



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS



UNA VISION TRANSGRESORA DE LA LITERATURA INFANTIL: APROXIMACION A LA OBRA DE ANA MARIA MACHADO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA

AMARANTA LEYVA PEREZ GAY

ASESOR

DR. MIGUEL G. RODRIGUEZ LOZANO



MEXICO, D. F.

2005

m341722



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Lucio y Lourdes... Y a quien más sino a ustedes que me enseñaron, entre cajones y títeres, que escribir para niños es una gran profesión.

A Chuy, con todo mi cariño, siempre.

Agradecimientos

No puedo iniciar esta lista de agradecimientos sin nombrar antes que nadie al Dr. Miguel Rodríguez Lozano quien, durante este verdaderamente largo proceso de trabajo, siempre me apoyó para no dejarlo trunco, muy a pesar de todas las adversidades que conlleva la elaboración y trámites de una tesis de licenciatura... las cuales nunca dejarán de ser demasiadas.

Luego, si me remonto a aquellos días en los que comencé a fraguar la cándida idea de hacer esta tesis añado los nombres de aquellas personas que durante las etapas de este trabajo me apoyaron de diferentes maneras. Ofrezco disculpas por posibles omisiones, no siempre intencionales.

Rafael Pérez Gay con quien hice mis pininos en la investigación literaria. Con él fragué mi primer intento de tesis que más tarde apoyaría la Mtra. Blanca Estela Treviño, siempre entusiasta; Marissa Torres Pech, quien me animó a dar un giro completo a mi trabajo, aunque pareciera una idea descabellada. El Dr. Rodolfo Mata por sus lecturas y opiniones valiosas. Al sínodo, conformado por la Mtra. Esther Martínez Luna, el Lic. Javier Cuétara Priede, la Lic. Alejandra López Guevara, así como al Dr. Axayácatl Campos, cuyos comentarios fueron de valiosa importancia: La gente de la biblioteca del IBBY cuya disposición me ayudó a trabajar eficazmente en su acervo bibliográfico.

Luego a mi familia y amigos a quienes asesté durante años la palabra tesis como si se tratara de un karma incurable. A Suzanne Lebeau, en quien encontré eco a mis preguntas sobre la escritura para niños y me dibujó un panorama prometedor y comprometedor con mi profesión.

Finalmente a Emiliano y Enrique, que se han embarcado conmigo en éste y en cuánto proyecto he hecho y Pepe, que escuchó y opinó sobre mis infinitos propósitos de escritura de tesis y que, en el último tramo, me ayudó a poner la palabra FIN.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUCCIÓN: ¿Es literatura la literatura infantil? | 8 |
| CAPÍTULO 1: Ana María Machado: una pionera brasileña | 13 |
| I. Apuntes para una semblanza biográfica | 15 |
| II. Una <i>literatura comprometida</i> | 17 |
| III. Cuentos para vencer la dictadura | 20 |
| IV. Afinidades literarias: Monteiro Lobato y Lygia Bojunga | 21 |
| V. Una resistencia cultural | 24 |
| CAPÍTULO 2: Más allá del cuento de hadas | 26 |
| I. Historia medio al revés | 26 |
| I.1 Sinopsis | 26 |
| I. 2. Trivialización de los cuentos de hadas | 27 |
| I.3.1. El <i>incipit</i> | 30 |
| I.3.2. Las funciones de <i>Historia medio al revés</i> a través del esquema de Vladimir Propp | 31 |
| I.3.2.1. Funciones preparatorias | 32 |
| I.3.2.2. Nudo o comienzo de la intriga | 32 |
| I.3.2.3. <i>Lucha</i> o resolución de la historia | 35 |
| I.3.2.4. Más allá del "cuento de hadas" | 36 |
| I.3.2.5. El Pueblo, personaje colectivo | 38 |
| I.3.2.6. El Gigante como <i>donante</i> | 40 |
| I.3.2.7. Una <i>victoria</i> singular | 41 |
| I.4. Los personajes de <i>Historia medio al revés</i> | 42 |
| I.4.1. El Rey y la Reina | 43 |
| I.4.2. El Príncipe | 44 |
| I.4.3. La Princesa | 45 |
| I.4.4. El Pueblo | 46 |
| I.4.5. La Noche y el Dragón | 46 |
| I.5. Paralelismos | 47 |
| I.6. Aire fresco para los cuentos de hadas | 49 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| II. Un pajarito me contó: afianzamiento del mundo literario de Ana María Machado | 49 |
| II.1. Sinopsis | 50 |
| II.2. Los niños, representantes del mundo “real” | 51 |
| II.3. Los niños, eslabón entre los mundos “Real” y “real” | 53 |
| II.4. Brasil como trasunto literario | 55 |
| III. Cómo sortear las tiranías, según Ana María Machado | 55 |
| III.1. <i>Un buen coro</i> | 57 |
| III.2. <i>El barbero y el coronel</i> | 58 |
| III.3. <i>Ah, pajarita si yo pudiera</i> | 59 |
| IV. El mundo de los niños en <i>Un montón de unicornios</i> | 60 |
| IV.1. Sinopsis | 60 |
| IV.2. La “casa de ensueño”, el mundo que habitan niños y adultos | 61 |
| IV.3. Sueños de adultos | 62 |
| IV.4. La naturaleza de los unicornios | 63 |
| V. El elemento de la ficción en <i>Aunque parezca mentira</i> | 65 |
| V.1. Sinopsis | 65 |
| V.2. El amigo imaginario, elemento de la ficción de los niños | 65 |
| V.2.1. El amigo imaginario, repelido en el mundo “adulto” | 66 |
| V.2.2. El amigo imaginario, ¿mero asunto de niños? | 69 |
| CAPÍTULO 3: Ficción e iniciación en la obra de Ana María Machado | 70 |
| I.El imaginario infantil | 70 |
| I.1. Máscaras de la ficción en <i>Del tamaño justo</i> | 70 |
| I.2. <i>Raúl pintado de azul</i> | 71 |
| I.3. <i>Bisa Bea, Bisa Bel</i> | 72 |
| I.3.1. Estructura del cuento basada en la relación del protagonista con su amigo imaginario | 72 |
| I.4. Límite entre realidad y ficción en Ana María Machado | 76 |
| I.5. Invención, mentira y ficción | 77 |
| II. Aspectos iniciáticos en algunos cuentos de Ana María Machado | 78 |
| II.1. El viaje iniciático | 79 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| II.1.1. <i>Del tamaño justo</i> | 80 |
| II.1.1.1. Ser chico o ser grande, planteamiento del problema | 80 |
| II.1.1.2. El viaje de Helena | 81 |
| II.1.1.3. Algunos personajes iniciadores | 82 |
| II.1.1.4. Crecer es alejarse del suelo | 82 |
| II.1.2. <i>Raúl pintado de azul</i> | 83 |
| II.1.2.1. Las manchas, planteamiento del problema | 84 |
| II.1.2.2. El viaje de Raúl, arranque de la acción | 84 |
| II.1.2.3. El trasfondo del viaje | 86 |
| II.1.2.4. El miedo, acción paralizante | 87 |
| III. Relato de iniciación y relato iniciático | 87 |
| III.1. Viajes iniciáticos en Ana María Machado | 88 |
| III.2. Afinidades y evolución de algunos personajes de Ana María Machado | 89 |
| III.3. Evolución de la figura del adulto en Ana María Machado | 91 |
| IV. El poder materializante de las palabras | 93 |
| CONCLUSIONES | 97 |
| ANEXO | 99 |
| BIBLIOGRAFÍA | 110 |

*Ce n'est pas parce qu'on écrit pour un public
de petite taille qu'il faut écrire à genoux.*

Suzanne Lebeau

*"¡Si ya nos los sabemos de memoria!",
Diréis. Y, sin embargo, de esta historia
tenéis una versión falsificada, rosada, tonta,
cursí, azucarada, que alguien con la mollera
un poco rancia consideró mejor para la infancia.*

Roald Dahl

INTRODUCCIÓN: ¿Es literatura la literatura infantil?

Cuando los teóricos y los escritores han intentado definir qué es la literatura infantil, entran en juego diferentes factores, intereses, valores y puntos de vista cuyo resultado es una mezcla ambigua donde el valor literario queda, la mayoría de las veces, relegado. Edad, maduración afectiva, vocabulario, sintaxis y cultura general del lector, son factores que compiten con intereses morales, políticos, sociales, culturales, didácticos y/o de mercado, de maestros, padres, editores y escritores, que nada tienen que ver con el asunto literario. Entonces, es necesario preguntar: ¿es literatura la literatura infantil? Podríamos decir que literatura infantil es aquella que se dirige al niño. Marc Soriano la define como "...un libro que los niños leen con placer."¹ En ambos casos hablamos de un receptor: el niño, y un emisor: el adulto, que forman el binomio: *literatura-infantil*, integrado por la pareja *adulto-niño*.

Para describir las relaciones *adulto-niño* y *literatura-infantil*, Graciela Montes utiliza la imagen denominada el corral de la infancia: "El corral protege del lobo, ya se sabe; pero también encierra. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos controladores, tanto la fantasía desatada (la que se atreve a todo, y con facilidad se vuelve sensual o sangrienta y cruel) como la realidad densa, se cuelan dentro del corral."² Esto otorga a *lo literario* un lugar dentro de la literatura infantil.

La imagen del corral de la infancia son los esfuerzos controladores del adulto por proporcionar al niño una información suavizada y endulzada de la vida que en nada se asemeja a la literatura. Se trata de maneras que tienen los adultos de concebir la infancia, determinada por la idea romántica de considerarla "la edad de la inocencia", resultado, quizá, de las propias idealizaciones de *su* infancia; de la infancia de cada adulto y de su deseo profundo de evitar que aquélla llegara a su fin. Si ya en los cuentos de Perrault se hablaba de pobreza, de injusticia, de

¹ Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, p.210.

² Graciela Montes, *El corral de la infancia*, p.24.

traición, de muerte, es decir, de asuntos cotidianos que los niños viven y ven ¿por qué no seguir hablándoles de eso?, ¿por qué ocultar una realidad que a ellos también les concierne?

En los cuentos de Hans Christian Andersen, por ejemplo, los personajes están dotados de una dimensión interior que admite tanto el bien como el mal, de tal suerte que los malos sufren como los buenos y los buenos tienen vicios como los malos. ¿Por qué entonces reducir las posibilidades narrativas de la realidad a dos asuntos tajantes, sin matices: lo bueno y lo malo? Bajo estas circunstancias, ¿a qué niño le interesaría leer algo que de tan simple incurre en lo falso, sobre todo ahora que los medios de comunicación se han encargado de romper el cerco de la información, anteriormente resguardado entre cuatro paredes?

Por fortuna, el panorama hoy no es tan radical. De la misma manera que hay escritores que defienden e insisten en mantener la llamada literatura infantil como parte del mundo de *lo infantil*, también hay otros que se atreven a experimentar en la búsqueda de una refundación de esta literatura donde *lo literario* se impone a través de los temas tratados, los personajes, las emociones, los recursos literarios utilizados, pero sobre todo, se impone porque el escritor se ha abierto a un diálogo con su lector; ha dejado a un lado esa relación hegemónica para ocuparse de la literatura infantil como un arte donde cualquier creador, debe abrirse a la creación.

El primer cuento que leí de Ana María Machado fue *Historia medio al revés*. Lo primero que me atrajo fue la parodia que hacía de los cuentos de hadas. Me gustó la forma en la que la autora planteaba de una forma atrevida, inteligente, irreverente e irónica la manera de contar cuentos. Si bien la obra de Machado está catalogada para un público infantil, puede gustar y decirle *algo* tanto a adultos como a niños, pues sus personajes e historias hablan de la vida en toda su complejidad, sin plantear respuestas simples a situaciones que no lo son.

Machado siempre tiene algo que decir sobre los asuntos sociales, políticos y filosóficos de su época, sobre los valores éticos y los conflictos del universo infantil. Ella no cree en la magia para resolver los conflictos de sus personajes, no

creo tampoco en el *happy end* ni que la risa o la fantasía sean los únicos estilos para hablarle a los niños. En cada historia, en cada uno de sus personajes, la autora expone su visión crítica de la sociedad y del mundo, pues de allí toma los detonantes para escribir. Así, sus personajes son o se vuelven conscientes de la realidad en que viven, de cuál es su papel en ella y, lo más importante, aprenden a sobrellevarla, no a huir.

La misma Machado llama a su literatura: *literatura pellizco*, para despertar conciencias adormiladas. Y sin caer en el panfleto, lidia también con “las reglas del juego” sin que éstas definan o limiten su creatividad, ya que ha sabido aprovecharlas y sumarlas a su trabajo estético literario.

Así, en esta tesis me propongo identificar y revisar los elementos de la obra de esta escritora brasileña, como ejemplo de una literatura infantil centrada en lo literario y liberada de la contaminación que ha sufrido por parte de otras disciplinas y finalidades. A mi juicio, en su obra se puede apreciar, clara y continuamente, lo que significa escribir desde el punto de vista literario, a partir de la premisa de “por qué negarles a los niños el placer estético de leer literatura genuina”.

Para ello analizaré los cuentos que a continuación enlisto; libros que han sido traducidos al español y que circulan hoy en día en nuestro país: *Ah, pajarita si yo pudiera Ah, pajarita si yo pudiera (Ah, Cambaxirra, se eu Pudesse...)* (1991, 1ª edición en español, 1998), *Historia medio al revés (Historia meio ao contrário)* (1979, 1ª edición en español, 1992), *Raúl de la herrumbre azul (Raul da ferragem azul)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *Palabras, palabritas, palabrotas (Palavras, Palavrinhas, Palavrões)* (1981, 1ª edición en español, 1987), *Bisa Bea Bisa Bel (Bisa Bia, Bisa Bel)* (1982, 1ª edición en español, 1988), *Del tamaño justo (Bem do seu tamanho)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *Camilón Comilón (Camilã, o Comilão)* (1987, 1ª edición en español, 1989), *Un montón de unicornios (Praga de unicornio)* (1ª edición en español, 1990), *Un pajarito me contó (Passarinho me contou)* (1983, 1ª edición en español, 1992), *Niña bonita (Menina Bonita do Laço de Fita)* (1ª edición en español, 1994), *Besos mágicos (Beijos Mágicos)* (1ª edición en español, 1996), *Eso no me lo quita nadie (Isso ninguém*

creo tampoco en el *happy end* ni que la risa o la fantasía sean los únicos estilos para hablarle a los niños. En cada historia, en cada uno de sus personajes, la autora expone su visión crítica de la sociedad y del mundo, pues de allí toma los detonantes para escribir. Así, sus personajes son o se vuelven conscientes de la realidad en que viven, de cuál es su papel en ella y, lo más importante, aprenden a sobrellevarla, no a huir.

La misma Machado llama a su literatura: *literatura pellizco*, para despertar conciencias adormiladas. Y sin caer en el panfleto, lidia también con “las reglas del juego” sin que éstas definan o limiten su creatividad, ya que ha sabido aprovecharlas y sumarlas a su trabajo estético literario.

Así, en esta tesis me propongo identificar y revisar los elementos de la obra de esta escritora brasileña, como ejemplo de una literatura infantil centrada en lo literario y liberada de la contaminación que ha sufrido por parte de otras disciplinas y finalidades. A mi juicio, en su obra se puede apreciar, clara y continuamente, lo que significa escribir desde el punto de vista literario, a partir de la premisa de “por qué negarles a los niños el placer estético de leer literatura genuina”.

Para ello analizaré los cuentos que a continuación enlisto; libros que han sido traducidos al español y que circulan hoy en día en nuestro país: *Ah, pajarita si yo pudiera Ah, pajarita si yo pudiera (Ah, Cambaxirra, se eu Pudesse...)* (1991, 1ª edición en español, 1998), *Historia medio al revés (Historia meio ao contrário)* (1979, 1ª edición en español, 1992), *Raúl de la herrumbre azul (Raul da ferragem azul)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *Palabras, palabritas, palabrotas (Palavras, Palavrinhas, Palavrões)* (1981, 1ª edición en español, 1987), *Bisa Bea Bisa Bel (Bisa Bia, Bisa Bel)* (1982, 1ª edición en español, 1988), *Del tamaño justo (Bem do seu tamanho)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *Camilón Comilón (Camilã, o Comilão)* (1987, 1ª edición en español, 1989), *Un montón de unicomios (Praga de unicomio)* (1ª edición en español, 1990), *Un pajarito me contó (Passarinho me contou)* (1983, 1ª edición en español, 1992), *Niña bonita (Menina Bonita do Laço de Fita)* (1ª edición en español, 1994), *Besos mágicos (Beijos Mágicos)* (1ª edición en español, 1996), *Eso no me lo quita nadie (Isso ninguém*

me tira) (1996, 1ª edición en español, 1998), *Un buen coro* (1991, 1ª edición en español, 1998), *El barbero y el coronel (O barbeiro et o coronel)* (1993, 1ª edición en español, 1999), *Pimienta en la cabecita (Pimienta no cocoruto)* (1993, 1ª edición en español, 1999) y *Aunque parezca mentira* (1980, *O Menino Pedro e seu Boi Voador,*) (1ª edición en español. 2000).

En el primer capítulo, presento una semblanza de la vida y obra de Ana María Machado, donde muestro cómo fue una de las pioneras en promover una suerte de poética de la literatura infantil a partir de contexto social e histórico que le tocó vivir en su país.

En el segundo capítulo, analizo cómo la autora rompe con los esquemas de los cuentos *rosas* para niños: personajes, estructuras, tratamientos de temas y creación de nuevos mundos literarios. Para este apartado utilizaré los cuentos *Historia medio al revés* —éste, bajo la lente de Vladimir Propp, con el objeto de demostrar en dónde radica el rompimiento con formas anteriores—, y *Un pajarito me contó*. Hago hincapié en que sólo utilizaré el esquema de Vladimir Propp en el análisis del cuento *Historia medio al revés* pues creo que es en éste donde se puede apreciar de qué manera Machado rompe con el esquema de hacer cuentos trivializados para niños.

El rompimiento de esquemas lleva a la autora a plantear dos mundos literarios donde el recurso de la ficción juega un papel clave. Para este caso, me centro en los cuentos: *Un buen coro*, *El barbero y el coronel*, *Ah, pajarita si yo pudiera*, *Un montón de unicornios* y *Aunque parezca mentira*.

En el tercer capítulo continúo la exploración del recurso de la ficción en otras obras de la autora. También analizo los personajes, en concreto el viaje iniciático, y brevemente ejemplifico “el poder materializante de las palabras” que, según la autora, es su manera de dessemantizar las palabras con el objeto de darles otra lógica, la misma con la que los niños juegan con ellas como si se trataran de juguetes maleables, saliéndose, de esa manera, de las reglas impuestas “por los adultos”.

Aunque el idioma original de la autora es el portugués, he decidido analizar las obras traducidas al español que circulan en México pues son obras vigentes (algunas forman parte del programa de Biblioteca al aula), leídas por niños mexicanos. Dentro de los libros traducidos, elegí aquellos donde son evidentes las características de la obra de Machado. Esta selección ha sido necesaria, si tomamos en cuenta que los libros de la autora suman más de cien.³

Así, lo que pretendo en esta tesis es identificar los elementos literarios en los que la autora se basa para proponer una manera de hacer literatura infantil donde "lo literario" rijan las necesidades pedagógicas del lector.

