre el lenguaje y la realidad. Surge así la hipótesis fantástica, materializada en el desarrollo de una pregunta lanzada al azar: ¿Qué pasaría si...? ¿Qué pasaría si un hombre se despierta transformado en un inmundito escarabajo?, ejemplo sobre La metamorfosis de Kafka que trae a cuento Rodari para demostrarnos cómo mucha literatura no es más que el desarrollo bien elaborado de una hipótesis fantástica.



Así, cada capítulo de la *Gramática* es una nueva posibilidad de incentivar la imaginación del niño a partir de un manejo lúdico y creativo del lenguaje: el prefijo arbitrario, la creación de nuevos limericks a partir de variaciones hechas a una estructura codificada y organizada, la construcción de adivinanzas a través de la observación de las cualidades esenciales de un objeto, la parodia de las fábulas tradicionales, en fin, juegos que no se agotan en el recetario ni en la fórmula, sino que nos entregan una clave más profunda para permitir a los niños el desarrollo de un pensamiento creativo capaz de cambiar el mundo.

El mismo se cuida de aclarar que su propuesta no es ni una teoría, ni mucho menos un recetario; dice:

*La presente Gramática de la fantasía –este me parece el momento para aclararlo definitivamente– no es ni una teoría de la imaginación infantil, ni una colección de recetas, un “sabores” de las historias, sino, creo, una propuesta para poner junto a cuantas tiendan a enriquecer de estímulos el ambiente (casa o escuela, no importa) en el que crece el niño. La mente es una. Su creatividad se ha de cultivar en todas las direcciones. Las fábulas (escuchadas o inventadas) no son “todo” lo que sirve al niño. El uso libre de todas las posibilidades de la lengua no representa más que una de las direcciones en que puede expandirse. Pero tout se tient. La imaginación del niño estimulada para inventar palabras aplicará sus instrumentos sobre todos los aspectos de su experiencia que desafíen su creatividad. Las fábulas sirven a las matemáticas como las matemáticas sirven a las fábulas. (Gramática de la fantasía.)*

Rodari es un convencido de la capacidad transformadora del lenguaje, del poder que tiene la palabra para proyectarse sobre todos los otros ámbitos de la realidad interior y exterior del ser humano, especialmente cuando se la libera de sus significados más convencionales, de la lógica impuesta por un sistema racional y rígido del pensamiento. De allí su insistencia en desentrañar cómo funciona el pensamiento creativo y divergente; de allí también su revaloración del juego como posibilidad de libertad. El juego como la expresión más natural de la infancia, a través del cual el niño hace uso de los diferentes lenguajes y lo hace para expresar sus propios conflictos, sus propias aspiraciones y su forma de juzgar el mundo. A medida que el niño crece y se socializa, se ve inmerso en un mundo lleno de convenciones impuestas por el adulto, un mundo que empieza a serle ajeno, un mundo que se le impone, que lo somete a una adaptación que beneficia al adulto. Y como dice él con sus propias palabras:

*El niño es una personalidad completa y abierta antes de que su socialización y la educación a la que lo sometemos lo adapten a la sociedad en la que crece, a sus fines, subrayando sólo las cualidades que sirven para esta adaptación y calificando de inadaptable al niño que no se dedica a esa única línea y que no acepta estar hecho para un mundo que sólo contempla de él una parte y no todo aquello que puede ser. (Ejercicios de fantasía.)*

Surge de nuevo el político, pero ahora en el ámbito pedagógico. Se hace necesario reformar la escuela, introducir en esta un cambio vital. Rodari aboga por una escuela que ría, que no sea aburrida y que le entregue o le devuelva al niño la confianza de que puede cambiar las cosas, que a través de una creación activa con el lenguaje puede transformar el mundo. Permitir al niño que siga manejando el lenguaje con el poder mágico que tenía cuando aprendió a hablar, el lenguaje hecho acción.

La práctica, como decía el militante; jugar con el lenguaje, hacer mágicos ejercicios de extrañamiento, imaginar nuevas historias en las que no hay límites impuestos por la lógica o por la convención, sino



jugando, devolviendo al lenguaje y a su posibilidad creadora toda su función simbólica. Organizando las cosas de muchas maneras posibles.