³ De entre la gran producción de Ana María Machado, caben destacar: *Historia medio al revés (Historia meio ao contrário)* (1979, 1ª edición en español, 1992), *Raúl de la herrumbre azul (Raul da ferragem azul)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *Palabras, palabritas, palabrotas (Palavras, Palavrinhas, Palavrões)* (1981, 1ª edición en español, 1987), *Bisa Bea Bisa Bel (Bisa Bia, Bisa Bel)* (1982, 1ª edición en español, 1988), *Del tamaño justo (Bem do seu tamanho)* (1979, 1ª edición en español, 2001), *El perro del cerro y la rana de la sabana* (1ª edición en español, 1986), *Camilón Comilón (Camilã, o Comilão)* (1987, 1ª edición en español, 1989), *Un montón de unicornios (Praga de unicórnio)* (1ª edición en español, 1990), *La abuelita aventurera (Avelhinha Maluquete)* (1986, 1ª edición en español, 1992), *Un pajarito me contó (Passarinho me contou)* (1983, 1ª edición en español, 1992), *Niña bonita (Menina Bonita do Laço de Fita)* (1ª edición en español, 1994), *El domador de monstruos (O domador de monstros)* (1ª edición en español, 1996), *Besos mágicos (Beijos Mágicos)* (1ª edición en español, 1996), *Ah, pajarita si yo pudiera (Ah, Cambaxirra, Se Eu Pudesse...)* (1991, 1ª edición en español, 1998), *Eso no me lo quita nadie (Isso ninguém me tira)* (1996, 1ª edición en español, 1998), *Un buen coro* (1991, 1ª edición en español, 1998), *Un deseo loco (Uma vontade louca)* (1990, 1ª edición en español, 1998), *Yeca, el Tatú (Jeca, o Tatu)* (1ª edición en español, 1999), *El barbero y el coronel (O barbeiro et o coronel)* (1993, 1ª edición en español, 1999), *Pimienta en la cabecita (Pimenta no cocoruto)* (1993, 1ª edición en español, 1999), *El canto de la plaza (O Canto da Praça)* (1ª edición en español, 1995), *Exploradores y aventureros en América Latina* (1ª edición en español, 1995), *Todo al mismo tiempo ahora (Tudo ao mesmo tempo agora)* (1999, 1ª edición en español, 2001). Sobresalen también algunas novelas destinadas al público adulto, como *Alice e Ulises* (1983), la cual no supo que era para adultos sino hasta que terminó de escribirla, *Tropical sol da liberdade* (1988), *Aos quatro ventos* (1993), y *O mar nunca transborda* (1995).

Capítulo 1: Ana María Machado: una pionera brasileña

Hacia la segunda mitad del siglo XX, la literatura infantil brasileña se había conformado principalmente de tres elementos que le dieron un carácter definido: la tradición oral, recogida por Figueiredo Pimentel a finales de siglo XIX; la creación de un universo infantil a partir del manejo de la fantasía de Monteiro Lobato en la primera mitad del siglo XX, y el planteamiento de un realismo social que repercutió en la concepción de los personajes infantiles por parte de Lygia Bojunga a partir de los años setenta.

En 1884, Alberto Figueiredo Pimentel publicó su primer libro, *Contos de carochinha*, en su Livrería do Povo Quaresma —esta librería, a su vez casa editorial, ha sido comparada con la que estableció Saturnino Calleja en España en esa misma época—⁴ Se trataba de una serie de historias donde combinaba sus traducciones de los cuentos de los hermanos Grimm y de Perrault y sus adaptaciones de estos a los relatos de la tradición popular brasileña. Por primera vez en Brasil se publicaron los cuentos que circulaban de boca en boca y fue tal su éxito, que Figueiredo Pimentel continuó publicando libros bajo el mismo esquema. De ellos sobresalen *Historias de Baratinha* (1896), *Historias de Avosinha* (1896), *Historias do arco da velha* y *O livro das crianças* (1898), con los que fundó una base sólida para la literatura infantil brasileña.

Después de Figueiredo Pimentel, es José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) quien se considera figura clave de la literatura infantil brasileña. En su obra *O sítio do picapau amarelo*, se puede hablar por primera vez de un universo narrativo infantil que es conocido por todos los niños brasileños. Allí convergen los personajes que protagonizan el ciclo narrativo de Figueiredo Pimentel, conformado por más de una veintena de volúmenes:

Inventó una serie de personajes que se hicieron popularísimos dentro y fuera del país. Con ellos el pequeño lector trotamundos aprende mitología, conoce a los

⁴ Manuel Peña Muñoz, *Había una vez en América*, p.222.

clásicos, vive originales aventuras y se divierte [...] Fue un gran humorista y un maestro del diálogo y el estilo ameno; encontró la fórmula perfecta de escribir para los niños de su época [...].⁵

A partir de la segunda mitad del siglo XX son tantos los nombres de quienes escriben para niños en Brasil que es posible clasificarlos, incluso, a partir de ciertas corrientes literarias. En su libro *Había una vez en América, literatura infantil de América Latina*, Manuel Peña Muñoz, distingue corrientes que van del realismo a la neo fantasía. En específico, señala la corriente realista que surge a partir de los años setenta, cuando en Brasil se daban fuertes cambios sociales e históricos.

Esto favorece la aparición de una corriente realista en la literatura infantil brasileña que origina polémicas por presentar diversos problemas de la sociedad contemporánea que antes no se habían presentado en un libro para niños [...] Así como en Alemania los autores postulan que a los niños hay que darles el postre, pero también el alimento, así también los autores de Brasil escriben novelas con contenidos de fondo para la reflexión y el fortalecimiento del espíritu. Estos escritores piensan que es necesario darles a los niños, a través de historias bien contadas, temas para la reflexión.⁶

Lygia Bojunga es una autora representativa de esta corriente. Fue la primera latinoamericana acreedora al premio Hans Christian Andersen —el máximo galardón mundial en el rubro de la literatura infantil— en 1982. Bojunga trata asuntos como el suicidio, la marginación, el abandono del hogar, el crimen pasional, la pobreza y la división de clases. Dentro de esta corriente más hacia la neo fantasía, “tendencia poética más lúdica que parte de la realidad del niño”,⁷ ubicamos la obra de Ana María Machado, también galardonada por el Hans Christian Andersen —junto con Bojunga son las únicas dos latinoamericanas que lo han ganado; Machado en el año 2000—

Junto a Ana María Machado se encuentran nombres como Ziraldo, Ruth Rocha, João Carlo Marinho, Sylvia Orthof, Gerda Brentani, Marina Colasanti y Lucía Pimentel. Este movimiento se vio reflejado con fuerza en los setenta, y

⁵ Alga Marina Elizagaray, *Niños, autores y libros*, p. 102.

⁶ M. Peña Muñoz, *Había una vez en América*, op. cit., p.228.

⁷ *Ibidem*.

coincidió con un despertar del género en el resto de los países latinoamericanos. Hoy, Brasil tiene cerca de cuarenta editoriales especializadas en literatura infantil. Los más importantes: *Melhoramentos* de Sao Paulo, *Miguilim* de Belo Horizonte, *Salamandra* de Río de Janeiro. Desgraciadamente, muchas de las obras brasileñas no se traducen al español.

I. Apuntes para una semblanza biográfica

Ana María Machado nació en Río de Janeiro en 1941. Estudió pintura en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el de Nueva York. Más tarde, abandonó la pintura para dedicarse a la literatura. Eran los inicios de los años setenta. El abandono de la pintura —explica Machado— coincidió con el giro conceptual que las vanguardias le dieron a las artes plásticas, cuando la apreciación de un cuadro no sólo se daba a partir del cuadro mismo, sino con conceptos y palabras que justificaran su existencia. Fue la época de los *happenings* y *performances* —*avant la lettre*— que exigían otro lenguaje, un lenguaje en el que Machado se sentía ajena. “En fin, descubrí que no tenía una gran contribución que hacer a la pintura. Pero, aunque modestamente, podía tener algo nuevo que sumar a nuestra literatura.”⁸

Como profesora en la Universidad de Río de Janeiro participó en reuniones y manifestaciones en contra del gobierno impuesto del general Artur da Costa e Silva. A finales de 1969, después de haber estado presa, abandonó su país. Como ella misma comenta, por equipaje llevaba a su hijo Rodrigo y algunas historias infantiles que escribía para la revista *Recreio*, en la que se integró no sólo como colaboradora sino como parte del equipo de redactores. Entonces, su único acercamiento al público infantil había sido de manera indirecta cuando en el *Correio da Manhã*, escribió crítica teatral infantil.

⁸ Ana María Machado. Página electrónica de la *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil No.9*, editada por Fundalectura-Sección Colombiana de IBBY, Bogotá, enero-junio de 1999. <http://www.imaginaría.com.ar/02/4/machado5.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

En París, estudió cine con Christian Metz, gran renovador de la teoría cinematográfica en las décadas de los sesenta y setenta; y semiología con Umberto Eco. Se doctoró en Lingüística en la École Pratique de Hautes Études con una tesis sobre João Guimarães Rosa bajo la dirección de los estructuralistas Roland Barthes y Gerard Genette (*Recado de nome*, que se convertiría en su primer libro publicado, en 1976). En esa época daba clases de portugués en la Sorbonne. Como periodista trabajó para la revista *Elle* en París, para la BBC de Londres, y para otras publicaciones de Brasil, entre ellas el *Jornal do Brasil*, donde tuvo una columna semanal por cinco años. Fue también editora de noticias durante siete años para el sistema *Rádio Jornal do Brasil*. Desde Europa, Machado enviaba sus textos, tanto para la nueva revista como para la Editora Abril.

Al responder a una entrevista para la Fundación Nacional del Libro Infantil y Juvenil (FNLIJ), Machado recuerda cuál fue su primera historia dirigida a los niños. Se trataba de una obra de teatro que inscribiría a un concurso, pero como fue invitada a ser jurado del mismo certamen desistió de enviarla y la convirtió en un texto narrativo: *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977) —libro no traducido al español— publicado por la editorial Abril, la misma que publicaba *Recreio*. “Ahí me fui animando y fui escribiendo varias cosas que yo misma no sabía para qué edad eran. Y hasta hoy no tengo certeza de muchas de ellas.”⁹ Lo cierto es que Machado se preparaba para ser maestra y crítica cuando el azar desvió su camino hacia un oficio que nunca imaginó y al que se ha dedicado de manera apasionada.

A su regreso a Brasil, en 1972, hizo radio y continuó con su carrera periodística, sin dejar de escribir sus historias infantiles. Fue en 1977 cuando, escondida tras un seudónimo, Machado obtuvo el premio João de Barro por su libro *Historia medio al revés* (*História Meio ao Contrário*). A partir de entonces, se dedicó de lleno a la literatura para niños.

En 1979 abrió la primera librería infantil brasileña en Río de Janeiro, *Malasartes*, que dirigió hasta marzo de 1996. Entre 1994 y 1996 fue editora de

⁹ *Ibidem*.

libros infantiles y una de las directoras de Quinteto Editorial. Por su obra y trayectoria ha recibido casi todos los premios de literatura infantil en Brasil y América Latina. Ha sido ganadora en varias ocasiones de los premios al mejor libro infantil y juvenil otorgados por la FNLIJ, del premio Jabuti de la Cámara del Libro de Brasil y del premio de la Asociación Paulista de Críticos de Arte, del premio Internacional Casa de las Américas y, en 2000, del máximo galardón a la literatura infantil: el premio Hans Christian Andersen. Además, fue parte del Comité Ejecutivo de IBBY (1982); miembro del jurado (1978 y 1982) y presidenta (1986 y 1988) del mismo premio, además de ser jurado en los premios Casa de las Américas (1982) y Cataluña de Ilustración (1990) y fue la primera catedrática de literatura infantil y juvenil en el Departamento de Letras de la PUC (Universidad Pontificia Católica) en Río de Janeiro.¹⁰ Hoy, después de sobrevivir a una mastectomía, continúa dedicada a la escritura, la traducción y a exponer sus ideas sobre la literatura infantil en diferentes partes del mundo. Sobre ella, Graciela Montes opina que

Muy lejos de la prescindencia del que se siente artista en su torre, Ana María Machado está en el mundo. Y se mantiene alerta, además, con los ojos bien abiertos. Consciente de su papel social, sabedora del lugar que pueden tener los cuentos para niños en un mundo de pobres y analfabetos, y sabedora también del efecto que puede tener la palabra de una intelectual latinoamericana en los foros propios y de los países centrales. Sabedora y, en la mejor tradición de Lobato y de Martí, también responsable.¹¹

II. Una literatura comprometida

Al responder a la pregunta sobre su interés hacia una literatura dirigida a los niños, Machado dijo en una entrevista para *La Nación*, después de haber recibido el premio Andersen: “¿Y por qué no?”. Y añadió:

¹⁰ *Imaginaria. Revista electrónica quincenal de Literatura infantil y juvenil*. Argentina, Buenos Aires, 3 de mayo 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/02/4/machado1.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

¹¹ “Prólogo” de Graciela Montes al libro de Ana María Machado, *Buenas palabras, malas palabras*, p.11.

A quienes miran de soslayo la literatura infantil, yo les diría que es una literatura más rica, porque puede ser leída por adultos y por niños. Las obras para chicos son las de Carroll, las de Collodi, las de Rodari. Es decir, autores que se ganaron a los lectores pequeños, pero que son tan buenos escritores como Stendhal, como Hemingway, como Cortázar, como Guimarães Rosa: nos hablan de nosotros mismos, nos ayudan a crecer, no importa si somos adultos o pequeños.¹²

Ana María Machado creció leyendo a Monteiro Lobato y su universo lobatiano. De adulta, las huellas quedaron marcadas: el juego, el gusto por la innovación, un vivo interés por la sociedad y por el mundo y la capacidad de no aislar la fantasía de la realidad, características que se muestran en las historias, el lenguaje y las estructuras que plantea en su escritura. La obra de Machado es audaz, irreverente, impetuosa, contestataria y diversa por la incansable búsqueda, ya sea en el lenguaje, en las formas narrativas o en los personajes.

En su obra prevalecen dos elementos constantes: una visión crítica de la realidad de donde toma uno los detonantes más importantes de su actividad creadora y lo que ella llama el “uso materializante de las palabras”,¹³ es decir, el poder demiúrgico de las palabras para nombrar y, con eso, hacer existir.

Para Ana María Machado, “literatura es el arte de las palabras. Pero pocos géneros literarios tienen lectores tan conscientes del poder mágico que poseen las palabras como la literatura infantil y juvenil.”¹⁴ Por medio de la exploración del lenguaje, de las palabras, el niño tiene acceso al mundo de los adultos. Son los primeros intentos, dice Machado, de querer participar en él. Para ella, los cuentos de hadas son el mejor ejemplo de ese “poder mágico” de las palabras, de “esa creencia en el poder concreto y concretizante de las palabras” a través de los conjuros de magos, hechiceros, brujas y encantamientos.

Para los niños, esa exploración constituye un nuevo juego que le otorgará el poder de llamar y nombrar. A partir de este juego, Machado escribe; por ello

¹² Entrevista realizada por Carolina Arenes de la redacción de *La Nación*. (*La Nación online*), 26 de abril de 2000. <http://www.imaginaría.com.ar/02/4/lanacion.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

¹³ Ver tercer capítulo, apartado IV, El poder materializante de las palabras.

¹⁴ Ana María Machado, “Buenas y malas palabras en los cuentos para niños.” *Buenas palabras malas palabras*, p.13.

puede abarcar tantos temas, puede ahondar en las emociones, pues explora las palabras sin caer en simplismos innecesarios. "Escribir para mí, es explorar palabras, antes que nada. De esa exploración nacen los personajes, los escenarios donde se mueven, las situaciones que viven. De la misma manera, los libros que más me gustan son los que tienen afinidades con esa visión."¹⁵

Estos dos elementos han ayudado a catalogar la literatura de Machado como una literatura comprometida con la sociedad pero principalmente con ella como persona y como creadora. Desde sus primeros textos, escribió a contracorriente de la literatura infantil que se escribía en los cincuenta y sesenta en Brasil: historias de niños o animales desobedientes que reciben su lección para que aprendan del "adulto sabio" lo que se debe y no se debe hacer; o historias de castillos, princesas y dragones sacadas del imaginario oficial. Hoy en día, sin embargo, Machado opina que si su obra ha sido interpretada como una forma de rebeldía contra esa dictadura o esa época, no fue escrita conscientemente con esos fines. Explica, en una plática que tuvo lugar en el 27º congreso de la Organización Internacional del Libro Infantil y Juvenil, IBBY, en Cartagena de Indias, con tres especialistas en literatura para niños,¹⁶ cómo escribió el cuento *Jararaca, perereca, tiriñica* sin intención política alguna, aunque, a finales de los años sesenta, sería interpretado como el texto de la disidencia contra la dictadura. Concluye: "Y hablo de todo esto para decir que llego a lo político de manera inconsciente." Este fenómeno es natural en una escritora comprometida con su momento, con la sociedad, con ella misma. Todo lo que vive o ha vivido se reflejará naturalmente en lo que escribe, pues se trata de una autora inmersa en el mundo, que sabe para quién escribe y que rechaza ideas hechas modas o teorías

¹⁵ *Idem*, p.16.

¹⁶ "Ana María Machado. Militante de una literatura sin adjetivos." Entrevista a Ana María Machado por Verónica Uribe, periodista, editora y autora, vicepresidente de Ediciones Ekaré, María Beatriz Medina, Licenciada en Letras, directora del Centro de Investigación y Estudios de Literatura Infantil del Banco del Libro de Venezuela, y Carmen Díaz, Consultora del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, presidente de Ekaré y del Banco del Libro de Venezuela. Entrevista extraída de la publicación electrónica RELALIJ (Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil) Enero-junio 2001. <http://www.imaginaría.com.ar/08/6/relalij.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

de moda —¿no dejó por ello la pintura?— que está dispuesta a la vida, que utiliza el lenguaje variado y vivo de la gente de Brasil buscando siempre el tono, la palabra justa para su historia, para sus personajes; que escribe apasionadamente porque aborda asuntos que competen a todos, empezando por ella misma.

III. Cuentos para vencer la dictadura

Hoy, en Brasil, Ana María Machado es sinónimo de éxito de ventas. Al mismo tiempo es una escritora reconocida y respetada por la crítica literaria a pesar de que este medio académico suele deplorar los *best seller*. Machado atribuye ambos hechos a dos situaciones que tienen que ver con el momento histórico en que comenzó a escribir para niños: las circunstancias políticas y sociales bajo las cuales comenzó a escribir y el auge de la televisión en Brasil.

Junto a escritores como Ziraldo, Ruth Rocha y João Carlos Marinho, Machado surgió como “portavoz de una irreverencia que la sociedad quería expresar y en un lenguaje nuevo.”¹⁷ El bloqueo impuesto por la dictadura fue burlado en forma de cuentos infantiles, al parecer inofensivos, pues, ¿qué ideología iba a cuestionar o criticar un “simple” cuento dirigido a entretener a los niños?

Los lectores descubrieron, en voz de Machado, esta nueva forma de hacer una literatura que fue leída por grandes y chicos, ya que a todos les afectaba una situación social cifrada en esas historias. (Algunos ejemplos de esos libros son: *Passarinho me Contou (Un pajarito me contó) Era uma vez um tirano (Érase una vez un tirano)* —no traducido al español— *Ah, cambaxirra, se eu pudesse (Ah pajarita si yo pudiera)* y *O barbeiro e o coronel (El barbero y el coronel)*). Así, bajo la forma de parodias y sátiras, Machado criticó severamente la dictadura que sufrió Brasil.

¹⁷ A.M. Machado, *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil No.9*, op. cit. <http://www.imaginaria.com.ar/02/4/machado5.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Fueron ellos [el público] los que difundieron, entre sí, la buena nueva de que existíamos. Fueron ellos los que salieron alocados a comprar nuestras historias en *Recreio*, *Bloquinho*, *Alegria*, *A Turma do Perere*, exigiendo que las editoras nos aprovecharan y comenzaran a publicarnos en libros. Fueron ellos los que corrieron tras los libros pioneros de Lygia Bojunga y de Maria Clara Machado, de João Carlos Marinho y de Edy Lima [...] Y acabaron por instaurar en la literatura infantil ese asombroso fenómeno brasileño, realmente único: la coincidencia entre la alta calidad de textos nacionales originales y un gran volumen de ventas.¹⁸

Otra circunstancia que ayudó a que Machado se volviera una de las escritoras más importantes en Brasil fue el surgimiento de nuevas industrias culturales, en especial de la televisión. Esas industrias necesitaron materia prima, una producción de bienes culturales para divulgarlos masivamente. “La naciente industria tuvo que aceptarnos —recuerda Machado— porque era la única cosa que ya estaba brotando espontáneamente como necesidad irrefutable de decir algo bajo la dictadura, y con mucho éxito.”¹⁹ Para entonces, la revista *Recreio* vendía doscientos cincuenta mil ejemplares. La nueva industria no iba a desperdiciar ese público.

IV. Afinidades literarias: Monteiro Lobato y Lygia Bojunga

Hay un autor con el cual se asocia constantemente a Ana María Machado, sea como su legatario directo o como compañero de creación: Monteiro Lobato. Como en todas las relaciones alumno-maestro existen coincidencias, pero también hay diferencias de base que hacen de Machado y Lobato dos autores diferentes. En su respectiva época, cada uno consiguió impulsar la evolución y elevar la calidad de la literatura para niños. Explica Machado:

[...] ambos nos preocupamos por los asuntos sociales, políticos y filosóficos de nuestro tiempo, ambos percibimos la obra literaria como un lugar adecuado para la discusión de valores éticos, ambos transitamos con naturalidad entre lo real y lo maravilloso, ambos nos sentimos a gusto con la irreverencia y el humor, ambos estamos embebidos en nuestra cultura popular [...] Bebemos en las mismas fuentes populares, eso sí. Y como somos de épocas diferentes, también pude

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

beber en la fuente lobatiana, además de incluir otros elementos que son únicos de mi época.²⁰

Entre los rasgos más importantes que los diferencian, destaca que Machado no repite sus universos literarios. “Personalmente me divierto más con la dificultad inventando un mundo donde todavía no me he movido, nuevo cada vez. Eso me plantea problemas de estructuras narrativas muy diversos en cada nueva instancia, evitando repetir una fórmula.”²¹ Una excepción es la serie *Mico Maneco*.²²

Otra diferencia importante entre las visiones del mundo literarias de Machado y de Monteiro Lobato, es la manera en que ella encara la lengua. Aunque ambos valoran la oralidad, Machado tiene una “propuesta consciente de buscar un habla brasileña. La mayor diferencia se encuentra en el punto de partida de cada autor al escribir para niños. “[Lobato] tenía un vasto, muy oportuno y maravilloso proyecto pedagógico para Brasil. Yo no tengo nada de eso, apenas quiero explorar las potencialidades del lenguaje y de la narrativa. Modestamente, hacer un juego estético.”²³

A Ana María Machado también se le asocia con Lygia Bojunga, no sólo porque ambas han recibido el premio Hans Christian Andersen, sino por la temática que desarrollan en su obra. “Leyendo a Ana —afirma Bojunga— contadora de historias de primerísima calidad, una de las cosas que más me atrae es la presencia constante de una formidable visión crítica de nuestra sociedad y

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Se trata de una larga serie de pequeñas historias muy sencillas enfocadas a la práctica de diferentes letras del abecedario. Casi todos los cuentos son juegos o experiencias repetitivas para los niños de preescolar: jugar en la arena, jugar con la lluvia, jugar con la sombra de uno, etc.

²³ A.M. Machado, *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil No.9*, op. cit. <http://www.imaginaria.com.ar/02/4/machado5.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

del mundo.”²⁴ Tanto la obra de Bojunga como la de Machado se inserta en un realismo poco frecuente en los libros para niños y jóvenes.

Con algunos años de anticipación sobre Machado, sin dejar de ser contemporáneas, Bojunga inauguró en Brasil una manera de escribir para niños desde la propia infancia, y pudo hablar de sus problemas existenciales, de los más íntimos y los relacionados con la sociedad. En la línea de Monteiro Lobato, alterna esta realidad del niño con su fantasía; una fantasía fincada en la realidad que evita disparates y absurdos. Así, la autora ha explorado diferentes situaciones sociales que afectan a los niños como el divorcio, la infidelidad de los padres, la desigualdad social, el suicidio, y ha señalado nuevos caminos para enfrentar estos problemas, siempre desde el punto de vista del niño, quien descubre una nueva voz interior.

Machado es continuadora de esta corriente y, al igual que Bojunga, se interesa por escribir sobre los asuntos que conciernen a los niños de diversas clases sociales. En las dos autoras persiste una crítica a la sociedad contemporánea y la voluntad de mantener al niño como protagonista.

Ambas manifiestan un interés por mostrar su país en sus geografías y en su historia. Coinciden en la búsqueda de diferentes formas narrativas y en la presencia en sus libros de algún personaje femenino que, desde pequeño, sabe que quiere ser escritor. Sin embargo, existen claras diferencias. Por ejemplo, mientras que Bojunga suele distinguir y limitar los planos real y fantástico, en Machado suelen estar fusionados.

²⁴ “En torno a la obra de Ana María Machado.” De Antonio Orlando Rodríguez. Texto extraído de la página electrónica: Taller de talleres, <http://www.imaginaria.com.ar/02/4/machado5.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

V. Una resistencia cultural

Una vez esbozadas las afinidades y las diferencias entre la obra de Machado y la de Bojunga, se antoja adecuado afirmar que la primera ha continuado el camino iniciado por la segunda. Bojunga se ha dedicado a escribir principalmente novelas breves; Machado ha incursionado en cuentos cortos que aprovechan y sintetizan —a través del juego con las palabras y las metáforas— lo que Bojunga desarrolla en un texto más extenso. Siempre en búsqueda, Machado sabe jugar con las palabras, con su musicalidad, al mismo tiempo que cuenta una historia. “Me gustan las palabras, me maravilla que la gente pueda comunicar con hermosos sonidos ideas a veces tan abstractas.”²⁵

Ella ha sabido otorgarle una dimensión literaria a algunos de los problemas más difíciles de su tiempo y de su Brasil natal. A la pregunta ¿qué pretende decir con su obra? responde:

No intento transmitir nada; creo que la literatura no es un medio de transmisión de mensajes, para eso existen los medios de comunicación, que son mucho más eficientes. Mis intenciones son estéticas: tratar la palabra de una manera artística, explorar las posibilidades de la lengua, inventar nuevas maneras de hacer relatos, imaginar nuevos personajes y situaciones, enfrentar retos narrativos. Por supuesto, mientras trato de todo eso, no puedo dejar de reflejar mi visión del mundo, una celebración de la vida y una fuerte sed de justicia y libertad.²⁶

Para Machado escribir es el trabajo de un creador. Su posición se entenderá mejor si hablamos un poco sobre la lucha que Ana María Machado ha entablado desde hace años contra el mercado editorial como uno de los mayores enemigos del libro para niños. Como librera no pudo dejar pasar inadvertido el poder de las casas editoras sobre lo que se escribe para niños. Son ellas las que eligen los temas y el formato, y después deciden a quién encargárselo. Esta manera de escribir libros es parecida a la que se maneja en televisión y en las

²⁵ Entrevista realizada por Carolina Arenes de la redacción de *La Nación*, op. cit. <http://www.imaginaría.com.ar/02/4/lanacion.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

²⁶ Ana María Machado, *Aunque parezca mentira*, p.58.

dirigidas a niños que lo manejan como si fuera un objetivo publicitario al que se le preparan los productos dirigidos a él en forma tan directa. En su libro *Fast food*, Eric Schlosser analiza esta explosión de la publicidad dirigida a los niños que tuvo lugar en la década de los ochenta, conocida como “la década del consumidor infantil”. Después de haberlos ignorado, las empresas se dieron cuenta que el niño era un gran potencial comercial pues, a su corta edad, comenzaba a definir sus gustos y, por tanto, sería un comprador en el presente y en el futuro. Así surgieron los departamentos especializados en publicidad infantil con nombres y logotipos sugerentes, dirigidos a ellos. Dice Schlosser que está comprobado por los estudios de mercado que los niños suelen reconocer el logotipo de una marca antes de ser capaces de reconocer su propio nombre escrito. Cuenta también cómo los estudios de *marketing* recurrieron a los estudios pedagógicos sobre el desarrollo del niño y los aplicaron en el desarrollo de grandes campañas publicitarias. No es casualidad que las mascotas de las grandes tiendas departamentales o las de comida rápida sean animalitos con un estilo y actitud semejante. Se sabe que hasta los seis años aproximadamente, el ochenta por ciento de los sueños infantiles tienen que ver con animales. En consecuencia – explica Schlosser– los personajes de formas suaves y redondas como el dinosaurio Barney, los dibujos animados de Walt Disney o los Teletubbies presentan un atractivo evidente para los pequeños.

Si la literatura para niños pudo liberarse de la imposición de la pedagogía y la moral de la época, ahora debe lidiar contra la mercadotecnia. Para Machado, ésta es otra resistencia, parecida a la que vivió con la dictadura brasileña, a la que hay que hacer frente. “Hoy la resistencia es cultural. No aceptar que la literatura se vuelva otro bien de consumo; defender estéticamente nuestras diferencias culturales que nos hacen ser quienes somos. Soy una militante de la lectura. Creo que el contacto con la literatura es uno de los derechos básicos del ser humano.”²⁷

²⁷ A.M. Machado, *Aunque parezca mentira*, *op. cit.*, p.58.

CAPÍTULO 2: Más allá del cuento de hadas

I. *Historia medio al revés*

Para mostrar cómo Ana María Machado rompe con los cuentos para niños esquemáticos y convencionales, me valdré del cuento *Historia medio al revés* editado en la colección A la orilla del viento, del Fondo de Cultura Económica. Asimismo, mostraré cómo este rompimiento lleva a la autora a buscar nuevos mundos literarios que se sustentan, principalmente, en la realidad y facilitan la identificación del lector con los personajes y las circunstancias del cuento. También analizaré la evolución de dos tipos de personajes: los que todavía pertenecen al cuento de hadas que, de pronto, quedan descontextualizados y aquellos que provienen de la realidad.

I.1. Sinopsis

Historia medio al revés comienza en un reino lejano y feliz donde el Rey, la Reina y la Princesa vivían “felices para siempre”.

Un día el Rey, rompe su rutina y se queda unas horas más observando el día desde su castillo, cuando se da cuenta de que alguien se lo ha robado. El Rey, gran ignorante de la vida, exige al Pueblo que descubra al ladrón.

El Pueblo, acostumbrado a obedecerlo y a jamás desmentirlo, inventa la existencia de un Dragón Negro con un gran ojo blanco que diariamente se roba el día. Al haber un culpable, el Rey ofrece la mano de la Princesa al valiente que logre matar al Dragón Negro.

Con ese motivo llega al pueblo un príncipe. Sin embargo, el Pueblo decide defender al Dragón Negro, pues en caso que pudiera ser vencido por el Príncipe, tendría que trabajar todo el tiempo ya que no habría noche para dormir. Los pobladores unen sus fuerzas y van a hablar con el Gigante que vive en los montes para pedirle que detenga la empresa del Príncipe.

El Gigante acepta, pues se da cuenta de que todo el trastorno es resultado de la “real ignorancia”. Haciendo uso de sus “poderes”, que no son otros que los

de la naturaleza, intenta obstaculizar el paso del Príncipe; pero ni los ríos engrosados ni la tupida maleza son suficientes para detenerlo.

El Dragón Negro es el que, sin proponérselo, tiene la solución. Al despejar su ojo blanco de cualquier niebla, ilumina la noche, con lo cual el Príncipe descubre a la Pastora —uno de los líderes del Pueblo— y se enamoran.

Al amanecer, al Rey ya no le interesa la desaparición del día sino la de aquel sol blanco y frío que brillaba en la oscuridad. El Príncipe no ha acabado con el Dragón Negro, de manera que no tiene obligación de casarse con la Princesa para fortuna de él y de la misma Princesa, quien se ha dado cuenta de que en el mundo hay muchas más cosas que hacer que ser una Princesa. El Príncipe Encantador termina convertido en un vaquero que cuida caballos para estar cerca de la Pastora y sus ovejas.

1.2. Trivialización de los cuentos de hadas

En *Historia medio al revés*, Machado echa mano de los bien conocidos esquemas del cuento de hadas para parodiarlos. Sobre este cuento, Antonio Orlando Rodríguez opina: “La sátira refinada a los elementos tradicionales de este tipo de literatura se convierte, por extensión, en una burla a los esquemas, a los estereotipos y a las verdades preestablecidas que constituyen un lastre para las relaciones humanas en la sociedad contemporánea.”²⁸

La parodia de Machado no se dirige contra los esquemas de los cuentos clásicos escritos por Perrault, por los hermanos Grimm o por Andersen, sino a las versiones simplificadas que se han escrito a lo largo de los años. En su introducción a *Los cuentos de Perrault*, Bruno Bettelheim se detiene en las características de los cuentos de hadas originales y subraya la diferencia entre éstos y sus adaptaciones, incluidas las de Walt Disney.

²⁸ Rodríguez, Antonio Orlando. “En torno a la obra de Ana María Machado”, op. cit. <http://www.geocities.com/Athens/Forum/2867/82.html> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Los primeros se destacan por su inmensa variedad de situaciones, su riqueza imaginativa, sus personajes ambiguos, sus diversos significados, y por el hecho de que no fueron creados para niños,

Eran narrados por adultos para placer y edificación de jóvenes y viejos; hablaban del destino del hombre, de las pruebas y tribulaciones que había que afrontar, de sus miedos y esperanzas, de sus relaciones con el prójimo y con lo sobrenatural, y todo ello bajo una forma que a todos les permitía escuchar el cuento de delectación y al mismo tiempo reflexionar acerca de su profundo significado.²⁹

Los segundos, como apunta Bettelheim, despojan a los cuentos de hadas de su más profundo y esencial significado, degradándolos y trivializándolos; insistiendo en "detalles secundarios en detrimento de un significado más profundo."³⁰ Explica Bettelheim: "Uno de los grandes méritos del cuento de hadas estriba en que no hace más que insinuar una cantidad de cosas que dan pie para que la imaginación del narrador y del oyente se explaye con toda libertad."³¹ Esto permite a cada oyente y narrador interpretar el cuento según sus propias experiencias, necesidades y aspiraciones del momento; es decir, le confiere libertad y longevidad, pues no será lo mismo leer la *Caperucita roja* a los cinco que a los diez o que a los cincuenta años. La mayor o menor experiencia del oyente o narrador le conferirá diferentes valores a las partes del cuento. "A medida que el niño crece, madura y profundiza su experiencia, el cuento gana en significación."³²

Al instituir una sola manera de ver *La Cenicienta*, *La Bella y la Bestia* o *Blancanieves*, se cierran las posibilidades de interpretación del cuento. El que lo oye, lo lee o lo ve asumirá versiones unívocas, las cuales, como dice Bettelheim, "sumergen al niño y lo arrastran tan aprisa que no tiene tiempo de reflexionar sobre el sentido profundo escondido bajo la superficie de la historia. [El niño] se ve

²⁹ Prólogo de Bruno Bettelheim, a *Los cuentos de Perrault Seguidos de los cuentos de Mme. D'Aulnoye y de Mme. Leprince de Beaumont*, p.14.

³⁰ *Idem*, p.23.

³¹ *Idem*, p.22.

³² *Idem*, p.23.

obligado a aceptar el cuento tal como lo ha montado el director de escena para halagar el gusto del gran público y convertirlo en un éxito fulminante.”³³

La lectura de los cuentos completos u originales ayuda, en palabras del Bettelheim, a sobrellevar la realidad, no a huir de ella, como ocurre con adaptaciones predigeridas. El cuento constituye una indagación de la realidad, principalmente a través de los personajes en los que proyectamos nuestros miedos y esperanzas para, luego, resolverlos. La angustia y el miedo, por ejemplo, se concretan en las situaciones y en los personajes y se vuelven dominables porque ellos logran vencerlos.

Las peripecias de los héroes del cuento nos dan la esperanza de que también nosotros terminaremos con el problema, que podremos superar diferentes avatares. El final feliz, característico de los cuentos de hadas (con excepciones, como el de *Caperucita roja* donde el lobo termina comiéndosela), responde, como indica Bettelheim, a la esperanza de que una situación desesperada se transforme en otra que pueda ser soportada con valor. “Y precisamente porque el hombre no puede prescindir de la esperanza es por lo que los cuentos de hadas son tan viejos como el mundo y se los encuentra uno en todos los lugares habitados de la tierra.”³⁴

Las adaptaciones de Walt Disney y su impacto en la literatura infantil crearon un estilo espurio en las historias para niños, pobladas de hadas, ogros, princesas, príncipes, magia y castillos estereotipados, muy apartados de la verdadera naturaleza de los cuentos de hadas, rica en ambigüedades y complejidades. Esta trivialización de los cuentos de hadas parecía separar a los niños de los misterios del hombre, de las emociones humanas, como si los niños no fueran capaces de entenderlas o experimentarlas y les dio a cambio historias pueriles que los ubicó dentro de un mundo artificial, *rosa*, simplón.

³³ *Idem*, p.24.

³⁴ *Idem*, p.18.

En *Historia medio al revés*, Ana María Machado se rebela contra ese estilo artificial, con tintes rosas, bien conocido por todos, a través las mismas armas, los mismos elementos narrativos, pero con otras funciones.

Quedó expuesto que una de las características de la obra de Ana María Machado es la crítica al comportamiento de la sociedad, en el ámbito particular o general. En *Historia medio al revés*, Machado se dirige en contra de dos comportamientos claramente identificados: la dictadura política y la contaminación de los cuentos de hadas.

1.3.1. El incipit

Desde el arranque del cuento, el lector sabe que abordará una historia diferente: "...Y entonces se casaron, tuvieron una hija tan linda como un rayo de sol y vivieron felices para siempre..."³⁵

Comenzar un cuento con la frase que el lector espera al final, es un guiño, un gesto de complicidad del autor que supone el conocimiento de la convención. Machado no es la primera en alterar el orden que el lector espera. Carroll lo hace constantemente —los personajes y las situaciones de los cuentos infantiles funcionan con Alicia de manera diferente—; Collodi también lo hizo:

Había una vez...

—¡Un Rey! —dirán inmediatamente mis pequeños lectores.

—No, chicos, os habéis equivocado. Había una vez un trozo de madera.³⁶

En ese comienzo se ve la intención del autor de dirigirse a los niños de una forma diferente.³⁷

³⁵ Ana María Machado, *Historia medio al revés*, p.7.

³⁶ Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*, p.9.

³⁷ No debe perderse de vista que *Pinocho* fue publicado por primera vez en 1883, en forma de folletín, por entregas en el *Giornale dei Bambini*, un semanario fundado en Roma y que en su tiempo las historias de ficción infantiles se reducían a los cuentos de hadas y las fábulas que, a pesar de ser una literatura bien escrita, seguían un patrón similar de estructuras y funciones narrativas. Pinocho podría ser considerado como el primer personaje en la literatura infantil más cercano a lo humano, o como lo expresa Benedetto Croce: "La madera en que está tallado Pinocho es la humanidad misma." En *Pinocho* se encuentran los dos puntos de vista del binomio *adulto-niño*.

1.3.2. Las funciones de *Historia medio al revés*, a través del esquema de Vladimir Propp

A continuación analizaré las formas del cuento *Historia medio al revés* basándome en algunos aspectos de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. Esto con el fin de explorar la manera en que Machado aprovecha los elementos y personajes del cuento clásico de hadas para proponer otra manera de contar cuentos.

En *Historia medio al revés* hay un Rey, una Reina y una Princesa, un castillo, un Pueblo, un Príncipe y un Dragón cuyas funciones parecieran seguir el esquema de los cuentos de hadas, o “populares”, como los llama Vladimir Propp. Sin embargo, durante el desarrollo de la historia, estos dan un giro y se rebelan a su situación a manera de crítica a las innumerables versiones y adaptaciones que se han hecho de los cuentos de hadas.