Todo el pensamiento de Rodari acerca de la creatividad, del juego, incluso de la necesidad urgente de una reforma de la escuela, estuvo siempre mediado por la reflexión acerca del lenguaje. Rodari fue, sobre todo, un lingüista, un lingüista convencido de que la palabra es acción y que sólo a través del uso creativo de ésta es posible no sólo transformar el pensamiento, sino, también, la realidad. Muchas de sus reflexiones se centraron en observar cómo el niño se apropia de su lengua materna y cómo construye su visión del mundo siempre mediado por el lenguaje:

*Estoy de acuerdo en cambio con quien considera la magia y el conocimiento como dos componentes en interacción; por ejemplo, el niño que aprende a hablar acude también a usos mágicos del lenguaje. Usa el lenguaje en una forma que el adulto ya no cree poder utilizar. Lo usa para dar órdenes a la mesa o para reñirla si se ha golpeado la cabeza contra ella; usa el lenguaje también en este plano mágico, pero no inventa en absoluto una lengua mágica o imaginaria para cumplir estas operaciones. Mientras las cumple, se construye su sistema lingüístico según la gramática y la sintaxis de la lengua materna en la que crece. (Ejercicios de fantasía.)*

En el plano lingüístico, quizás uno de sus mayores aportes fue el de "sacudir" las palabras, como si fueran objetos materiales, hasta hacer surgir de ellas nuevas significaciones. Trabajaba con los significantes buscando nuevos significados. Rodari estrujaba el lenguaje con la emocionante promesa de que de allí brotarían nuevas maneras de ver y entender la realidad. Y eso se ve muy claramente reflejado en su producción literaria.

### **Su obra literaria**

El hecho de que Rodari haya desembocado en la literatura para niños a partir del periodismo, y no de la pedagogía, incide directa y favorablemente en su obra. Sus cuentos, novelas y poemas no son sólo la aplicación de su propia poética creativa, sino que están muy involucrados con los elementos más populares de la cultura italiana. Sus personajes están tomados del pueblo, de la gente común, creando una picaresca llena de humor crítico.

La amplitud de sus intereses y argumentos, el conocimiento de los problemas de los ciudadanos, sus inquietudes culturales, tendrán una incidencia importante en sus libros. (Revista *CLIJ*, N° 36).

Y quizás en este punto se encuentre una de las claves para entender por qué la obra de Rodari no se queda en la fantasía pura, sino que resulta profundamente transgresora y revolucionaria. Y como bien lo afirma Marc Soriano, el fantástico de Rodari no es gratuito: "Obras comprometidas, a menudo militantes, que se esfuerzan por desmitificar los ídolos de la sociedad de consumo, pero que, al mismo tiempo, se caracterizan por una fantasía y por una invención perpetuas." (Marc Soriano: *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, p. 620.)

Y es quizás en esta fusión de realidad y fantasía donde resida uno de los aspectos más característicos e importantes de su producción literaria. No lo miremos solamente como una acertada aplicación de su tesis pedagógica, sino como un aporte innovador a la estética de la literatura infantil.



Dentro del ámbito de la literatura para los niños se ha abusado mucho del concepto de la fantasía. Se ha asimilado la fantasía infantil con una invención sin límites ajena a la realidad, un fantasear gratuitamente, una manera de evadirse de la realidad, evidenciando no sólo un desconocimiento de la capacidad liberadora de lo fantástico, sino demostrando una subvaloración y un desconocimiento de la función que cumple la formación del imaginario en el niño.

La obra de Rodari no sólo está lejos de un concepto estereotipado de lo fantástico, sino que logra realmente demostrarnos la imbricación entrañable que existe entre realidad y fantasía; cómo lo fantástico devela aspectos ocultos de la realidad otorgándole –en su caso con mucho mayor énfasis– una función liberadora y transformadora.

Jacqueline Held, en un minucioso estudio sobre los niños y la literatura fantástica, nos demuestra cómo la mejor literatura fantástica para niños está necesariamente anclada en la realidad: ya sea la realidad emocional, psicológica o social del niño, y cómo su función es develar aspectos ocultos de esa misma realidad de la que surge, de tal manera que haga visible lo invisible, y que logre producir una transformación en el lector:

*La paradoja de lo fantástico en particular es la de dar vida a lo que no era visible ni parecía existir, pero en lo que cada uno reconoce, a largo o corto plazo, lo que debía ver la luz. Contradicción de lo fantástico que nos remite sin cesar, sutil y agudamente, de lo subjetivo a lo universal. (Held, p. 22.)*

Y esto es precisamente lo que pasa en las obras de Rodari, en aquellas de corte fantástico, que lo son en su mayoría.