No obstante la utilización de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, mi análisis no pretende apegarse a ella puntualmente. Intenta mostrar cómo Machado parte de la estructura clásica del cuento de hadas y de sus elementos para proponer otra manera de contar cuentos.

“Por función —dice Propp— entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del

Dice Marc Soriano en el apartado de su libro *La literatura para niños y jóvenes* dedicado a Carlo Collodi:

“El extraordinario éxito que alcanzó se debe, posiblemente, a esa misma ambigüedad. Algunos padres y maestros lo aprecian por su moralismo; los niños, por el contrario, se alegran de encontrar en él la propia madera de la que están hechos; proyectan sobre ese feo monigote de nariz eréctil todos los deseos de desobediencia y de independencia que forman parte de su ansia de vivir.” Es conocido el interés que ha suscitado *Pinocho* en estudiosos y escritores aunque “haya sido escrita para niños”. El interés principal de su estudio radica en el enigma del punto de vista del autor. En su libro *Libertades imaginarias*, José de la Colina dedica un ensayo al personaje de Collodi, “La invención de Pinocho”, en el que distribuye los dos puntos de vista del autor, uno en Carlo Lorenzini, verdadero nombre del autor y el otro en Collodi, su seudónimo.

A Carlo Lorenzini le corresponde la voz moral, los adjetivos calificativos, “las apostillas morales”, que se encuentran sobre todo en la voz de los personajes. A Gepetto, al Grillo Parlante y también a Bambina dai Capelli Turchini a quienes les corresponde “la incómoda carga del discurso ejemplar”, dice De la Colina. Collodi, en cambio, “cuenta el cuento, inventa a Pinocho”; lleva la voz narrativa. Collodi “debe haber querido mantenerse como voz sin voz o voz blanca que sólo ha de colorearse aquí y allá cuando, como en los cuentos orales junto al fogón, se requiere establecer entre el oyente y el narrador una forma de complicidad, un tono de expectativa y de juego.” José de la Colina, *Libertades imaginarias*, p.130.

relato [...] en ningún caso la definición debe tener en cuenta el personaje que cumple la función [...] la acción no puede ser definida fuera de su lugar en el desarrollo del relato.”³⁸

Para facilitar la lectura siguiente he anexado un cuadro de las funciones de Vladimir Propp (ver anexo Figura 1.)

1.3.2.1. Funciones preparatorias

| | | |
|---|---------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| 1 | El Rey contempla la tarde. | Situación inicial (i) |
| 2 | El Rey es llamado por la Reina para seguir con las labores del día. | Prohibición (p) |

La función (p) debería corresponderle al héroe, pero no tomamos en cuentas las funciones sin reparar en quién las ejerce. La prohibición es: romper la cotidianeidad, porque esa ruptura puede causar peligros.

| | | |
|---|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| 3 | El Rey se niega a acatar sus labores cotidianas. | La prohibición es transgredida (t) (t) elemento pareado con (p) |
|---|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|

El Rey normalmente acostumbra seguir las órdenes de la Reina: tomar el real baño y comer la real comida, excepto ese día que lo maravilla, por primera vez, el sol. Al no acudir al llamado de la Reina, el Rey rompe la prohibición, se sale de la rutina, lo que ocasiona la siguiente función.

1.3.2.2. Nudo o comienzo de la intriga

| | | |
|---|--------------------------------------------------|----------|
| 4 | El Rey descubre que alguien se ha robado el día. | Daño (X) |
|---|--------------------------------------------------|----------|

Para decidir qué tipo de daño es éste, se debe tomar en cuenta que en el cuento no existe abiertamente un antagonista al cual atribuirle el daño. Puede ser X¹ (rapto de una persona), si se ve el día como una persona, pero la autora no lo

³⁸ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p.30.

plantea de esta manera. Puede ser entonces X^4 (se apodera de la luz del día), o X^5 (otras formas de hurto).

Es en esta parte del cuento donde la autora comienza a desviarse sutilmente del camino establecido. A partir de este momento, en la historia habrá siempre dos puntos de vista representados, uno, por el Rey, y otro por el Pueblo. Para el Rey, el daño corresponde a X^5 . Para el Pueblo no existe tal daño, pues se trata de un fenómeno cotidiano. Para que podamos seguir con las funciones del cuento de hadas, habrá que seguir el punto de vista del Rey.

| | | |
|---|---------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 5 | El Rey da la noticia del robo pero no dice qué fue robado. | Carencia (x) |
| 6 | Todos buscan algo sin saber de qué se trata. | |
| 7 | La reina hace hablar al Rey y así nos enteramos de que fue robado el día. | |

Es difícil clasificar el robo del día dentro de alguno de los apartados de *carencia* (5,6,7), pues esta clasificación depende más bien del objeto robado. Puede entrar, desde el punto del vista del Rey, dentro de x^3 (carencia de una rareza), que es lo que representa para el Rey (aunque para el Pueblo y el lector esto sea un asunto absolutamente cotidiano).

| | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 8 | Al no saber qué hacer, el Rey pide consejo a su primer ministro. | |
| 9 | El primer ministro le explica que el robo responde a un fenómeno natural. | |
| 10 | El Rey lo malinterpreta. | |
| 11 | El primer mandatario explica que como siempre se encontraba dentro del castillo a esas horas, no se había dado cuenta del evento. | |
| 12 | El primer ministro le explica lo que es el Pueblo. | |
| 13 | El primer ministro reúne a su servidumbre. | |
| 14 | El Rey se asombra de lo que es el Pueblo. | |
| 15 | El Rey exige al Pueblo que confiese donde está el ladrón del día. | |
| 16 | El Pueblo se da cuenta de la locura del Rey. | |
| 17 | El Pueblo inventa la existencia de un dragón para satisfacerlo. | |
| 18 | El primer ministro explica al Rey que el ladrón es un Dragón Negro. | |

Estas acciones se salen completamente del esquema de funciones del cuento popular. Las analizaré un poco más adelante. Es importante asentar que es el Pueblo quien inventa al antagonista: el Dragón Negro, que será quien dé pie para seguir contando el "cuento de hadas".

| | | |
|----|--------------------------------------------------------------------|----------------------|
| 19 | El Rey anuncia que quien mate al Dragón se casará con la Princesa. | <i>Mediación (Y)</i> |
|----|--------------------------------------------------------------------|----------------------|

Se anuncia la desdicha o, en este caso, la falta, la cual correspondería a Y^1 , puesto que se trata de un pedido de auxilio que servirá para que el héroe sea enviado en una expedición. Sin embargo, hasta este momento no tenemos un héroe. El héroe llegará con el pedido del auxilio del Rey. De este punto saltamos al 22, ya que las acciones 20 y 21 tampoco forman parte de la estructura del "cuento de hadas".

| | | |
|----|---------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| 20 | Los heraldos ponen letreros | |
| 21 | El Pueblo opina sobre el asunto, que lo encuentran absurdo a todas luces. | |
| 22 | Un Príncipe llega para atacar al dragón. | <i>Decisión del héroe (W)</i> |

El "Príncipe Encantador" hará las veces de héroe, desde el punto de vista del Rey. Sin embargo, aquí hay otra escisión en la historia: ¿quién es el verdadero héroe?, ¿el Príncipe Encantador, la Pastora, el Pueblo o el Gigante?

Al no contar en la historia con un personaje donante, me saltaré las funciones *primera función del donante (D)* y *reacción del héroe (H)*, al igual que *transmisión u obtención del objeto mágico (Z)*, que tampoco existe en la historia.

| | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 23 | La Pastora se interesa por el Príncipe. | |
| 24 | El Pueblo decide ayudar al dragón. | |
| 25 | El Pueblo discute la situación y decide ir a pedir ayuda a un gigante que conocen. | |
| 26 | La gente del pueblo emprende el viaje. | |

| | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 27 | La gente del pueblo explica la situación al gigante y éste la entiende de inmediato. | |
| 28 | El gigante organiza plan de ataque. | |
| 29 | El gigante echa a andar el plan (apresura ciclo de la naturaleza). | |
| 30 | La Pastora se queda a ver la batalla, el resto del Pueblo se va. | |

1.3.2.3. Lucha o resolución de la historia

| | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 31 | El Príncipe se topa con obstáculos de la naturaleza que logra esquivar. | Lucha (L) |
|----|-------------------------------------------------------------------------|-----------|

Aquí comienza la lucha entre el Dragón Negro y el Príncipe Encantador. No hubo antes medio mágico que ayudará al Príncipe en la pelea. No se enfrentan en una competencia, ni juegan naipes. Se trata de una competencia al aire libre (L^1), cubierta por la noche, o sea el Dragón Negro.

| | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------|--|
| 32 | El dragón se siente amenazado y decide utilizar otro recurso. | |
| 33 | Al quitar la niebla de su ojo (que es la luna), el dragón observa a su rival. | |
| 34 | Con la claridad de la luna, el Príncipe ve a la Pastora. | |
| 35 | El Príncipe se enamora de la Pastora. | |

La siguiente función no es una de las establecidas por Propp; cambia de súbito y por completo el rumbo del personaje y de la historia:

| | | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 36 | El Príncipe olvida su intención de pelear con el Dragón y casarse con la Princesa. | |
|----|------------------------------------------------------------------------------------|--|

Esta función no actúa como *Victoria (V)* pues, como se ve en la acción 36, el Príncipe cambia su destino al ser marcado por el amor y se invalida la lucha entre el Dragón y el Príncipe.

| | | |
|----|---------------------------------------------------------------|--|
| 37 | La Pastora le cuestiona su tonto papel de Príncipe de cuento. | |
| 38 | Amanece. | |
| 39 | El Rey aparece en el campo de batalla. | |

| | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 40 | El Rey da una segunda orden: que se encuentre al ladrón del sol blanco. Se olvida de su primera orden dada. | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|

El Rey, al olvidarse del primer problema y plantear uno nuevo, cancela todo el esquema de la historia y nos regresa al inicio (este planteamiento cíclico hace también referencia a la repetición constante de este tipo de historias). El papel del Príncipe, entonces, resulta banal. No se completa la función (X) con la ausencia de *eliminación o reparación del daño (E)*, pues simplemente ya no hay daño que reparar.

1.3.2.4. Más allá del “cuento de hadas”

Las acciones siguientes ya no pertenecen al esquema del “cuento de hadas” de Vladimir Propp sino a una nueva historia: la propuesta de la autora.

| | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------|--|
| 41 | El Rey mantiene promesa de casar a su hija con un Príncipe. | |
| 42 | La Princesa toma conciencia de su situación; deja su mundo fantástico. | |
| 43 | Los Reyes se niegan a que la Princesa cambie su función en el “cuento de hadas”. | |
| 44 | La Princesa emprende un viaje. | |
| 45 | La Pastora se niega a tener un enamorado que debe llamar “su alteza”. | |
| 46 | El Príncipe se vuelve vaquero. | |
| 47 | Se repite el ciclo. | |

Como vimos a partir de las acción 8 del cuento, en el este relato hay dos puntos de vista: uno, representado por el Rey, el otro, representado por el Pueblo. Desde el punto de vista del Rey podemos seguir con cierto orden el esquema del “cuento de hadas”. Desde el punto de vista del Pueblo, ese orden se desvía, se subleva, se aparta del “cuento de hadas”.

Son cuatro momentos en esta historia en donde se rompe el esquema del cuento de hadas: al quedar planteado el daño y la carencia (X, x), al quedar establecido el llamado de auxilio (Y), al quedar clara la decisión del héroe (W) y al

finalizar la lucha (L) entre el antagonista y el héroe que, por cierto, no termina en victoria (V).

Una vez planteados el daño y la carencia (X,x) tenemos, en la historia una situación absurda donde el Rey da noticia de que hubo un robo. "De repente, el Rey entró dando gritos, haciendo un escándalo real: —¡Socorro! ¡Acudan! ¡Ladrones! ¡Bandidos! ¡Criminales! ¡Pillos!"³⁹ El Rey ordena, a gritos, remarcado por la autora al aumentar el cuerpo de la tipografía, que nadie saldrá del reino hasta encontrar al ladrón. Sus siervos, la Reina y la Princesa buscan un ladrón y un objeto robado que desconocen. Hasta que el Rey atina a decir: "Se robaron el día".

En este momento, la historia plantea una suspensión del tiempo:

Quando dijo eso, se hizo un silencio de espanto. La Reina y la Princesa no lo podían creer; sin embargo, nunca habían sabido que el Rey mintiese. Pero no lograban aceptar que ese fuese verdad. ¿Entonces, alguien podía robarse el día? ¿Cargar el sol? ¿Acabar con la luz? [...]
—¡Mamá, qué oscuridad! ¿Dónde está todo? ¿Dónde están los jardines? ¿La aldea? ¿Los campesinos? Todo desapareció... —lloriqueaba la Princesa.
—No sé, hija mía, nunca pensé que una cosa de éstas pudiera suceder. Pero no tengas miedo, hijita. Tu padre sabrá qué hacer. Vamos allá con él."⁴⁰

A partir de aquí tenemos dos puntos de vista para leer el cuento: el de la realeza y el del Pueblo. Se entiende que son los reyes quienes están en el error y que todo lo que emprendan estará basado en una situación absurda ocasionada por la ignorancia. La burla y sátira de Machado comienzan a tomar forma. La historia cobra otro significado. Ya no se trata del lindo "cuento de hadas" habitado por una monarquía que siempre vivía feliz y cuyo mayor problema consistía en "ir a echar su real mugre en el agua tibiecita de la real tina".

El lector se da cuenta de la situación irreal de la realeza. Ellos, los reyes, son de cuento. El lector y el Pueblo no, pues la autora logra un efecto en la historia que podría calificarse como brechtiano. Logra una *distanciación* o *extrañamiento*,

³⁹ A. M. Machado, *Historia medio al revés*, op. cit., p.18.

⁴⁰ *Idem*, pp.20 y 21.

según define Patrice Pavis el término brechitano: "Representante de una técnica original de actuación (distanciación o extrañamiento). El término se emplea a menudo referido a un tipo de puesta en escena (historizante) o de interpretación (distanciación, extrañamiento) por parte el actor, con el propósito de impedir el efecto de ilusión sobre el público."⁴¹

El distanciamiento, que se ha logrado a partir de una situación cotidiana de la naturaleza como el día y la noche, que los niños manejan desde preescolar, si no es que antes, hace que nos demos cuenta de la reacción absurda del Rey ante tal situación. Cuando el Rey pide consejo a su primer ministro sobre cómo proceder, el primer ministro habla desde el sentido común:

Este misterio se repite con desagradable insistencia. Para decir la verdad, sucede todos los días [...]

—¿Cómo es posible que algo así suceda en mi reino y yo no lo supiera?

—Es que Su Majestad es un hombre feliz para siempre y nadie quiso incomodarlo con estas cosas. A fin de cuentas, ¿para qué molestar a Su Majestad? Debido a la hora del baño real y de la real cena, Su Majestad y la real familia siempre estaban dentro del castillo cuando esto sucedía.⁴²

1.3.2.5. El Pueblo, personaje colectivo

El Rey no hace caso a la razón porque no la conoce. Tampoco conoce al Pueblo que participa en el cuento como un gran personaje, en el que destaca la Pastora. Dice el Rey al ministro:

Pero dile al Pueblo que despierte, que se levante de la cama, se ponga los zapatos y venga corriendo hasta acá para hablar conmigo. Tengo tanta prisa que ni siquiera es necesario que se cepille los dientes [...]

—Majestad, el Pueblo no es una persona, porque son muchas.

—¿Cómo así?⁴³

Así conocemos al siguiente personaje de la historia, el Pueblo. Para satisfacer la ocurrencia y necesidad del Rey, la gente del Pueblo inventa la

⁴¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, p.46.

⁴² A.M. Machado, *Historia medio al revés, op. cit.*, pp.23 y 24.

⁴³ *Idem*, p.25.

existencia de un Dragón Negro, una metáfora sobre la noche, que el Rey no es capaz de entender. Entonces el Rey ya tiene un pretexto para echar a andar la función de la mediación o el llamado de auxilio (Y), sustentada en un hecho que todos, menos él, sabemos que es inexistente.

El Pueblo opina sobre el asunto, "piensa", como insiste la autora, a diferencia del Rey que sólo "decreta", como justifica la narradora. La manera de actuar del Rey es absurda a todas luces y el Pueblo debe encontrar la manera de detenerlo pues sabe que no los llevará a nada lógico.

—Es cierto, pero no va a aparecer nadie —garantizó la Tejedora. —Se necesita mucho valor.

—Sí, se necesita —convino el Herrero—. Pero, ¿para qué?

Cuando estoy junto al horno, haciendo fuerza en el yunque y recibiendo las chamuscadas de la lumbre, yo sé que es para hacer algo bueno para todos nosotros: martillar el hierro cuando está bien caliente para darle la forma que la gente necesita. Pero ir a enfrentarse a la lumbre del Dragón Negro, ¿para qué puede servir?⁴⁴

Esto es, si no existe tal dragón, para qué inventarse problemas y trabajos si ya existen suficientes. O, ¿por qué va el Pueblo a resolver los problemas del Rey?

Las conversaciones del Pueblo son interrumpidas por la llegada de un Príncipe no "Encantado" (W), sino "Encantador", como lo bautiza la Pastora. El Príncipe debería ser el héroe: es él quien responde al llamado de auxilio del Rey.

El Pueblo, para defender la sucesión día-noche, pues de abolirse la noche tendrían que trabajar continuamente, debe estar de parte del supuesto Dragón y su deber es defenderlo, de modo que el Dragón cambia su condición de *antagonista* por el del *objeto de ausencia*. Esta nueva disposición de los actores hace que el Pueblo funja ahora como el héroe, por tanto, el Rey será el *antagonista* a través del Príncipe. En este nuevo orden, faltaría determinar quién actuará como *donante*.

⁴⁴ *Idem*, p.32.

1.3.2.6. El Gigante como *donante*

El Pueblo acude al Gigante: es el único que puede enfrentarse al Rey, ya que ambos cuentan con poder y fuerza. El Gigante es una metáfora de la naturaleza personificada en una gran montaña pues permanece acostado y semidormido. Con su sabiduría ancestral decide ayudar al Pueblo. El Gigante va a luchar utilizando sus poderes, que no son mágicos, como correspondería a un cuento de hadas, sino provenientes de la naturaleza, como corresponde a los mitos. Con esta decisión, el Gigante se convertirá en el *donante* que hacía falta.

Y el Gigante sudó rocío que se evaporó para convertirse en nubes. Y las nubes llovieron agua en lo alto de los montes para engrosar los riachuelos. Y las semillas que los hombres plantaron se convirtieron en grama y heno, espinas y matorrales, árboles y bejucos. Y toda esa vegetación produjo flores y frutos que atrajeron insectos que atrajeron pajaritos que atrajeron pajarones y animales de pelo y de piel.⁴⁵

Al comenzar la batalla, el Príncipe vence con facilidad, sin saberlo, los obstáculos impuestos por el Gigante. Hasta aquí, la misión del Príncipe no se ha alejado de las convenciones, asemejándolo al de *La bella durmiente del bosque*:

No hizo más que acercarse al bosque que rodeaba al castillo cuando todos aquellos arbustos, matorrales y zarzas se apartaron por sí mismos para dejarle paso: se encaminó hacia el castillo que se columbraba al final de una gran avenida por la que había echado a andar, y cuál no sería su sorpresa al notar que ninguno de sus acompañantes había podido seguirle, pues la maleza se volvió a cerrar sobre ellos tan tupida como antes, en cuanto él hubo pasado. Pero, a pesar de todo, siguió su camino: a un Príncipe joven y enamorado, jamás lo abandona el valor.⁴⁶

⁴⁵ *Idem*, p.41.

⁴⁶ Ch. Perrault, "La bella durmiente del bosque". *Cuentos de Perrault*, op. cit.,45.

Compárese la cita anterior con esta descripción del relato analizado: “Pero el Príncipe proseguía. Si no hubiese sido por aquella armadura toda desarreglada y por las picaduras de los insectos, él hasta podría haber pensado que el paseo era bonito y habría apreciado el paisaje tan lleno de árboles.”⁴⁷

1.3.2.7. Una *victoria* singular

Después de la lucha no hay la *victoria* (V) esperada en el cuento de hadas, pues el giro que la autora da en el clímax es inesperado.

Pero antes trató de mirar muy bien mirado a su adversario, respetando el valor de aquél Príncipe que, aun sin saber bien por qué, no se detenía frente a ningún obstáculo.

—¡Ahora vas a ver! —amenazó el Dragón.

Tal vez habría sido mejor que hubiese dicho:

—¡Ahora voy ver!

Porque justo en el momento de la amenaza, acabó de abrir el ojo que todavía estaba un poco cubierto por el párpado de nube.

Entonces vio al Príncipe. Y El Príncipe vio a la Moza.⁴⁸

El Príncipe y la Pastora se enamoran en el acto. Esta acción desencadena otras que hacen sucumbir el final del “cuento de hadas” ante una nueva propuesta de la autora. Al enamorarse, el Príncipe olvida su intención de pelear con el Dragón y de casarse con la Princesa. Él mismo y la Pastora cuestionan su tonto papel de príncipe de cuento.

—¿Su Alteza se siente bien?

—Nunca me había sentido mejor en mi vida. A no ser por esta tontería de armadura toda mojada.

—Entonces quítate la armadura —sugirió ella.

—Pero la necesito para luchar con el Dragón.

—¿Para qué? ¿Para casarte con la Princesa y vivir feliz para siempre?

¿Para tener siempre un sol eterno?⁴⁹

⁴⁷ A.M. Machado, *Historia medio al revés*, op. cit., p.43.

⁴⁸ *Idem*, p.46.

⁴⁹ *Idem*, p.47.

En voz de la Pastora conocemos el punto de vista de la autora: ya no hace falta hablar de esos mundos rosas poblados de castillos y reyes y princesas. Lo que se necesita es que la realidad trabaje a la par con la ficción, o que la ficción parta de la realidad.

Amanece y el Rey aparece en escena. Su postura es ya la de un loco:

—¡Socorro! ¡Acudan! ¡Ladrones! ¡Bandidos! ¡Criminales! ¡Pillos! ¡Cierren todas las salidas! ¡Pongan barreras en todas las calles! ¡Cerquen todo el reino! ¡Revisen todas las casas, investiguen todos los rincones! ¡Exijo que se encarcele a los ladrones! [...]
—¡Se robaron aquel sol blanco y frío que brillaba en la oscuridad!⁵⁰

En este momento, la ilustración de la historia, a cargo de Rafael Barajas, “el Fisgón” (ver anexo, Figura 2.), desempeña un papel esencial: el Rey camina de derecha a izquierda con los brazos en alto, reclamando. Detrás suyo, un mono lo sigue, imitándolo y riéndose de él.

El Rey, al establecer este segundo llamado de auxilio o esta orden, regresa la historia al comienzo y da por sentado que todo permanece igual. No hay evolución en los personajes, no hay anagnórisis y por ello es que funciona el final de: “...y vivieron felices para siempre”, que afirma una permanencia en la eternidad y una pérdida del sentido de aventura de la vida. Sin embargo, en esta historia el Príncipe y la Princesa sí sufren una evolución, una anagnórisis y, por tanto, el cuento no puede volver a comenzar.

1.4. Los personajes de *Historia medio al revés*

El mundo literario de Ana María Machado está fincado en la realidad. Los problemas y emociones que plantea a través de sus personajes son muy humanos. Este planteamiento de la autora sí tiene que ver con los cuentos de hadas, los originales, escritos y/o recopilados por Andersen, por los hermanos Grimm o por Perrault; aquellos donde el receptor podía encontrar respuestas a sus problemas porque, finalmente, los relatos hablan de la naturaleza del hombre, de

⁵⁰ *Idem*, p.18 y 19.

sus misterios, de sus sueños, miedos y esperanzas, a través de una rica imaginación enriquecida por los mitos.

Sin embargo, en *Historia medio al revés* los personajes son estereotipos. Esto podría oponerse a lo que dicho anteriormente. No es así. Su encanto y cercanía con la naturaleza humana radica justamente en ser estereotipos porque ellos mismos, a niveles diferentes de conciencia, se dan cuenta de su situación de *personajes de cuento*. La manera cómo reaccionan, positiva o negativamente, es lo que los aleja de ser meros estereotipos banales y estáticos. La función de estos personajes-estereotipos es ayudar al avance de la historia y, con ella, al planteamiento de un nuevo mundo literario.

1.4.1. El Rey y la Reina

El Rey y la Reina de *Historia medio al revés* serían los estereotipos cerrados que siguen el cliché del "cuento de hadas", situación que la autora insiste, durante todo el cuento, en hacer esto evidente; por ejemplo, cuando el Rey lanza el llamado de auxilio:

Pero el Rey no se perturbaba. De seguro ya había leído muchos cuentos de reyes, princesas y dragones y sabía exactamente lo que debía decir:
—Avisa a todos que quien logre liquidar al monstruo tendrá la mano de mi hija en matrimonio.⁵¹

O cuando la narradora describe al matrimonio real:

Ellos eran un Rey y una Reina de un reino muy distante y Encantado. Para casarse con ella, él se había enfrentado con mil peligros, había derrotado monstruos, había sido ayudado por un hada, todo eso que conocemos de los cuentos antiguos que las abuelas contaban y que traen los libros llenos de ilustraciones bonitas y coloridas. Después, vivieron felices para siempre.⁵²

⁵¹ *Idem*, p.31.

⁵² *Idem*, p.12.

En esta cita podemos observar el punto de vista de la autora en algunas palabras clave: "un reino muy distante y Encantado". ¿Un reino distante de quién o de qué? Del pueblo, representante del sentido común, de la realidad, como se verá después. "Todo eso que conocemos...", dice la narración refiriéndose en *todo*, a "toda" esa serie de elementos anacrónicos y repetitivos que deben usarse para contar un cuento a los niños —que la narradora insista en denunciar los elementos estereotipados, acentúa su carácter anacrónico y simplón. El Rey y la Reina forman la parte sólida de la vieja guardia y defenderán su postura hasta grados irracionales, sobre todo hacia el final de la historia, cuando la Princesa decide cambiar su destino y su madre trata de disuadirla. Entre las razones que la Reina le da a la Princesa hay una pequeña trasgresión al modelo del estereotipo, pues, de algún modo, el Rey y la Reina son conscientes de su situación de estereotipo y no están dispuestos a dejar de serlo.

En el caso de la Princesa la trasgresión no es pequeña. "Fue un Dios-nos-ampare. El Rey gritó, rugió, se enfureció. La Reina explicó que todas las princesas de los cuentos se casan con los príncipes que vencen a los dragones y a los gigantes. Y que luego viven felices para siempre."⁵³ Ambos monarcas quieren mantener su visión del mundo valiéndose de una frase gastada y reiterativa. O bien, la autora juega con esto y este juego es posible siempre que el lector conozca el mundo de los cuentos en una forma estereotipada.

I.4.2. El Príncipe

El Príncipe actúa, desde su llegada al reino, de forma mecánica. Acude al llamado de auxilio porque para eso existe, y para no aburrirse. Esa fuerza y tozudez es lo que le abre camino frente a los peligros del Gigante. "Era el Príncipe Encantador y Valiente, que venía con todo su valor para enfrentarse al monstruo. Pero no sólo con su valor. También venía con su lanza, su espada, su escudo. Con armadura, yelmo y todo."⁵⁴

⁵³ *Idem*, p.50.

⁵⁴ *Idem*, p.42.

El Príncipe es conocido, desde su llegada, como Encantador en vez de Encantado (como correspondería al cliché del "cuento de hadas"), adjetivo que le otorga la Pastora desde el momento en que lo conoce. Este personaje, a diferencia de los reyes, sí sufre una evolución. Logra salirse del esquema fijo al conocer a la Pastora y enamorarse de ella.

A pesar de que el Rey mantiene su promesa de casar al príncipe con su hija, éste se ha dado cuenta de que no quiere seguir dentro del círculo del "cuento de hadas". Él mismo reflexiona con la Pastora: "[...] aunque pensaba que, en realidad, no quería saber nada de cosas eternas ni iguales para siempre."⁵⁵ La Pastora representa para él una nueva forma de vida que quiere experimentar, aunque ello le haga perder su *status* de príncipe y volverse un vaquero.

1.4.3. La Princesa

La Princesa, por su parte, se ha dado cuenta que existen la noche y el día. También, que puede decidir por ella misma. Esto quiere decir que ha roto con el esquema del "cuento de hadas" y le responde a su padre:

—Real padre mío, te pido disculpas. Pero si el casamiento es mío, quien decide soy yo. Sólo me casaré con quien yo quiera y cuando yo lo quiera. El Príncipe es muy simpático, valiente y todo eso. Pero nunca hemos conversado. Y yo todavía quiero conocer el mundo. Hasta hoy yo ni siquiera sabía que el sol regresaba todos los días tan hermoso. Hay muchas otras cosas que yo quiero saber. Eso de quedarse la vida entera encerrada en un castillo es muy bonito, pero he visto que aquí afuera, en estos campos y en estos bosques, hay muchas otras cosas. No me quiero casar ahora.⁵⁶

La princesa ha dado un vuelco a su vida y, por consiguiente, a toda la historia: si ya no hay Princesa que se case con el Príncipe, el Príncipe ya no luchará contra dragones y gigantes y, por lo tanto, el Rey tendrá que vérselas solo, pues ya no tiene Princesa que dar a cambio. Al final de cuento la Princesa se va

⁵⁵ *Idem*, p.47.

⁵⁶ *Idem*, p.50.

de viaje, estudia, hace amigos, conoce otros lugares, como si se tratara de una mujer real.

1.4.4. El Pueblo

El pueblo está conformado por personajes que viven en un mundo real que tienen problemas de la vida cotidiana que no se van a resolver luchando contra dragones, que comen, que duermen, que trabajan. Podríamos alegar que también son estereotipos, pues el Herrero, el Carpintero, la misma Pastora, no se desarrollan a lo largo del cuento como personajes. Lo que sucede es que la historia no necesita este desarrollo de personajes pues su función es ayudar a plantear un nuevo mundo literario.

1.4.5. La Noche y el Dragón

Haré ahora una comparación entre el Dragón y la Noche porque creo que en ellos se sintetiza la representación del viejo y del nuevo mundo literario de la autora.

Aunque se trate del mismo personaje (Dragón y Noche), en el cuento, de pronto, existen independiente uno de otro. (Por ejemplo, cuando el Rey habla de él). Otras veces sabemos sólo que se trata de la noche (de ella hablan la gente del Pueblo y la narradora). La noche como tal, no tiene una voz propia, pues no es un personaje sino una entelequia, sin embargo, en el cuento se ha vuelto un dragón feroz que ha robado desconsideradamente el día.

En un cuento de hadas rosa, sería más colorido y majestuoso, sin duda, ver el ataque del Dragón Negro con su ojo blanco que a un príncipe que a un pueblo preocupado por proteger su estabilidad pues, ¿qué de mágico, deslumbrante o entretenido puede tener un pueblo que defiende algo "tan conocido" como la noche? Si recordamos que ese Dragón Negro ni siquiera existe realmente, nos damos cuenta de que esta historia parte de un suceso falso. Al ser así, no hay una regla por seguir en la ficción del cuento y "todo" (otra vez el "todo" totalizador de Machado) se vale.

Lo que sucede con el Dragón en *Historia medio al revés*, es un ejemplo de lo que ocurre generalmente en los cuentos de hadas rosas: estos se han poblado de imágenes y personajes cuyo sentido es entretener sin poseer más significado que el entretenimiento del momento. El Pueblo, en cambio, sí tiene un problema verídico, fincado en la vida real, quizá menos fastuoso que el problema de Rey, pero más fuerte y significativo. Los dragones generalmente aparecen porque les toca y atacan a quien deben atacar, sin cuestionar su papel en la historia (justo como llegó el Príncipe al reino en *Historia medio al revés*). No hace falta siquiera describirlos, pues todos sabemos cómo es un dragón y cuál es su función dentro de la historia. En ésta, la narradora muestra otro tipo de dragón que hace que nos detengamos a leer con atención su descripción porque, si bien no es un asunto, sale de lo convencional.

Aquí no sólo se trata del significado social del dragón sino de la metáfora como recurso estilístico del que Machado se vale para mostrar una imagen cercana a la realidad.

Es un dragón enorme, más grande que la aldea, el valle y este castillo real. Diariamente llega muy mansito y se roba el día por un tiempo, hasta el momento en que se cansa de él y deja al sol regresar de nuevo. Es inmenso, todo negro de oscuridad. Por las narices le sale una especie de humareda helada parecida a las nubes y que queda asentada en el fondo del valle hasta que el sol la desbarata en la mañana. Cuando abre la boca lanza pequeñas chispas que sólo desaparecen cuando vuelve el día y brillan y centellean en la oscuridad.⁵⁷

1.5. Paralelismos

A lo largo del cuento podemos encontrar elementos que se oponen constantemente, al igual que los símbolos de Dragón y Noche, y que refuerzan la idea de Machado de enfrentar los dos mundos literarios. Los reyes, el reino, personifican lo falso, el artificio. El Pueblo y El Gigante representan la realidad, la naturaleza. La realeza ha vivido *dentro* del castillo; no conoce el *afuera*, y cuando lo conoce se origina todo el problema.

⁵⁷ *Idem*, p.29.

La narradora juega constantemente con las palabras *Real* y *real*. En el inicio del cuento se establece el juego: el Rey debe tomar su *real* baño en la *real* tina antes de que la *real* agua se enfríe. Todos los elementos que involucran al Rey llevan casi siempre delante el adjetivo “real”, referente a la realeza. En el Pueblo, en cambio, se vive un problema “real” que cambiará la fortuna de éste. Real de realeza contra real de realidad.

Cuando el Rey nombra “hambreados”, “miserables”, “esbirros” a los supuestos ladrones del día, resulta antipática la opinión de la Princesa: “[...] aquellos nombres que la Princesa hallaba tan divertidos.”⁵⁸

La Princesa es el opuesto de la Pastora. Se supone que la Princesa debería terminar casada con el Príncipe. En este caso, la Pastora toma el lugar de la Princesa.

La lumbre del Dragón es comparada con la lumbre del Herrero, sólo que la segunda tiene un fin, la primera no; el Rey no piensa, el Pueblo sí; el Rey ordena, el Pueblo actúa; el Príncipe Encantado se vuelve un Príncipe Encantador.

La aventura maravillosa que el Príncipe supone que vivirá, a ojos de la Pastora es sólo una aventura boba.

La aventura, la lucha contra el Dragón, se opone constantemente al trabajo que hace todos los días la gente del Pueblo sin merecer por ello tesoros o princesas.

Finalmente, un caballero armado mandado por el Rey a lo que se enfrenta no es a un personaje del imaginario infantil, sino a un trabajo en equipo que resultó todo un éxito.

⁵⁸ *Idem*, p.22.

I.6. Aire fresco para los cuentos de hadas

Finalmente, *Historia medio al revés* es un cuento donde podemos ver claramente el rompimiento con los viejos esquemas de los cuentos de hadas para mostrar un nuevo mundo fincado en la realidad, aunque no por ello debemos olvidar el uso de la fantasía. Se trata, mas bien, de usar una fantasía que provenga de la realidad, que es lo que hace el Pueblo al recurrir al Gigante —que es la naturaleza— y al inventar un dragón que es la noche misma.

Asimismo, es un cuento —como advierte la autora— que no sigue la línea consabida, sino que se abre a lo desconocido, a toparse con un final sorpresivo y diferente, a pesar del empeñamiento del Rey por mantener la misma línea circular representada por el “Y vivieron felices para siempre”. Un final donde gana la propuesta de una literatura donde los personajes sean de carne y hueso. Esta propuesta se logra a través de elementos conocidos: castillos, reyes, dragones, etc., cuyas funciones y valores cambiarán en la misma historia. Parecería, de entrada, que se trata de otro cuento más del imaginario oficial infantil; no es así.

Machado muestra inteligentemente cómo se ha desgastado este grupo de personajes estereotipados y cómo se les puede dar nueva vigencia, pues no se trata de atacarlos o erradicarlos sino de otorgarles funciones novedosas. No desdeña la tradición sino que la utiliza para hacer algo contemporáneo valiéndose de la sátira y la parodia, ciñéndose, irónicamente, al esquema de los cuentos de hadas.

II. Un pajarito me contó: afianzamiento del mundo literario de Ana María Machado

Me valdré ahora del cuento *Un pajarito me contó* para terminar de definir los “nuevos mundos” que la autora propone en su literatura.

II.1. Sinopsis

En *Un pajarito me contó* conocemos la historia de un reino muy rico hasta que un día (esto recuerda el falso llamado de auxilio del Rey de *Historia medio al revés*) su rey anuncia que dará un tesoro a quien resuelva el problema que amenaza con arrasar al reino. Se trata de un problema que ni él mismo conoce, pero que le fue anunciado por un viejo que, después de años de caminar hacia el reino, logró llegar, comió y se murió, no sin antes anunciar que allí había un problema. Se presentan, entonces, caballeros que intentan resolver el problema buscando dragones, monstruos, gigantes, pérfidos hechiceros, es decir, lo que establece el imaginario estereotipado. Al no encontrar nada de lo prometido, los caballeros desertan de la tarea, llevándose riquezas del reino: minerales, piedras preciosas, productos fabricados, maderas, resinas, plantas medicinales, frutos, pieles y animales. El rey se da cuenta de que de nada sirve prometer tesoros si en la búsqueda los caballeros se llevan más de lo prometido.

Juan y María son dos niños con los que el rey se topa quienes, sin saber, le dan una pista para descubrir el problema de su reino: Juan y María. Lo único que ellos hacen es platicarle cómo es su vida lejos de la capital del reino y cómo hicieron para llegar allí en busca de su abuelo (el viejo que acaba de morir). Le hablan de la pobreza, del hambre, de la suciedad, de la falta de agua, de la carencia de trabajo, de las enfermedades, de la mortandad... El rey no lo soporta y se encierra en su castillo. Los niños, desconcertados, piden a un pajarito que, de su parte, le pida perdón al rey por haberlo hecho enojar. Pero el pajarito sólo se aprende el final de la frase: "problemas de la gente", que es lo que finalmente llega a oídos del monarca. Éste, entonces, se da cuenta de que los problemas del reino se deben compartir y resolver con la misma gente del reino, es decir, con el Pueblo y no mandar traer caballeros de otras tierras.

II.2. Los niños, representantes del mundo real

Un pajarito me contó es un cuento cuyo mensaje es más directo —podría sonar panfletario— pero funciona para mostrar al niño como representante del mundo que Machado insiste en plantear.

Primero, esta historia conserva una estructura de cuento de hadas hasta que los caballeros hacen su aparición cuando acuden al llamado de "auxilio de rey", por una causa que, bien a bien, éste no sabe cuál es. Se roban gran parte de las riquezas del reino y son despedidos por el rey. Cuando éste anuncia su mensaje, continúa la narración: "Eso, también, ya se sabe. Siempre es así en los cuentos. En seguida empezaron a aparecer aventureros de todas partes, con el ojo en el tesoro del reino."⁵⁹

Sin embargo, con la aparición de Juan y María el giro es total. Desde el encuentro, el rey trata de ubicarlos en algún cuento de hadas conocido:

—No me digan que son aquellos niños del cuento.