Sin embargo, el manejo de lo fantástico varía en sus obras. Están aquellas en las cuales lo real es el contexto permanente en el que se desarrolla la historia, y lo fantástico entra de manera natural a formar parte de esa realidad, ya sea como una cualidad propia de la capacidad imaginativa de los personajes o a través de la reivindicación simbólica del juego. Es el caso de *Las aventuras de Tonino el invisible*, de *Viva Samponia* y de *Las aventuras de los 3B*.

En esas tres obras, los personajes son niños comunes y corrientes, habitantes de barrios populares, hijos de zapateros, de porteros, de mecánicos, quienes llevan una existencia normal, sin ninguna pretensión heroica, y cuya vida se desenvuelve entre la casa, el barrio y la escuela.

En la primera, Tonino es un niño común y corriente, quien como casi todos los niños, padece los excesos y rigores de la escuela y para quien resulta injusto el que tenga que resolver un sinnúmero de problemas de matemáticas y estudiar cinco páginas de historia, precisamente el día de su cumpleaños. De esta insatisfacción y de un profundo y fuerte deseo por hacerse invisible para evitar que el maestro le pida cuenta de los deberes que no ha hecho, logra que su anhelo se haga realidad. Tonino se hace invisible por la fuerza de su deseo. Como ocurría in illo tempore, en aquella mágica edad de la humanidad o de la infancia, en que con sólo desear profundamente algo, se hacía realidad.

Esta situación de extrañamiento revela aspectos de la realidad cotidiana de Tonino que en situaciones normales no se veían, como por ejemplo, el descubrir que ser invisible no es tan bueno, pues no se puede hablar con los amigos, o no poder recibir un abrazo de su madre, una caricia en el pelo, o incluso llega a extrañar el pescozón. También esta situación de invisibilidad da pie para hacer una crítica al





mundo adulto a través del personaje de su amiga Paola. Dice Tonino: “Sólo deseo ser como los demás”.  
Responde Paola:

*Pues te regañarán porque no has vuelto a casa, te regañarán por cien motivos, cada uno más estúpido que el otro, como hacen siempre los mayores. Los mayores se divierten regañando a los pequeños. Es su pasatiempo favorito. Yo creo que se pasan las noches en vela estudiando nuevas formas de atormentarlos. (Las aventuras de Tonino el invisible, p. 40.)*

El niño dentro de las situaciones normales de su vida cotidiana no tiene la posibilidad de protestar o de expresar lo que verdaderamente está sintiendo frente al mundo que le toca vivir, y es mediante el recurso fantástico de hacerse invisible que logra entrar en otra posibilidad de lo real y valorar desde otra perspectiva su entorno. Es así como Tonino –y por extensión el lector–, descubre las injusticias cometidas por los adultos para con los niños, pero además, valora lo que hay de positivo, en este caso las relaciones afectivas con los amigos y con la familia.

En *Viva Samponia*, el recurso utilizado difiere en el hecho de construir una realidad a través del juego propio de los niños, como es el caso de la conformación de una sociedad secreta que tiene como sede de reunión una gruta. Aquí es el tono narrativo y la utilización deliberada de un lenguaje grandilocuente lo que nos permite esa función entre realidad y fantasía, pero expresada a través del juego. Rodari no se limita a contarnos de manera corriente las aventuras de los miembros de esta sociedad secreta, sino que lo hace parodiando el lenguaje de las ciencias sociales propio de los manuales escolares y aprovechando para hacer una crítica a estos:

*Samponia no es una monarquía con infinidad de nombres de reyes que retener en la memoria, ni una península con muchos golfos y promontorios que señalar uno a uno en los mapas. Es sencillamente una sociedad secreta fundada y compuesta por cinco chicos romanos de Trullo: Darío, Sandrino, Franco, Livia y Máximo. (Las aventuras de Tonino el invisible, p. 53.)*

Más adelante dice:

*La historia de Samponia es brevísima e incluso puede decirse que aún no tiene historia ya que la edad de su población oscila entre los 8 y 12 años. Los sampónicos no han tenido tiempo hasta ahora de hacer guerras, conquistar colonias, construir monumentos célebres, trazar carreteras, ni desarrollar la industria ni el comercio. También en lo referente a la literatura todo está por hacer. Ningún poeta sampónico ha escrito aún La Divina Comedia.*

Y es a través de esta utilización específica del lenguaje, y de la relación que hace con referentes culturales más amplios, que Rodari logra darle valor a un simple juego de muchachos, juego que para ellos es tan importante como la vida real. Pero, además, dentro del desarrollo de la historia, ese simple juego termina involucrando aspectos duros y difíciles de la realidad como es la acusación que se hacen entre ellos del robo de un dinero escondido en la gruta y la presencia de un extraño, tan niño como ellos, pero quien ha tenido que irse de su casa a buscar empleo para poder contribuir a la economía familiar. La realidad social del niño marginado hace presencia en un ámbito inicialmente lúdico, que termina por relacionar –como pasa en la vida– lo real con lo imaginario. En este punto surge el militante, el político, el defensor de los marginados denunciando la situación de muchos niños a quienes el juego les ha sido





negado y quienes desde muy temprana edad deben resolver problemas vitales que corresponden a los adultos.

De manera similar está construido el cuento *Las aventuras de los 3B*: una banda de tres muchachos de barrio que se defienden de las acusaciones de los adultos, quienes los tratan como a tres pillos, tres granujas que, según los comentarios del barrio, deben hacer llorar muchos a sus madres. Uno de ellos – Carlo – es quien se encarga de desmentir este rumor popular y de explicar las verdaderas aventuras de los tres supuestos pillos. Son aventuras llenas de la ingenuidad y la picardía propia de niños de nueve y diez años, quienes intentan convertirse en una banda de músicos con instrumentos hechos con chatarra – como en los juegos de los niños. (Es probable que en este episodio Rodari recordara sus días de juventud cuando quiso dedicarse a la música, a la que renunció después de ser por un tiempo músico callejero.) O el reto de superar el miedo a la oscuridad metiéndose en las cloacas de la ciudad, o el simulacro que hacen de la aparición de un marciano en el barrio que termina por ser descubierto por los niños más pequeños. Es una historia de barrio, de juegos de muchachos del pueblo, con elementos propios de la picaresca en la que la realidad de los niños trabajadores se mezcla nuevamente con el espacio del juego propio de la infancia.

Otro manejo de lo fantástico es el que nos presentan libros como *La flecha azul* y *La góndola fantasma*, en los cuales Rodari se entronca directamente con la tradición oral y popular italiana. Aquí aparecen personajes como La Befana, Polichinela y Arlequín, entre otros, quienes son rescatados de la memoria colectiva y actualizados a través del humor, la fantasía y la inmersión en una realidad actual.

En estas obras el manejo de lo fantástico está más cerca del concepto de lo maravilloso, expuesto por Todorov en su Introducción a la literatura fantástica, en el cual los acontecimientos sobrenaturales son presentados desde el inicio como naturales. Quizás una gran parte de la literatura fantástica dirigida a los niños pueda enmarcarse dentro de esta categoría. En el espacio de lo maravilloso es natural que las brujas vuelen, que los animales hablen, que los objetos inanimados se expresen como seres vivos, y estas realidades son presentadas desde el inicio de la obra como algo natural.

De igual manera este manejo de lo maravilloso es característico de gran parte de la tradición oral, de la fabulística popular en la que el elemento mágico hace parte constitutiva de una realidad que no conoce fronteras entre el pensamiento racional y lógico y el pensamiento mágico.

*(...) una frase que define con precisión el sentido de lo maravilloso: "Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad del viaje maravilloso es la exploración más total de la realidad universal". (Todorov, citando a Pierre Mabilie en *Le miroir du merveilleux*, p. 49.)*

Rodari expone explícitamente la necesidad de enmarcar su literatura, y en general la literatura infantil, en esta corriente popular con el fin de insertarla en la tradición cultural y sacarla del estrecho círculo de la pedagogía:

*Pero en esos libros (se refiere a los libros escolares del siglo XIX) poco a poco se fueron introduciendo las fábulas populares. Collodi traduce del francés los cuentos de Perrault, y unos años después deja a un lado*





*los programas escolares y a los editores, dando vida a su Pinocho: el fruto contemporáneo de mayor importancia de la fábula clásica. En Pinocho reviven las antiguas fábulas toscanas, francesas, las de los hermanos Grimm y las de Andersen. Desde Pinocho, el libro infantil en Italia no ha tardado mucho en sacudirse la sombra de la escuela y en entrar en contacto directo con las exigencias infantiles, con sus fantasías paralelas al crecimiento y con el deseo de aventura de los jóvenes lectores. (Ejercicios de fantasía.)*

En este mismo camino que proviene de una tradición literaria cercana a las historias populares, puede ubicarse *La flecha azul*, que es, en mi concepto, una de las obras más hermosas de Rodari. Parece un homenaje a Andersen, sobre todo por la manera cómo los objetos inanimados cobran vida y se expresan como si fueran seres de carne y hueso.