Pero ellos ni lo conocían y preguntaron:

—¿Qué cuento?

El rey explicó:

—Juan y María eran dos hermanos que vivían en una cabaña de leñadores con sus padres. Un día, como se habían acabado toda la comida y todo el dinero, los padres decidieron dejar a sus hijos muy lejos, en medio del bosque; así, ellos no morirían de hambre en casa y se las arreglarían para comer algo.⁶⁰

El rey se refiere al cuento de *Hansel y Gretel*, donde existe una bruja que se los quiere comer. Pero Juan y María pertenecen al mundo real. Por ello, sus nombres son tan comunes y sus problemas tan reales, como el hambre. "—No, joven, quiero decir, majestad... Nosotros no vivíamos en una cabaña de leñador. Y allá en casa, cuando se acabó toda la comida y se acabó todo el dinero, nuestros padres nos echaron más bien a la calle."⁶¹

⁵⁹ Ana María Machado, *Un pajarito me contó*, p. 14.

⁶⁰ *Idem*, p.25.

⁶¹ *Ibidem*, p.25.

Son los niños, en un lenguaje llano y directo, quienes explican su situación: son pobres y tienen hambre. Saben, sin embargo, que su abuelo estuvo allí, en una hamaca y que el rey le dio de comer. El monarca no entiende cómo lo saben y debe conformarse con la explicación de los niños: "Un pajarito me lo contó".

¿Qué significa esto? Por un lado, que los niños en verdad habitan en ese reino pero en un plano de la realidad opuesto al del rey. Por otro, como niños que son, manejan fantasías, representadas en este caso por la frase popular de "me lo dijo un pajarito".

Se trata de plantear que, en efecto, los dos niños viven en ese plano de la realidad que conocen y en el que han aprendido a vivir. Por eso logran entrar al plano del cuento de hadas —como logró entrar su abuelo— y comen y platican con el rey y le piden luego a un pájaro que le lleve un mensaje.

Los niños de Machado viven en un mundo real con problemas reales que pueden resolverse con el uso de la imaginación o de la fantasía, pero a partir de hechos reales, es decir, de las experiencias de cada niño, de sus sueños o de algo que Machado resalta y valora: el imaginario y la sabiduría popular.

Antes de que los niños entraran en el ámbito "Real" —el del rey— lo había conseguido el viejo porque, a diferencia de sus antepasados que jamás lo lograron, el viejo sabía que no todo lo que brilla es oro y, por tanto, es inmune a las riquezas y veleidades del plano "Real".

Cabe detenerse en dos pequeñas frases en que la narradora equipara a los caballeros de los cuentos del imaginario oficial con los superhéroes de hoy en día: Tanto unos como otros no existen en la vida real más que como "ideales", que no siempre resultan positivos.

Vinieron caballeros con armaduras de metal brillante, montados en caballos de pura sangre que relinchaban y se erguían. Y era una fiesta de colores, trompetas, banderas y plumas al viento.

Vinieron también superhéroes de capas revoloteantes y poderes secretos, que surgían en medio de rayos y hacían ruidos extravagantes. Y era una fiesta de relámpagos, luces, gas, neón, rayos láser.⁶²

⁶² *Idem*, p.14.

No se trata de una guerra contra los cuentos de hadas, sino contra aquellos cuentos de ayer, hoy y mañana que se empeñan en negar a los niños la posibilidad de verse reflejados en lo que leen. En una conferencia sobre el oficio de escribir para niños, Ana María Machado sostuvo que la clave era “construir mundos y submundos con las palabras. Igualito que escribir para adultos. Sólo que, para niños, tiene que haber más, un supermundo —el de la esperanza—”⁶³ Los niños logran entrar al reino, igual que el viejo, quizá porque hay algo que no perdieron nunca: la esperanza.

En este cuento, la narradora se ocupa, con detalle, de describir las riquezas naturales del reino: el sol, las playas, el mar, los caracoles, las canoas, el arco iris, la luna, las siembras, las flores, los frutos, los bosques, los animales, etc. Ya no se trata —como en *Historia medio al revés*— de un cuento planteado en un reino totalmente fantástico donde todo era hermoso sin que se diga qué era lo hermoso. Aquí lo hermoso y lo próspero son las riquezas naturales. Se trata de un paraíso ubicado en la tierra, en lo real, en lo conocido y apreciado por todos, donde no todo es maravilloso.

II.3. Los niños, eslabón entre los mundos “Real” y “real”

Dentro del relato de Juan y María aparecen imágenes y palabras características de la vida cotidiana que normalmente no veríamos en un cuento para niños, en los cuales se insiste en usar un lenguaje estereotipado y artificial.

—Si su abuelo tardó tantos años para llegar, ¿cómo puede ser que ustedes ya estén aquí?

Con la boca llena, apenas logrando hablar, Juan respondió:

—Un guajolotero...

—¿Un guajolotero? —se extrañaron todos.

—Sí, uno nos dio aventón. Es un camión lleno de gente, con unos palos atravesados como si fuesen bancas, donde cabe mucha gente sentada al mismo tiempo. El chofer se compadeció y nos dejó viajar gratis.⁶⁴

⁶³ Ana María Machado, *Buenas palabras malas palabras*, pp. 35 y 36.

⁶⁴ *Idem*, p.27.

En *Un pajarito me contó* los niños representan la realidad, la crudeza, la verdad. El rey —aunque al final de la historia cambia— representa el mundo ficticio y falso. Es notable que la autora ponga a dos niños como los representantes, habitantes y conocedores de la realidad: propuesta principal de su nuevo mundo literario. Los niños, incluso, resultan más maduros que el rey. Cuando éste huye de su plática y no quiere saber más de pobreza y hambres, Juan y María le envían un mensaje:

—Pajarito, dile al rey que nosotros no queríamos que se enojara. Pide disculpas —dijo Juan.
—Díle también que lo único que queríamos era contarle lo que vimos en el viaje. Y él mismo fue quien lo preguntó —dijo María.
—Así es... y dile también que no queríamos molestar a nadie con los problemas de la gente —dijo Juan.⁶⁵

La frase es igual a la que utiliza el personaje del Ministro en *Historia medio al revés* cuando le explica al Rey por qué no le habían dicho que el sol desaparecía todos los días. “Si nosotros trajéramos hasta vuestros reales oídos todos los problemas del Pueblo, ¿cómo podría Su Majestad seguir siendo feliz siempre?”⁶⁶

El rey de *Un pajarito me contó* experimenta una evolución cuando se decide él mismo a buscar solución al problema, lo que el Rey de *Historia medio al revés* ni siquiera se propone:

[...] pensar que esto aquí es un paraíso son problemas. Y no saber ni siquiera distinguir que nuestra tierra puede ser una maravilla pero que nuestra gente sólo tiene problemas... Y de nada sirve llamar a los caballeros de lejos, prometiendo tesoros. Al fin de cuentas, si el problema es de la gente, la gente misma lo resolverá. Al fin de cuentas, también el tesoro es de la gente.⁶⁷

⁶⁵ A.M. Machado, *Un pajarito me contó*, op. cit., p.31.

⁶⁶ A.M. Machado, *Historia medio al revés*, op. cit., p.24.

⁶⁷ A.M. Machado, *Un pajarito me contó*, op. cit., p.33.

Ambos mundos comienzan a relacionarse, pues no se trata, como dije más arriba, de erradicar la fantasía. Ésta tiene un papel fundamental en la obra de Machado (como lo veremos más adelante) pero supeditada a la realidad.

II.4. Brasil como trasunto literario

Si Machado observa la realidad para llevarla a su literatura, será a partir de la que mejor conoce: la de Brasil.

Sus personajes bien pueden provenir de las geografías brasileñas. Ya sea establecido en el mismo relato, como en *Todo al mismo tiempo ahora*, que sucede en Río de Janeiro, o sólo sugerido, como en *Niña bonita* que también ocurre en las costas de Brasil. En *Niña bonita* no sabemos de qué mar se trata con exactitud, pero sí podemos ubicar la historia en Brasil por sus personajes, el lenguaje que se utiliza y los problemas que se plantean; además, las ilustraciones confirman esta ubicación. (Ver anexo Figura 3)

Aunque los problemas que Machado plantea en su obra son de orden universal, ocurren siempre en una geografía local. Así, su obra se vuelve también un homenaje a la gente, a la cultura y a la geografía de Brasil. *Un pajarito me contó* incluye un glosario ilustrado donde se muestran los animales, plantas y frutos típicos de Brasil mencionados en el cuento.⁶⁸ (Ver anexo Figura 4.)

III. Cómo sortear las tiranías según Ana María Machado

Machado se niega a escribir cuentos rosas para niños y plantea su propio mundo a través de los mismos personajes que, dotados de nuevas funciones, cambian sus significados, en especial, la monarquía.

Los reyes, ahora descontextualizados, pueden tomar dos caminos: el Rey de *Historia medio al revés* decide permanecer en el cuento de hadas rosa, aunque

⁶⁸ Sería muy interesante revisar las ilustraciones de la versión original brasileña con el fin de comparar los glosarios de ambas ediciones, incluso para saber si la versión brasileña lleva o no un glosario. Desgraciadamente no pude tener acceso a ese libro.

a su alrededor se haya gestado un cambio; el rey de *Un pajarito me contó* decide cambiar y, con ese cambio, unir el mundo estereotipado con el mundo real.

Hay una serie de cuentos como *Un buen coro*, *El barbero y el coronel* y *Ah, pajarita si yo pudiera*, que no necesita ocurrir en un reino de cuento de hadas porque Machado ha encontrado un referente igualmente absoluto en la realidad: las dictaduras que sufrió América Latina en el siglo XX.

En estos cuentos se enfrentan un tirano y un Pueblo doblegado hasta que alguien —una pajarita que busca defender su nido, un barbero que lucha por su vida o un boyero— se atreve a romper el estado de apatía y sumisión.

Las historias comienzan por establecer la relación entre el monarca y el Pueblo: el primero ordena y el segundo obedece. Por ejemplo, en *Un buen coro*, el Rey instituye que “El Pueblo todavía no sabe cantar como es debido y no tiene por qué salir por ahí a maltratar los oídos de los demás de esa manera. A partir de hoy, queda prohibido cantar en este reino.”⁶⁹

Los niños y el Pueblo, entonces, resultan, en la obra de Machado, una misma figura literaria. Ambos tienen que enfrentarse a la autoridad: el absolutismo, la tozudez y los prejuicios de los adultos y del Rey. La manera de salvarse es defender lo que les gusta hacer o sus ideas.

Después de que se ha establecido la relación hegemónica, a través de una prohibición, alguien se atreve, tímidamente, a infringirla. El deseo de esa sola persona representa el de todo el Pueblo y, por eso, en todos los casos, la acción que parece minúscula, se vuelve una oleada insostenible para el Rey, quien, finalmente, debe aceptar el cambio o quedar en ridículo.

⁶⁹ Ana María Machado, *Un buen coro*, p.9.

III.1. *Un buen coro*

Para comenzar, la narradora establece: "Érase una vez un Rey que pretendía entender de todo más que los demás. Y que, como era Rey, podía mandar."⁷⁰ El Pueblo tenía prohibido cantar a raíz de que un día un afilador de cuchillos cruzó por la calle de enfrente "haciendo ese silbido agudo de la piedra de amolar."⁷¹ La autora hace aún más evidente esa relación de superioridad al escribir siempre la palabra Rey con R mayúscula (lo mismo hace con el Rey de *Historia medio al revés*, mas no con el de *Un pajarito me contó*. Podríamos pensar que se debe a que éste segundo tuvo la suerte, para su reino, de cambiar).

El Pueblo vive en silencio, cuidando que nadie rompa esa ley. "Hasta que un día cruzó la frontera un boyero con su carreta de bueyes. Las ruedas de la carreta chirriaban sin parar. Y el boyero, muy alegre, aprovechaba esa musiquita siempre igual para inventar una canción siempre diferente."⁷²

En una frase, la autora deja establecido su punto de vista: a la misma situación en desventaja se le puede sacar provecho, basta tener ingenio, valentía y confianza para defender lo que a uno le gusta hacer.

Al boyero se le unirán pastores, carreteros, lavanderas, pescadores, gente reconocida por todos, que pertenece a nuestra realidad, no lacayos, damas de compañías, soldados, que serían los personajes típicos de un cuento de hadas.

Cuando el Rey vio aquello, enseguida se asustó. Mas, para que no se le notara, disimuló muy bien:

—¡Qué belleza, qué música tan linda!

El ministro aprovechó para preguntar:

—A propósito, su majestad, ¿ese asunto de cantar aún está prohibido?

—Claro que no —dijo el Rey—. ¡Una canción tan bella!⁷³

La unión hace la fuerza, nos recuerda la autora, sobre todo en situaciones extremas como una dictadura.

⁷⁰ *Idem*, p.7.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Idem*, p.10.

⁷³ *Idem*, p.28.

Prohibido o no, el hecho era que estaba cantando. Y de canto en canto, a fuerza de mucho ejercitarse, fue aprendiendo y adquiriendo habilidad hasta dejar de desafinar. Cantaron todos, hasta el Rey.

Y formando un buen coro llegaron hasta transformar la ley.⁷⁴

III.2. *El barbero y el coronel*

En este cuento es el barbero quien representa el deseo liberador del pueblo. Como es el único barbero del lugar, todos debían irse a afeitarse con él. También el coronel,

[...] acostumbrado a mandar y desmandar en todo el mundo. A gritar y vociferar, a golpear, a mandar castigar. Y muchos decían que también estaba acostumbrado a mandar matar. A Mansalva y a traición. Y andaba siempre con sus matones a sueldo. Que eran un montón.⁷⁵

Entramos de golpe a la realidad. Ahora no es el rey, es el coronel⁷⁶ el dictador. El miedo del pueblo, en *El barbero y el coronel*, es completamente legítimo. Remata la narradora: "En verdad, el coronel no era precisamente coronel. Era un hacendado poderoso, de esos bien mandones. Pero quería que todos dijeran que era coronel y todos lo decían. Hasta el barbero."⁷⁷

El barbero intenta ser amable pero la tozudez del coronel es tal que lo reta sin darse cuenta a que responda con exactitud a una pregunta ridícula y difícil, como el mismo coronel. Más aún, si el barbero no logra responderla puede perder la vida: "¿Cuántos cabellos hay en mi cabeza?"

El barbero se arma de valor y acepta el reto para responderle dentro de un mes. Luego, a solas, razona: "¿cuántos cabellos hay en mi cabeza? Tantos como hojas en los árboles, como granos de arena en la playa, como gotas de agua en la laguna, como estrellas en el cielo" y, finalmente, "como pensamientos que uno es

⁷⁴ *Idem*, p.29.

⁷⁵ Ana María Machado, *El barbero y el coronel*, pp.10 y 11.

⁷⁶ Cabe anotar que en portugués la palabra coronel tiene dos acepciones: la figura del militar y la figura conocida como cacique en México. Machado hace hincapié en definir el concepto de coronel de ambas maneras pues así remarca la cantidad de poder que posee el personaje del cuento.

⁷⁷ *Idem*, p.11.

capaz de pensar". El barbero concluye, que en la cabeza del coronel no puede haber cabello alguno si no es capaz de pensar. El día de la cita, el coronel es rapado por el barbero y queda humillado frente al pueblo.

De nueva cuenta, la astucia y la valentía vencieron el miedo. La enérgica figura del coronel es desplazada y humillada por la gente del lugar. Esto no quiere decir que no dejará de haber coroneles, pero ya existe otra actitud en la gente del lugar que se ha atrevido a defenderse.

Por supuesto que el cabello volvió a crecer: Lo que tiene raíz nace de nuevo. Pero al coronel nunca le volvió la fuerza para mandar. Porque todos siguieron viendo que la risa y el pensamiento al miedo nos hacen olvidar. Y la valentía surge hermosa como vida que sale del huevo.⁷⁸

En este cuento la risa es el sinónimo de la valentía; en el caso de *Un buen coro* la valentía está representada por el atrevimiento del pueblo a cantar a pesar de las prohibiciones impuestas.

III.3. *Ah, pajarita si yo pudiera*

En este cuento la figura del Pueblo está representada por una pajarita que, para defender al árbol donde está su nido, forma una cadena de peticiones que llega hasta el poder más grande, representado por el emperador.

Todo comienza cuando un leñador, un hombre del pueblo, corta el "árbol de más bonito ramaje en el bosque". La pajarita le pide le pide sin resultados que no lo haga.

Ah, pajarita, si yo pudiera... pero no depende de mí. Sólo estoy cumpliendo órdenes.

—¿De quién?

—Del capataz. Y él me hace morir de miedo.⁷⁹

⁷⁸ *Idem*, p.48.

⁷⁹ Ana María Machado, *Ah, pajarita, si yo pudiera*, p.8.

Con la misma petición y la misma cantaleta como respuesta, la pajarita asciende el escalafón social y político: primero el capataz y luego los dueños de la tierra, el vizconde, el barón, el conde, el marqués y el emperador.

En este cuento puede verse gráfica y ordenadamente la relación escalonada del poder. El emperador le tiene miedo a todo el mundo unido.

La pajarita logra salvar su nido cuando amenaza al emperador de juntar al mundo entero. Sobresale la manera en que un ser pequeño e indefenso logra llegar hasta el emperador, y amenazarlo con una idea utópica: el mundo unido, ya que de aquí a que el mundo se junte se habrán derribado millones de árboles.

IV. El mundo de los niños en *Un montón de unicornios*

Del rompimiento del esquema del cuento tradicional de hadas surge un nuevo planteamiento: el mundo de los niños en la literatura. ¿Cómo son los niños de Machado?, ¿a qué se enfrentan?, ¿qué tienen qué decir? Dependientes aún, todavía no logran romper con el cerco de los adultos en *Un montón de unicornios*.

Como dije en el apartado anterior, la figura del pueblo en la serie de *cuentos-monarquía*, deviene en la figura del niño. Los niños se enfrentan al mundo de los adultos, que es en lo que se ha transformado la monarquía de los cuentos de hadas. En *Un montón de unicornios* y *Aunque parezca mentira* podemos ver la escisión entre ambos mundos —como lo vimos en el rompimiento con los cuentos de hadas— y los motivos de divergencia entre el niño y el adulto. En cuentos posteriores, esta división será menos obvia pero siempre estará presente como punto de conflicto.

IV.1. Sinopsis

En un nuevo y flamante edificio, al que la narración llama “casa”, viven varios niños que no lo consideran tan “de ensueño” pues no hay suficientes animales, plantas y espacio para jugar. Aún así, consiguen tener sus propias mascotas hasta que llega el nuevo presidente de la comunidad que prohíbe terminantemente tener cualquier tipo de animal. Los niños deben deshacerse de sus mascotas

inmediatamente pero sus ganas de convivir con ellas hacen que de pronto y sin saber cómo, el edificio se llene de unicornios. El nuevo presidente de la comunidad descubre algunos, pero su renuencia a creer en ellos hace que, al final, los niños se queden con los unicornios en casa pues, si los unicornios no existen, como afirma el nuevo presidente de la comunidad, él no ha visto nada. El nuevo presidente de la comunidad huye del edificio antes de volverse loco y los niños aprovechan para llenar el lugar de sus mascotas favoritas.

IV.2. La “casa de ensueño”, el mundo que habitan niños y adultos

En este cuento, Machado muestra que los niños comparten un mismo mundo con los adultos en el cual son los segundos los que imponen las reglas.

El universo de *Un montón de unicornios*, está representado por la casa que habitan los niños. Se trata de una casa de ensueño, considerada así por los adultos, la cual cuenta con todos los servicios y accesorios de un buen lugar para vivir.