En este caso son los juguetes que están exhibidos en la vitrina del almacén de La Befana, en el cual los padres y madres compran los regalos para sus hijos. Muñecas de trapo, perros de cuerda, ositos de peluche, marionetas, soldados de plomo, indios y *cowboys*, y un tren, la flecha azul, con maquinista incluido, se escapan de la vitrina en busca de Francesco, un niño pobre quien se ha pasado días y noches enteras con la carita clavada en el ventanal deseando alguno de esos juguetes, pero sin ninguna esperanza de conseguirlo. La compasión humana (sentimiento que también es explorado bellamente por Andersen) es la que lleva a los juguetes a escaparse, viviendo un sinnúmero de aventuras por ese mundo oscuro e inhóspito de las cloacas de la ciudad, en el cual descubren con dolor y manifestaciones de ternura una expresión descarnada de la miseria y la soledad en la que viven los niños más desposeídos.

Rodari hace alusión dentro de la obra a la Befana de los cuentos, quien es la que lleva los regalos a todos los niños sin distinción. Pero esta Befana es una Befana moderna y real –aunque también se transporte en escoba–, pero quien para poder vivir vende los juguetes a los padres de los niños, situación que hace que sólo puedan acceder a estos los hijos de quienes pueden comprarlos. De nuevo estamos frente a esa magistral imbricación de la realidad con la fantasía. Los personajes humanos, los nombres de las calles, las viviendas son reales. Los juguetes animados, propios del universo fantástico, se humanizan a través de sus sentimientos, y entran a compartir con los niños más pobres la dura realidad que les ha tocado. De nuevo la denuncia, el dedo puesto en la llaga de una sociedad injusta y descarnada.

En *La góndola fantasma*, Rodari traslada al lector al siglo XVII, a Venecia, a vivir toda una aventura para rescatar al hijo de un califa árabe quien se encuentra encarcelado. Los protagonistas son dos personajes sacados de la Comedia del Arte: Arlequín y Polichinela, quienes se mezclan en una aventura con piratas y mercaderes que tienen relaciones comerciales con el oriente. En este caso es el referente histórico de esa Venecia de finales del renacimiento, con góndolas, canales, barcos que transportan mercancías del oriente, el que sirve de escenario para un relato mezcla de género policíaco con escenas que parecen sacadas de *La mil y una noches*. Es una de las pocas novelas en las que Rodari se libera de su necesidad de cuestionar la realidad de los desposeídos y desarrolla una historia juguetona, picaresca, popular, muy en la corriente de la Comedia del Arte italiana.

En *El planeta de los árboles de Navidad*, estamos más cerca del cuento de ciencia ficción, en el que su protagonista, Marco, otro niño de nueve años, viaja a un planeta desconocido montado en un caballito azul de juguete que le ha regalado su abuelo el día de su cumpleaños. En este planeta siempre es Navidad, las cosas y las personas cambian de nombre permanentemente, las personas andan en pijama, los taxis son caballos de juguete, las máquinas y los robots se encargan de todos los oficios, no existe el



verbo robar pues todo pertenece a todos, se venden las cosas gratis, no hay autoridad, las aceras son móviles y hay un bazar rompetodo donde los niños y las personas mayores pueden ir a romperlo todo cada vez que tienen rabia. Es realmente un mundo hecho a escala de muchos de los deseos de los niños; es el mismo recurso de *El mago de Oz*, de Lyman F. Baum; de *Mío, mi pequeño Mío*, de Astrid Lindgren, o *La historia interminable*, de Michael Ende, en los que el protagonista se traslada a vivir del todo a un mundo imaginario y fantástico. Un mundo maravilloso en el que se siente feliz y que logra borrar por un tiempo la miseria o pequeñez de su vida real. En *El planeta de los árboles de Navidad*, Marco no se siente bien. Le desconcierta que todo resulta efímero, allí todo cambia de nombre permanentemente, las cosas intentan existir, pero no lo logran del todo. Con desesperación, busca la manera de regresar a su tierra, a su realidad. De nuevo esa tensión dialéctica entre realidad y fantasía.