Tenía garaje, tenía ventanas de aluminio, tenía cristales ahumados. Al menos, eso decían los anuncios. Aunque los niños no sabían para qué servía todo eso. Pero el anuncio era tan bonito... Quedaba hasta bien... hasta se le podía poner música y cantarlo así: Es un piso muy bonito, con portero y ascensor. Con aire acondicionado para no pasar calor.⁸⁰

Los adultos que aparecen en la historia son el nuevo presidente de la comunidad y su esposa; los demás, los padres de los niños por ejemplo, no aparecen nunca. No hace falta: su presencia está implícita en la figura de la casa.

Esta morada cuenta con un terreno en el que los niños no pueden jugar a sus anchas porque tienen piso de cemento. No hay tierra ni arena para tener lombrices, escarabajos, grillos, árboles, arroyos, piedras, caracoles, hierba, mariposas, libélulas o gorriones. En la entrada sólo había una palmera en una maceta. “Pero si no son plantas con mucho espacio, plantas plantadas en tierra de

⁸⁰ Ana María Machado, *Un montón de unicornios*, p.7.

verdad, ¿cómo van a tener animales que merezcan la pena? ¡¡Y los animales son necesarios!!”⁸¹

Hasta aquí, la narración se encarga de describir un espacio, la casa, que pertenece a los adultos, construida pensando en ellos, pero donde también viven niños. Vemos también un espacio encerrado que impide el movimiento, la libertad.

IV.3. Sueños de adultos

Esta situación de encierro, de rigidez, se intensifica con la llegada del nuevo presidente: “Pero un día vino el nuevo presidente de la comunidad. El presidente no tenía animales. Ni hijos. Ni amigos. Sólo tenía cara de pocos amigos. De poquísimos amigos. O de ninguno.”⁸² Su figura impone respeto y miedo, rasgo apoyado por la ilustración de Asun Balzola, que lo pinta como un guardaespaldas. (ver anexo Figura 5.)

El presidente viene a restringir la conducta en la casa. “Orden y disciplina” es su lema. Y bajo éste deben salir todos los animales de la casa de ensueño, además del portero “porque era un pobre hombre, delgado y raquítico”; el conserje, “porque era analfabeto”; y el vigilante, “porque sí, porque le dio la gana”. En este presidente encarna la figura del monarca intransigente y necio.

A partir de su llegada, la casa se llena de prohibiciones. Aquella que afecta directamente a los niños es no tener animales, “¡porque está prohibido! ¡Los animales transmiten enfermedades, hacen ruido, huelen mal, lo ensucian todo! De nada valió suplicarle. —Hay que obedecer.”⁸³

La casa se vuelve entonces un mundo ideal exclusivo de los adultos: no hay ruido, no hay suciedad, no hay olores, no hay enfermedades... no hay alegría. Pero, como sigue la narración, los niños no se conforman. “No se sabe cómo les vino la idea. Si la encontraron en una película, en un libro o en un tebeo. Lo cierto

⁸¹ *Idem*, p.21.

⁸² *Idem*, p.30.

⁸³ *Idem*, p.35.

es que se extendió rápidamente: ¡Una plaga! ¡¡Una plaga enorme!! ¡¡¡Una plaga de unicornios!!!”⁸⁴

IV.4. La naturaleza de los unicornios

La ficción que parte de los niños, se origina —en *Un montón de unicornios*— en sus juegos, su fantasía y su deseo reprimidos. Los niños comparten con los adultos un mismo mundo —la realidad— diseñado por y para los adultos. Para sobrellevarlo, los niños encontrarán una puerta de liberación a través de la ficción.

Podemos decir que este mundo del adulto es un mundo cerrado en contraposición con el del niño —según la concepción de Ana María Machado— que es abierto, que todavía no se ciñe a normas de conducta y de mentalidad.

En la historia, la puerta de la ficción se abre para dejar paso a un ejército de unicornios que poco a poco invaden la casa. Los niños pueden verlos y jugar con ellos. Su presencia es algo natural que no necesita explicación. La ficción, como los unicornios en la casa, ha invadido la realidad gracias al deseo de los niños, a su necesidad de creer. Una necesidad que forma parte de su cotidianidad, de su naturaleza. En cambio, cuando el presidente descubre uno, dos, varios unicornios, los confunde primero con alucinaciones luego, con pesadillas más tarde, con la locura. Vemos así, que lo que para los niños son sueños, para los adultos son pesadillas.

—¿Qué animales eran éstos? —gritó, echando espuma por la boca.

—Unos animales que no transmiten enfermedades, ni hacen ruido, ni huelen mal, ni ensucian.

O sea, unos animales que se pueden tener —explicó Diego.

—Además —continuó Juana—, son unos animales ilustres, amigos de reyes y princesas. ¡Animales que van a revalorizar el edificio! [...]

—¡Esos animales no existen! —gritó el presidente.

—¡Entonces, usted no ha visto nada! Por tanto déjelos en paz. Y a nosotros, también. Y todos los niños se fueron.⁸⁵

⁸⁴ *Idem*, pp.37 y 38.

⁸⁵ *Idem*, p.50.

Detengámonos un momento en el unicornio. Se trata de una figura, como los niños aclaran, que ha compartido cuentos con reyes y princesas. No es que la autora regrese a ellos para justificar la invasión de la ficción en la realidad. Creo que se trata de volcar sobre ellos el prestigio que, a la vista de muchos lectores, tienen los cuentos de hadas —tradicionales o no— como una manera de legitimarlos.

Con su discurso, los niños han conseguido establecer una distancia con el mundo de la casa: si no existe, no hay de qué preocuparse. Entonces ellos pueden ir y venir, entrar y salir libremente de su ficción, sin que se entrometa el adulto. Es el primer espacio suyo donde el adulto, si decide entrar, tendrá que hacerlo bajo la normas del niño, que no son otras más que las de la ficción, nacida de una imaginación incontaminada y sin prejuicios.

Al no poder contener el tropel de unicornios, el presidente decide huir. No se sabe si se lo llevó una ambulancia, o una alfombra voladora, o si se fue en una carroza tirada por dos unicornios blancos. Lo cierto es que, desde entonces, nadie ha vuelto a ver al señor presidente. Hay quien asegura que hoy vive en la Luna. Y que no se atreve a salir de su cohete, por miedo de encontrarse con el dragón o el caballo de san Jorge, animales que no le gustan absolutamente nada.⁸⁶

No es que el niño esté en contra del adulto permanentemente. Eso nos queda claro cuando vemos a la esposa del presidente, la cual, al quedarse sola, cambia de vida y comienza a estudiar medicina veterinaria. La posición de la autora es estar en contra, sí, de aquella relación hegemónica establecida entre el adulto y el niño o el Rey y el Pueblo, representada por un buen número de adultos aunque no todos. Es la misma en la que el niño, al igual que el Pueblo, debe enfrentarse al abuso de autoridad, al absolutismo, a la rigidez y a la insensatez, y defender lo que le gusta hacer, sus ideas. El niño debe inventar y hacer valer su imaginario, que no es menos real por ser ficticio.

La historia termina cuando la casa se llena de “cosas” al partir el presidente.

⁸⁶ *Idem*, pp.55 y 56.

¡Montañas de cosas!
¡Muchas más cosas que antes!
Aunque muchas menos de las que los niños quisieran.
Por eso ellos andan tramando algo, para que les hagan una plaza grande, muy grande, con mucho terreno de *tierra* para jugar.⁸⁷

El "mundo de los niños" está en movimiento, en constante búsqueda y, sin pretenderlo directamente, invade cada vez con más fuerza el mundo cerrado del adulto.

V. El elemento de la ficción en *Aunque parezca mentira*

He descrito la divergencia entre el mundo adulto y mundo infantil que plantea Machado a partir de la figura casa-edificio de *Un montón de unicornios*. Utilizaré ahora el cuento *Aunque parezca mentira* para completar el análisis del manejo de la ficción como pasaje entre uno y otro mundos.

V.1. Sinopsis

Pedro llega un día a casa con una novedad: un nuevo amigo. Se trata de un buey volador. Nadie de su familia le cree pero deciden seguirle el juego; Pedro lo sabe. Un día invita a su amigo a comer. Avisa a su familia pero ésta no le hace caso. Pedro termina por poner el plato de su amigo en la mesa y éste, aunque retrasado, llega a la cita, lo que hace que la incredulidad del resto de la familia se vuelva una duda, pues hay razones para creerle a Pedro.

V.2. El amigo imaginario, elemento de la ficción de los niños

Pedro propicia el *arranque de la acción* de la historia al llegar a casa con la noticia del nuevo amigo, con la cual se establece una relación tangible con la ficción, la cual abre su puerta bajo la forma de un buey volador.

La idea del amigo imaginario en la niñez ha sido un tema ampliamente explorado. Es el ejemplo por excelencia de cómo el niño se relaciona con

⁸⁷ *Idem*, p.62.

“elementos ficticios” según la realidad del adulto, que desde la perspectiva del niño son “elementos verdaderos”. En este cuento, el amigo imaginario se nos presenta desde varios puntos de vista. Comencemos con los de Pedro y su madre.

V.2.1. El amigo imaginario, repelido en el mundo “adulto”

Al llegar a su casa Pedro le dice a su mamá: “Hoy he conocido a un nuevo compañero”. Entonces, madre e hijo inician un juego de adivinanzas. La madre pregunta: “—¿Es gordo? ¿Es delgado? ¿Es muy moreno y con mucho pelo? ¿Es alto y desgarrado? ¿Tiene ojos grandes? ¿Tiene un rasguño en la rodilla? ¿Es simpático?”⁸⁸ La madre busca la respuesta dentro de los límites de la realidad. Al agotarse las posibilidades, y al seguir el juego, da opciones que rebasarán sus límites pero con la certeza de que no va a adivinar. “—¿Tiene, tal vez, el pelo azul del color del cielo y los brazos del color del mar con sus pececillos? // —No, mamá, nada de eso.”⁸⁹ Pedro tiene muy claro de quién se trata. Por eso, a medida que su madre le responde de manera cada vez más disparatada, él lo hace de manera más coherente: “—¿Tiene, tal vez, labios de rubí, dientes de perla y cabellos de oro? // —Mamá, es un amigo, no el escaparate de una joyería.”⁹⁰ Y cuando la madre se sabe más lejana a la respuesta, lo que Pedro le responde la desconcierta; “—¿Es negro, tal vez, como la noche más profunda y lleno de estrellas, flores y reflejo de belleza? // —Caliente, caliente, mamá. Sigue, que estás cada vez más cerca...”⁹¹

Sin saberlo, la madre se ha acercado al mundo del niño, a la ficción. Pero el estar tan cerca la desconcierta, incluso la asusta: “Entonces la madre se quedó muy sorprendida. Todo lo había dicho para bromear. No entendía nada. Se quedó inmóvil, boquiabierto, mirando a su hijo.”⁹²

⁸⁸ Ana María Machado, *Aunque parezca mentira*, p.8.

⁸⁹ *Idem*, p.10.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*, p.11.

⁹² *Ibidem*.

Pedro cree realmente que su madre está tratando de adivinar, por eso le responde a sus preguntas con pistas para acercarla lo más posible a la respuesta. El juego se vuelve el medio fundamental para entrar a la ficción. La madre está alejada del juego. Está más cerca del raciocinio.

—¿Qué dices, hijo? ¡Acaba con tantas tonterías!

—De tonterías, nada. ¿No crees que mi compañero nuevo es así? Pues lo es... Adivina: ¿qué es, qué es, que es lo que tiene cuernos y cola, vuela por donde se le antoja, es negro como la noche más profunda y está lleno de flores, estrellas, pedacitos de espejos que brillan?⁹³

Se trata de un buey volador que Pedro, como le explica a su mamá, ya había visto antes en la sala de su tía Guguta pero que ese día entró volando al salón de clases. La madre entonces justifica la fantasía de su hijo con una explicación racional al recordar las características de una artesanía (En muchas ocasiones, Machado aprovecha sus narraciones para hablar de las tradiciones populares del Brasil): "—Ese buey no es volador, sólo está colgado allí como adorno. Es una copia del disfraz que los hombres usan para bailar en las fiestas de algunos países. Creo que lo traje tu tío de un viaje."⁹⁴

La madre queda tranquila, ha encontrado una justificación a las fantasías de su hijo, que siempre van mejor que pensar en la locura. Sólo así se permite continuar el juego con su hijo: "—Vale, Pedro, si quieres inventar la historia de un buey volador, vamos a jugar a eso. Ese buey de la tía Guguta es tu compañero, grandote y volador. Vamos a imaginar que existe de verdad."⁹⁵ Pero para Pedro el asunto es serio y se da cuenta de que su madre no lo toma como tal: "—No se trata de imaginar nada, mamá. Un invento es el de aquella vaca voladora de los cuentos, que bebe pociones mágicas, esas cosas. Mi compañero es un buey volador y basta. Te digo que existe."⁹⁶ Pedro ha dejado de jugar. Si su madre no cree en lo que él dice, no tiene caso continuar con la plática. Pedro ha sido serio

⁹³ *Idem*, p.13.

⁹⁴ *Idem*, p.14.

⁹⁵ *Idem*, pp.16 y 17.

⁹⁶ *Idem*, p.17.

en su planteamiento y se siente defraudado por la madre que no le cree. El punto de vista del padre es semejante al de la madre.

Justo cuando salía [Pedro], escuchó que su padre le preguntaba a su madre:

—¿Qué disparate es ese?

Y ella respondió:

—Déjalo. Es su última fantasía. Hoy ha llegado del colegio con esa historia metida en la cabeza.⁹⁷

Ambos prefieren condescender con el relato de su hijo. Pedro, por su parte, busca otras alianzas: sus hermanos mayores. Como él piensa mientras se baña, “[...] eran mayores, pero no tanto, así que sin duda creerían lo que los demás no querían ver.”⁹⁸

Su hermana, Joana, tampoco entiende a Pedro. Para ella se trata de una fantasía que requeriría de mejor inventiva. “—Harías bien en inventar una historia mejor, Pedro. Si tu buey es volador, no necesita ir en autobús. Va volando solo y es capaz de llevar a todo el mundo a donde quiera. ¿No te parece más interesante un caballo motociclista? ¿O un mono surfista?”⁹⁹

“Rodrigo, su hermano, le cree pero a su manera: “—Pedro, los bueyes no vuelan. Vuelan los superhombres, los cohetes planetarios, los hombres que saltan en la playa... hasta el hombre araña necesita una tela, hasta Batman necesita una cuerda. Tu compañero debe tener algún truco parecido.”¹⁰⁰

Al menos, ambos hermanos `comparten el asunto con Pedro desde su experiencia, aunque no terminan de creerle.

El remate lo dan los abuelos, la figura que se supone estará de parte de los nietos casi siempre. Cuando Pedro pide a su abuela si puede invitar a su nuevo amigo a dormir, ésta responde: “—No digas tonterías, niño. Ah estos chicos tienen cada historia...”¹⁰¹ Al tratar de seguirle el juego, el abuelo termina viéndose como

⁹⁷ *Idem*, p.21.

⁹⁸ *Idem*, p.22.

⁹⁹ *Idem*, p.26.

¹⁰⁰ *Idem*, p.36.

¹⁰¹ *Idem*, p.40.

un bobo. Pedro explota: "Todos mis compañeros lo han visto. Pero hay un montón de gente tonta en esta casa que no cree en lo que dicen los niños. Peor para vosotros. Os quedaréis sin buey volador."¹⁰²

Esta opinión es semejante a la que los niños de la casa-edificio le espetan al presidente —en *Un montón de unicornios*— cuando éste no quiere creer en los unicornios. Pero aquí es uno contra toda la familia.

V.2.2. El amigo imaginario, ¿mero asunto de niños?

La historia termina el día que, reunida toda la familia a comer, recibe, para sorpresa de todos, la fugaz visita del buey volador. El buey acaba, en su vuelo, con toda la comida que hay en los platos como constancia de su presencia, y deja a todos hambrientos. Mas, al final, el cuento deja abierta la posibilidad de la existencia o inexistencia del Buey Volador: "Sólo Pedro comió como nunca había comido. Y con todas sus ganas se reía burlón: // —¡Os lo tenéis merecido! ¿Quién os mandó decir que era mentira mi amigo Buey Volador?"¹⁰³

Y aquí la premisa de la autora: la existencia del Buey Volador se sujeta a quien quiera creer en él. Esta creencia dependerá, según como lo establece Machado, del punto de vista que uno establezca como lector en la historia. Puede ser la del niño que cree como parte de su naturaleza o la del adulto, quien debe optar por entrar o por buscar explicaciones en la "realidad".

A continuación veremos el papel de la fantasía en la obra de Machado como unión entre los dos mundos que hasta ahora hemos visto como opuestos: el de los adultos y el de los niños, el de la monarquía y el del pueblo, el mundo Real de la realeza y el real de la realidad.

¹⁰² *Idem*, p.27.

¹⁰³ *Idem*, p.54.

CAPÍTULO 3: Ficción e iniciación en la obra de Ana María Machado

I. El imaginario infantil

La ficción en los personajes de Machado provendrá siempre de algún aspecto de la realidad del protagonista. Por ello, estará siempre, justificada de alguna manera, en motivaciones o conocimiento íntimos o personales del personaje. Nunca aparecerá bajo la forma de seres disparatados o caprichosos si no están justificados en su experiencia. Esto se debe a la premisa de la autora en la que sustenta que es en la realidad donde el protagonista se topa con sus problemas y, por tanto, será en ella donde deba solucionarlos.

Esta posición de la autora, que podemos advertir en todas sus historias, se opone a los medios mágicos de los donantes de los cuentos de hadas porque en éstos el protagonista no emprende una búsqueda personal del problema, que es lo que Machado propone.

Que la ficción no otorgue la solución definitiva sino que anime al personaje a buscarla y, de esta manera, seguir con su camino, ayuda a unir los dos mundos que se contrarrestaban en los cuentos anteriores. Dicho de otra manera, el borde entre los límites de "lo real" y "lo imaginario" comienza a borrarse.

I.1. Máscaras de la ficción en *Del tamaño justo*

A continuación, mostraré algunos ejemplos de la apariencia que adopta el elemento de la ficción en otras historias de la autora y cómo éste logra establecerse en el mismo nivel de la realidad.

En *Del tamaño justo*, Helena, la protagonista no sabe cuándo es grande y cuándo es chica. Para saberlo inicia un viaje acompañada de Bolín, su juguete favorito. Bolín es un juguete atípico pues su cuerpo es una papaya que hay que sustituir con frecuencia, lo que le confiere una forma cambiante.

El colmo había sido un día en que no había ni una sola papaya en el papayero, de ningún color, de ningún tamaño. Como el cuerpo de Bolín estaba

demasiado maduro y Helena insistía en tener a su Bolín, tuvieron que ponerle un cuerpo de calabaza —de esas calabazas alargadas que se retuercen.¹⁰⁴

Helena decide preguntarle a Bolín sobre su problema de tamaño. ¿Es chica o grande? Y asistimos a una plática entre ambos donde Bolín le explica que las cosas siempre están en continuo cambio, pues cuando él estaba colgado en el papayo veía a la gente chiquita y ahora, de cerca, la ve grande. Helena se da cuenta de que Bolín habla de la cercanía y la lejanía y los efectos que esto tiene en el tamaño de las cosas. Lo que a ella le ocurre es diferente. Así es como emprende un viaje donde conocerá diferentes personajes, que le ayudarán a darse cuenta de su problema y su posible solución.

Al hablar y dar su opinión, Bolín da pie para que la niña emprenda la búsqueda a sus propias preguntas. Helena habla con Bolín al mismo nivel con el que habla con sus padres o con Tipití, un muchacho al que encuentra en el camino. Es decir, la ficción se encuentra al mismo nivel que la realidad por convicción del protagonista. La división de ambos mundos, entonces, se funde.