Finalmente podríamos agrupar en este acercamiento a lo fantástico, otro tipo de cuentos cortos, humorísticos, en los que quizá por no tener que someterse a una estructura novelística, Rodari da rienda suelta a su imaginación creadora y que están más cerca de la tradición fabulística. Es la pura fábula liberada de su intención moralizadora tradicional, en la que todo es posible, en la que a través del humor, la fantasía y el juego permanente con el lenguaje, se libera la imaginación a tal punto que corre por lugares insospechados. En muchos de estos cuentos, Rodari retoma las fábulas y los cuentos populares más tradicionales y los transgrede, los parodia, los mezcla con el genio del alquimista a quien le sirve lo más antiguo y lo más moderno.

Pero también en estos cuentos surge el Rodari que se nutrió apasionadamente en sus años de juventud del surrealismo, y lo pone en práctica hasta sus máximas consecuencias. Bajo este principio de liberar el lenguaje de la sintaxis convencional, entra en su creación una superposición de imágenes, que responde más a asociaciones libres, a la liberación del inconsciente que se va filtrando a través del lenguaje, creando imágenes absurdas, surreales, casi oníricas, y digo casi, porque la maestría de Rodari en sus cuentos más fantásticos y más absurdos es, precisamente, que no son gratuitos, no es la transcripción de un sueño, ni el dejar libremente que la imaginación –y por ende el lenguaje- corran a sus anchas por donde quieran, sino que de forma deliberada, con una voluntad creativa técnica, construye unas historias humorísticas, explosivas, que le producen al lector, además de una sonrisa refrescante, la sensación de estar asistiendo a situaciones inéditas que nos ponen en un plano diferente de la realidad y de la conciencia creativa. Y quizás allí esté su mayor legado.

Después de Rodari, la literatura para niños se sintió inmensamente más libre, más creadora, se liberó por fin de todos los “deber ser” a los que la tenían sometida tanto la pedagogía como las leyes de la tradición. Y es cuando Rodari logra ser más revolucionario, mucho más que en sus libros de denuncia social. No sólo revoluciona los usos convencionales del lenguaje, como fiel discípulo de las vanguardias europeas, como seguidor y estudioso de los surrealistas, sino que lo hace dirigiéndose al niño, con una clara conciencia del receptor. Le está haciendo guiños todo el tiempo al lector, pero ya no para mostrarle las injusticias que se cometen con él, sino para mostrarle un mundo en el que todas las alteraciones son posibles. En ese mundo hay un país con el “des” delante, donde existen las des-navajas que sirven para hacer crecer los lápices cuando están desgastados, o un tío elegante que por un pequeño error lingüístico se convierte en elefante, o el planeta Bi donde la ciencia se vende y se consume en botellas.

Es el caso de *Cuentos escritos a máquina*, *Cuentos por teléfono* y *Cuentos para jugar*.



En los *Cuentos escritos a máquina*, hay una deliberada mezcla de los mitos tradicionales con los mitos de la sociedad moderna, renovándolos, actualizándolos. Utiliza mucho el lenguaje de los *mass media*, unas veces como si estuviera dando una noticia, narrando un partido de fútbol, o contando el cuento de la Cenicienta protagonizado por la hija de un presidente de una multinacional. Son imágenes de los medios, imbricadas con estructuras y personajes de los cuentos tradicionales: un partido de fútbol donde aparece Blancanieves y a Cenicienta se le pierde un zapato; un empresario que pregunta al espejo de su carro: “Espejito, espejito quién tiene el carro más bonito”; o el joven que pide la mano, no al Rey, sino al presidente de la Asociación de Balompédica Barbarano; el campo de fútbol se puebla de brujas, ogros, diablos, geniecillos, madrastras, hermanastras, princesas, caballos parlantes, guerreros, bandidos, músicos de Bremen... pero también llegan el ratón Mickey, Supermán, Nembo Kid, Barba Azul y Pulgarcito... Finalmente aparece el flautista de Hamelín tocando una pieza de Juan Sebastián Bach.

Los relatos de *Cuentos escritos a máquina* tienen mucho de guiones cinematográficos contados con el repentismo de la oralidad. Una manera muy rápida de contar, con el arte del improvisador popular, a través de múltiples acciones, de peripecias de los personajes y de una narrativa visual que retoma los tiempos y las imágenes de los medios de comunicación masiva. Es el lenguaje rápido de la televisión mezclado con la agilidad del cronista de prensa escrita y con la libertad de mezclar la tradición con las situaciones más contemporáneas. De esa mezcla hecha por el mago Rodari, surgen historias, situaciones humorísticas y sarcásticas; una aguda crítica a la sociedad de consumo, al mundo de las multinacionales, de los empresarios, de los gremios, de los poderosos, ridiculizándolos a través de imágenes caricaturescas.

Los cuentos por teléfono, en cambio, están dirigidos a lectores más pequeños, son cortos, fantasiosos y cotidianos. Son los cuentos que un padre muy ocupado cuenta a su hija todas la noches, por teléfono.

*Érase una vez...*

*...el señor Bianchi. Su profesión de viajante de comercio le obligaba a viajar durante seis días a la semana, recorriendo toda Italia, al este, al oeste, al sur, al norte y al centro, vendiendo productos medicinales. El sábado regresaba a su casa y el lunes por la mañana volvía a partir. Pero antes de marcharse su hija le recordaba:*

*—Ya sabes papá: un cuento cada noche.*

*(...) Este libro es precisamente el de los cuentos del señor Bianchi. Verán que todos son un poquito cortos: claro el señor Bianchi tenía que pagar las conferencias de su bolsillo y por eso no podía hacer llamadas muy largas. Sólo alguna vez, cuando había realizado un buen negocio, se permitía unos minutos más. Me han contado que cuando el señor Bianchi telefoneaba a Varese, las señoritas de la telefónica suspendían todas las llamadas para escuchar sus cuentos. ¡Claro! Algunos son tan bonitos...*

En este libro encontramos materializado muchos de los ejercicios y sugerencias que se plantean en la *Gramática de la fantasía*. Y por último, *Cuentos para jugar*, en los que Rodari hace partícipe activamente al lector permitiéndole que escoja el desenlace que mejor le parezca. Al final, le contará cual escogió él. En este libro Rodari materializa su convicción de que la literatura infantil es acción.



Acción lingüística, acción creadora. El niño ya no es más un consumidor de la cultura, sino un creador. Puede participar activamente de la creación.

Rodari defendía la existencia de una literatura infantil desde su propia conquista en el tiempo y desde la valoración del niño, como receptor y creador. La literatura infantil ha ido ganando un terreno que le había sido vedado y lo hace de la mano del descubrimiento del niño como un sujeto cultural. Rodari nos recuerda que el niño es un descubrimiento reciente, dice:

*En las sociedades primitivas era un cachorro que adquiría un nombre sólo al alcanzar la adolescencia, después de ceremonias de iniciación e incluso tras ritos terribles. En las sociedades antiguas era propiedad del padre, como los muebles y los animales. En la Edad Media era propiedad del señor feudal. Antes que el niño, la Europa revolucionaria del siglo XVIII descubrió el buen salvaje y sólo después al niño, cuando se tuvo necesidad de la mano de obra infantil para hacer funcionar las hilaturas, la industria textil y las minas de carbón en Inglaterra. El niño ha sido obrero, ha sido campesino, ha sido escolar... (Ejercicios de fantasía.)*

Solo ahora los niños están saliendo de esa especie de gueto en el que han sido tenidos. Han sido descubiertos por la pedagogía, dice Rodari, luego por la psicología, la pediatría, la publicidad y la industria. Por último ha llegado la ONU, dice (no sin cierta ironía), primero elaborando una carta de derechos del niños y luego proclamando el año del niño.

Abogó por la existencia de una literatura infantil proveniente de la tradición popular y de la fábula para enmarcarse dentro de las necesidades directas del niño, con sus fantasías paralelas a su crecimiento y con el deseo de aventura de los jóvenes lectores. De esta manera, el niño se libera de la mediación de la escuela y conquista un primer plano, convirtiéndose en un interlocutor directo de esa literatura escrita para él. Rodari no sólo murió convencido del avance de la literatura infantil, sino que el mismo contribuyó enormemente a darle ese empuje hacia terrenos inexplorados. Estaba convencido de su liberación de los estrechos límites de la pedagogía y de su definitiva inserción en la cultura:

*Nunca se han publicado tantos libros de cuentos como hoy, cuentos de todos los pueblos (europeos, africanos, asiáticos y suramericanos). (...) La fábula no se está muriendo y nunca ha estado tan viva como ahora. Hace cincuenta o cien años, los cuentos eran leídos y saboreados sólo por un cierto número de niños y hoy, en cambio, con la escolarización masiva y el aumento del nivel de vida popular, han conquistado un número más amplio de lectores y de oyentes. (Ejercicios de fantasía).*

Definitivamente, Rodari era un optimista, quizás porque siempre luchó por la construcción de un mundo mejor a través de su militancia política, pero además, porque se nutrió siempre de su relación activa y directa con los niños. Le apostó a la vida. Lo hizo a través de sus planteamientos pedagógicos, de sus crónicas periodística y de su literatura, fresca, lúdica y renovadora.

Creía en la voluntad de la especie, en la fuerza creadora, en la capacidad de supervivencia y transformación del mundo a través de una liberación y valoración de la infancia. En una conferencia titulada "Lo que los niños enseñan a los mayores", organizada por la Asociación Cultural Italiana, un año antes de su muerte, termina diciendo (y yo me uno a sus palabras también para finalizar):



*Creo que pertenecemos a una especie que no está dando los últimos coletazos. Pensad en el emperador romano que entrega su corona al primer rey bárbaro: para él era el fin del mundo y, en cambio, sólo se estaba terminando el imperio romano de occidente: después el mundo ha continuado. Pensad en Luis Capeto cuando subió al patíbulo ¡el fin del mundo, matan al rey! Y en cambio era sólo el fin del feudalismo; luego el mundo ha seguido adelante. Es cierto que ahora estamos en presencia de armas que pueden conducir hasta el final, quizás no del mundo, pero sí de la humanidad, de la sociedad civil en que vivimos. Peor cuando se habla de estas cosas con los niños, me parece que la pregunta que más les apasiona procede de ellos ¿qué tenemos que hacer entonces? Es decir, en ellos nace, ante todos estos motivos de pesimismo, una desesperación, que sería la base de algo así como un suicidio de masas que nadie propone a la humanidad. De ellos surge la exigencia de que algo hay que hacer, que apela a lo que Gramsci llamó tan acertadamente “el optimismo de la voluntad”. Tenemos razón para ser pesimistas, pero son los niños, quienes nos piden que usemos nuestro optimismo de la voluntad.*

Sus palabras son una lección para los oscuros tiempos en los que vivimos.

#### **Bibliografía consultada:**

- Held, Jacqueline. *Los niños y la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós Educador, Barcelona, 1987.  
Ottavi, Antoine. *La literatura italiana contemporánea*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1983.  
Polanco, José Luis. "Rodari: las provocaciones de la fantasía". En: Revista *CLIJ*, N° 36, febrero, 1992.  
Rodari, Gianni. *Érase dos veces el barón Lamberto*. Barcelona: La Galera, Barcelona, 1987.  
\_\_\_\_\_. *La góndola fantasma*. Barcelona: Bruguera, 1980.  
\_\_\_\_\_. *Las aventuras de Tonino el invisible*. Editorial Panamericana. Bogotá, 1998.  
\_\_\_\_\_. *Pequeños vagabundos*. Barcelona: Bruguera, 1982.  
\_\_\_\_\_. *Cuentos escritos a máquina*. Madrid: Alfaguara, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Cuentos por teléfono*. Barcelona: Juventud, 1998.  
\_\_\_\_\_. *La flecha azul*. Barcelona: La Galera, 1986  
\_\_\_\_\_. *Cuentos largos como una sonrisa*. Barcelona: La Galera, 1987.  
\_\_\_\_\_. *Cuentos para jugar*. Bogotá: Alfaguara, 1993.  
\_\_\_\_\_. *El planeta de los árboles de Navidad*. Madrid: SM, 1994.  
\_\_\_\_\_. *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Reforma de la escuela, 1976.  
\_\_\_\_\_. *Ejercicios de fantasía*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1981.  
\_\_\_\_\_. *Los enanos de Mantua*. Madrid: SM.  
Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Ediciones Coyoacán, 1998.