1.2. Raúl pintado de azul

En *Raúl pintado de azul*, Raúl, el protagonista, comienza a ver en su piel unas manchas azules a medida que se queda con las ganas de hacer o decir algo. Aparentemente, esas manchas sólo las ve él. Hasta que conoce a Estela, una niña que lo lleva con el Viejo Negro. Ambos, Estela y el Viejo Negro entienden de esas manchas. Saben por qué se reproducen y cómo pueden quitarse. Entonces, las manchas no sólo existen en la imaginación de Raúl: hay otros personajes que también las ven y que las han padecido.

De nueva cuenta vemos aquí que la ficción (en forma de juguete, de manchas, de unicornios o de amigo imaginario) llevará en su naturaleza la duda de su existencia. ¿En qué plano existe finalmente? ¿En el real o en el imaginario?

¹⁰⁴ Ana María Machado, *Del tamaño justo*, p.12.

¿En los dos? Y, ¿quiénes tienen acceso a ella? Los que quieran creer en ella, los que quieran verla.

1.3. *Bisa Bea, Bisa Bel*

Bisa Bea, Bisa Bel es una historia fincada en la relación ficción-realidad y su constante rompimiento de planos. Isabel, la protagonista, nos cuenta la historia de cómo fue que Bisa Bea llegó a vivir dentro de ella. Bisa Bea es su bisabuela. Isabel la encontró en un retrato una tarde que su madre escombraba la casa.

El retrato de pronto, en la relación con la niña, cobra vida. Sin embargo, esa vida depende de su portadora, Isabel.

1.3.1. Estructura del cuento basada en la relación del protagonista con su amigo imaginario

A continuación, deslindaré los pasos críticos —numerándolos— de la relación del protagonista con su imaginario:

En ese momento miré hacia atrás y vi que había soltado el retrato de Bisa Bea en medio del patio y el viento se lo llevaba. La paliza que le iba a dar a Sergio podía esperar, pero yo no podía perder aquella foto. Volví corriendo tras ella. Fue difícil atraparla. Hasta parecía que Bisa Bea me huía. Permanecía en el suelo y cuando yo me acercaba para tomarla, se iba de nuevo... después se detenía otra vez, como si me esperara, y cuando ya estaba cerca, se levantaba con el viento y volaba otra vez.¹⁰⁵

En la cita anterior vemos la primera vez que Bisa Bea, el retrato, hace un intento por independizarse, por moverse por sí mismo, ayudado por el viento. Así comienza la relación de Isabel con el retrato que luego pasará a ser un personaje, pues a medida que avanza la historia, dicha relación alcanzará mayor grado de independencia hasta enfrentarse con la protagonista.

- 1) El retrato adquiere vida propia cuando vuela por el aire.
- 2) La maestra de Isabel la compara con la foto.

¹⁰⁵ Ana María Machado, *Bisa Bea, Bisa Bel*, p.20.

—¿Quién es?

—Mi bisabuela.

—Ah sí. Debí de haberlo sospechado. Ustedes dos son muy parecidas. Uno nada más necesita mirar con atención para darse cuenta. La misma forma de la cara, la barbilla levantada, sin quitar ni poner nada.¹⁰⁶

Al hacer esta comparación, la maestra, sin saberlo, eleva el retrato al nivel de personaje pues ya tiene fisonomía.

3) Isabel le va otorgando vida.

El retrato no habla, no reacciona por sí mismo, pero Isabel interpreta algunas acciones que ocurren, como que el retrato no quepa dentro del bolsillo del *short*, como que es el retrato que se niega a hacerlas.

De que entró en el bolsillo, entró. Pero como no le gustó, se molestó. Se puso toda tiesa [...] corre-que-corre, salta-que-salta, huye-que-huye, el cartón de marco del retrato me picaba en la barriga. Era como si Bisa Bea de vez en cuando me diera unos golpecitos para decirme algo. Y yo iba aprendiendo a entender poco a poco lo que ella me decía...¹⁰⁷

4) Al mismo tiempo, Isabel comienza a tratar al retrato como si éste fuera una persona.

Con lo animado del juego yo no estaba ni tantito dispuesta a dejar de divertirme para pararme a dar explicaciones a Bisa Bea. Si ella me daba golpecitos, yo también podía darle unos golpecitos a ella, para que aprendiera. Y, bueno, pues se los di:
—¡Tranquila, Bisa Bea!¹⁰⁸

5) Isabel pierde el retrato.

Al regresar de jugar, Isabel no encuentra el retrato. Ella lo explica así: a Bisa Bea le había caído tan bien Isabel, que quería quedarse a vivir con ella. “—Yo la guardé bien pegada a mi piel, junto a mi corazón, muy bien guardada, en el mejor

¹⁰⁶ *Idem*, p.21.

¹⁰⁷ *Idem*, pp.23 y 24.

¹⁰⁸ *Idem*, p.24.

lugar que tenía. Y a ella le gustó tanto. ¿Sabes, mamá?, que se va a quedar allí para siempre, sólo que por el lado de adentro."¹⁰⁹

Según Isabel, con el sudor de su cuerpo, el retrato de Bisa Bea se había pegado a ella, como si se tratara de un tatuaje, pero por dentro de su piel, donde no se puede ver. Se vuelve una entelequia, como pudieran ser las emociones y los pensamientos de uno mismo. Sabemos que existen porque lo sentimos pero nunca se pueden ver.

- 6) Al explicarle a su madre lo del tatuaje, Isabel realiza la asunción de su personaje ¿imaginario?
- 7) Comienza la relación de ambas. Platican mucho, Bisa Bea le da consejos constantemente a Isabel, se explican las cosas de sus tiempos respectivos.
- 8) Pero Bisa Bea se excede en los consejos.

Los consejos de Bisa Bea responden al comportamiento que debían guardar las niñas cuando Bisa Bea era niña así que para Isabel muchos de ellos suenan anticuados y en desuso. Isabel comienza a incomodarse por muchos de ellos y decide no hacerle caso a todos los consejos de su bisabuela niña.

- 9) Bisa Bea ya no sólo aconseja sino que se mete en los problemas de Isabel y actúa por cuenta propia. Se independiza de su portadora.

Un día Isabel llega con gripa a la escuela. En el salón de clases estornuda y los mocos comienzan a escurrírsele. Ella lo tiene previsto y busca en su bolsillo sus pañuelos. Pero se da cuenta de que no están. Isabel es el hazmerreír, incluso de Sergio, el muchacho que le gusta. Lo que ocurre es que Bisa Bea, a partir de sus costumbres, tira los pañuelos al suelo y piensa que Sergio se los recogerá galantemente.

—Bisa Bea, tú quisiste ayudarme, ¿fue eso?
Esta vez ella se quedó muy calladita, como si no hubiera oído mi pregunta. Tuve que insistir y esperar largamente hasta que ella comentó, como quien no quiere la cosa:

¹⁰⁹ *Idem*, p.27.

—También, usar papel como si fuera pañuelo, no puede acabar en nada bueno. Mis pañuelos eran de lino y seda, almidonados, y tenían encaje y bordados.

Insistí furiosa:

—No desvíes la conversación, Bisa Bea. Podían ser más bonitos, pero los de papel son más higiénicos. Y nada de eso me interesa. Sólo quiero saber si fuiste tú quien dejó caer mis pañuelos.

Ella confesó muy triste:

—Fui yo, sí, querida, con la mejor de las intenciones. Yo no podía imaginar que fuera a suceder una cosa de éstas.¹¹⁰

10) Isabel se descubre. Le habla en voz alta a Bisa Bea y la oyen.

“—¿Qué pasó? Isabel, no llores, no, mi niña, no tenías que haber venido a clases hoy. Pobrecita, debes estar delirando...”¹¹¹ Para la maestra, la plática de Isabel con Bisa Bea es un delirio. Isabel, a diferencia de Pedro en *Aunque parezca mentira*, entiende que los demás no comprendan su situación; sabe que sus pláticas deben ocurrir en silencio. “Si no, pensarían que me había vuelto loca.”¹¹²

En *Bisa Bea*, *Bisa Bel*, el borde entre “lo real” y “lo imaginario” ha dejado de existir pues ya no es necesario ver la historia desde dos puntos de vista como en *Un montón de unicornios*, *Aunque parezca mentira*, *Historia medio al revés* y *Un pajarito me contó*. Isabel da la pauta: ella asume las dos posiciones: la de ella, que sabe que algo le ocurre, y la de los adultos, que no podrán entender. Así, permite que en su vida real ocurran extraños eventos a raíz de acciones generadas por su personaje imaginario.

11) Bisa Bea aconseja positivamente a Isabel. Se reconcilian. Después de varios días sin dirigirle la palabra a Bisa Bea, Isabel acepta una propuesta: bordar pañuelos de tela con su nombre. Su madre puede enseñarle. Así, de paso, Isabel se reconcilia con el pasado representado por la bisabuela, con su madre y con ella misma.

12) Una vez reconciliadas aparece un nuevo personaje ¿imaginario? que proviene del futuro. Es la bisnieta de Isabel quien encontró la foto de Isabel

¹¹⁰ *Idem*, p.53.

¹¹¹ *Idem*, p.54.

¹¹² *Idem*, pp.53 y 54.

junto al retrato de Bisa Bea y que por efectos holográficos del futuro pudo reunirse con ellas. Se trata de un futuro que todavía no existe para Isabel pero para la bisnieta sí, por ello, ¿podemos afirmar ciertamente que sólo se trata de las voces interiores de Isabel o realmente existen esos personajes?

La autora deja abierta la resolución ulterior.

Al final, las dos voces, la de bisnieta y la bisabuela de Isabel, discutirán acerca de las decisiones que ésta debe tomar. Al final, Isabel toma lo mejor de ambas opiniones y lleva a cabo lo que cree que es lo mejor. El protagonista ha evolucionado, se ha dado cuenta de quién es ella y de lo quiere hacer. Ha discutido con sus personajes interiores, ha aprendido a platicar con ella misma y, por ende, comienza a conocerse. Posee ahora un carácter para defender lo que quiere ser, característica de los personajes de Machado, que analizaremos en el siguiente apartado.

1.4. Límite entre realidad y ficción en Ana María Machado

Lo que se escribió durante mucho tiempo fueron historias donde el autor hacía concesiones al niño: hacían como que jugaban a la ficción, como que eran niños, como que los entendían aunque, en realidad, nunca se adentraban en sus emociones o pensamientos más profundos. De esta forma, la ficción planteada resulta banal, boba, simplista porque no creen en ella, porque no la sustentan ni con la problemática del personaje ni, en muchas ocasiones, con la lógica de la narración, y las historias peligran de ser superficiales, explicativas u obvias.¹¹³

En la obra de Machado el borroso límite entre la ficción y la realidad se da con naturalidad, como se da en los niños. Machado no se complica tanto por

¹¹³ El uso de la fantasía en la literatura para niños siempre está presente. La manera de aplicarla variará según cada autor. Sin embargo hay dos formas que son constantes y a la vez opuestas, y que han marcado una clara diferencia en la oferta literaria. Una es el uso de la fantasía como mero divertimento, la otra es su uso como agente trasgresor. En este segundo caso se ubica la obra de Machado. Para la primera daré algunos ejemplos referidos solamente a autores mexicanos. *El cuaderno de Pancha* de Monique Zepeda, *Fernanda y los mundos secretos* de Ricardo Chávez Castañeda, *Las golosinas secretas* de Juan Villoro, *La princesa era traviesa* de Aline Petterson, *El único unicornio* de Becky Rubinstein y *Caperucita Roja (tal y como se la contaron a Jorge)* de Luis María Pescetti.

establecer o diferenciar ese límite como tampoco los niños, que lo traspasan como si pasaran de una habitación a otra dejando la puerta abierta.

En el caso de Isabel, ella crea su invención a partir de que Bisa Bea se pierde, y ella supone que se le pegó como tatuaje por dentro del cuerpo. Al final de la historia nos enteramos de que cayó en manos de una maestra el día que Isabel la extravió cuando jugaba fútbol. Se trata de darle al lector la posibilidad de que él decida qué convención aceptar; no de darle toda la historia digerida; que haya posibilidad de reflexionar.

1.5. Invención, mentira y ficción

Finalmente perdura la idea de que los niños inventan juegos, historias, ficciones, mentiras. Sin embargo, no siempre son niños “buenos” que hacen todo con buenos fines. También mienten y actúan.

Entre la invención y la mentira hay un borde que tiene que ver con la ética, con lo que “está bien” y lo que “está mal”.

Dice Isabel cuando le cuenta a su madre sobre Bisa Bea: Conmigo no va eso de decir mentiras. No sé mentir, si mintiera me enredaría toda, se me olvidaría y repetiría las cosas de diferente manera, es algo a lo que no estoy acostumbrada. Creo que soy demasiado despistada para mentir bien. Por eso fui respondiéndola tranquila, contando la verdad más profunda y más verdadera, que en aquel momento sólo yo entendía...¹¹⁴

Isabel sabe la diferencia entre decir una mentira —que generalmente es para esconder algo que traerá consecuencias negativas y que tiene como resultado un regaño o castigo por parte del adulto— e inventar. En el invento surge la ficción, en cualquier forma posible.

En el cuento *Niña bonita*, la mulata más bonita del lugar se dedica a inventarle el origen de su negritud a un conejo blanco que quiere convertirse en negro.

¹¹⁴ A.M. Machado, *Bisa Bea, Bisa Bel*, op. cit., p.27.

—Niña bonita, niña bonita, ¿cuál es tu secreto para ser tan negrita?

La niña no sabía, pero inventó:

—Ah, debe ser que de chiquita me cayó encima un frasco de tinta negra.

El conejo fue a buscar un frasco de tinta negra. Se lo echó encima y se puso negro y muy contento. Pero cayó un aguacero que le lavó toda la negrura y el conejo quedó blanco otra vez.

[...]

—Niña bonita, niña bonita, ¿cuál es tu secreto para ser tan negrita?

La niña no sabía, pero inventó:

—Ah, debe ser que de chiquita comí mucha uva negra.

El conejo fue a buscar una cesta de uvas negras y comió, y comió hasta quedar atiborrado de uvas, tanto, que casi no podía moverse. Le dolía la barriga y pasó toda la noche haciendo pupú. Pero no se puso nada negro.¹¹⁵

Al inventar, la niña no miente. Ella imagina la forma en que se volvió negra a partir del juego, sin medir las consecuencias en el conejo. Para ella es un juego. Para el conejo es su máximo deseo en la vida, ¿por ello es mala la niña? No, sólo juega; inventa, saca ficciones acordes con su mundo. La madre es la que detiene la búsqueda del conejo y los juegos de la niña: “—Ningún secreto. Encantos de una abuela negra que ella tenía.”¹¹⁶ Así, el conejo encuentra la solución a su problema dentro de la misma realidad —conoce a una coneja negra con la que tiene muchos conejitos negros y blancos— pues, a fin de cuentas, si vivimos en ella, para qué huírle, mejor afrontarla.

II. Aspectos iniciáticos en algunos cuentos de Ana María Machado

En todas o casi todas las historias de Machado, basadas en un personaje, existe un viaje iniciático que hará que el protagonista evolucione. Su evolución depende de problemas internos que se le revelarán hasta encontrar, él mismo, su propia verdad. Estas verdades o soluciones tienen que ver con elementos de su realidad, no con elementos mágicos otorgados por un tercer personaje.

Hablemos primero de los protagonistas que, generalmente, son niños de diferentes edades. Se trata de niños de carne y hueso que viven en alguna ciudad de Brasil, cuyos problemas provienen de preguntas que ellos mismos se plantean

¹¹⁵ Ana María Machado, *Niña bonita*, p.14.

¹¹⁶ *Idem*, p.16.

según su edad, y/o de eventos externos que provienen de su medio social o familiar. Ellos solos deberán resolver su problema.

II.1. El viaje iniciático

Para analizar el viaje iniciático en los personajes de Ana María Machado, utilizaré los cuentos *Del tamaño justo* y *Raúl pintado de azul*, cuyas estructuras son similares y cuyos personajes, Helena y Raúl, respectivamente, emprenden un viaje físico paralelo al de su viaje iniciático. Para este análisis tomaré en cuenta las opiniones de Fernando Savater:

El carácter iniciático de las novelas de aventuras que tienen un viaje por argumento es ampliamente reconocido incluso por los críticos más reacios a la mitologización de la narrativa. Bien mirado, el ochenta por ciento de las aventuras revisten explícita o implícitamente la forma de un viaje, desglosable siempre con suma facilidad en pasos hacia la iniciación.¹¹⁷

El esquema que plantea Savater es un esbozo tan conocido como él mismo refiere, pero que me servirá de guía:

El esquema es obvio: el adolescente, todavía en el ámbito placentario de lo natural, recibe la llamada a la aventura, en forma de mapa, enigma, relato fabuloso, objeto mágico [...]; acompañado por un iniciador, figura de energía demoníaca a quien juntamente teme y venera, emprende un trayecto rico en peripecias, dificultades y tentaciones; debe superar sucesivas pruebas y, finalmente, vencer a un monstruo o, más generalmente, afrontar la muerte misma; al cabo, renace a una nueva vida, ya no natural, sino artificial, madura y de un rango delicadamente invulnerable.¹¹⁸

Savater se refiere a libros como *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, *El mundo perdido* de Arthur Conana Doyle, *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien, *Los primeros hombres en la luna* de H.G. Wells, *El peregrino de la estrella* de Jack London, *Viaje al fondo de la tierra* de Julio Verne, etc. Por principio de cuentas, debo decir que los viajes iniciáticos planteados en *Del*

¹¹⁷ Fernando Savater, *La infancia recuperada*, p.60.

¹¹⁸ *Ibidem*.

tamaño justo y *Raúl pintado de azul* no cumplen al cien por ciento con la estructura recién planteada pues éstos se ubican en la vida cotidiana de los personajes. Analicemos el caso de Helena.

II.1.1. Del tamaño justo

Decidida a investigar cuál es su verdadero tamaño, Helena emprende un viaje. En el camino conoce a Tipití y a Flavia, quienes se le unen al viaje. Después de varios recorridos, los tres llegan a un Pueblo que celebra una gran fiesta. Allí Helena consigue una pista a su pregunta sobre los tamaños y conoce a un fotógrafo, una cámara fotográfica y muchas fotografías. Con ellos descubre el “secreto de los tamaños” y la diferencia entre ser chico o grande. Helena se da cuenta, al final del viaje, que todos crecen y que durante ese crecimiento será chica para ciertos asuntos y grande para otros.

II.1.1.1. Ser chico o ser grande, planteamiento del problema

El planteamiento de Machado es un juego de palabras y de conceptos entre ser grande o ser chico de edad o de tamaño, que Helena no termina de entender o que se ha planteado por primera vez.

Sus padres, en vez de ayudarla, la confunden más, pues ellos mismos insisten en decirle que puede o no puede hacer ciertas tareas porque a veces es chica y otras, grande: “Si hubiera tenido un espejo mágico como el de la madrastra de Blanca Nieves le habría preguntado: // —Espejito, espejito, ¿de qué tamaño soy yo? // Pero no tenía espejo mágico.”¹¹⁹

La voz de la autora nos recuerda la distancia establecida entre los cuentos de hadas y nos aclara que la solución no va a encontrarse en aquella fantasía desbordada o proveniente de un medio mágico, sino en la propia realidad. La misma Helena es la que se ubica en ella:

¹¹⁹ Ana María Machado, *Del tamaño justo*, pp.9 y 10.

—Cuidado cuando vayas por el bosque porque hay un lobo mal suelto por ahí...

Papá agregó:

—Y las niñas siempre se encuentran con viejecitas que necesitan ayuda para cargar la leña o para recoger algo que no alcanzan...

—... o enanos atrapados en árboles... —dijo mamá.

—...y las niñas deben ayudarlos porque podrían ser hadas o genios disfrazados.

—Sí... y las viejecitas podrían convertirse en madrinas y donar poderes mágicos o conceder tres deseos.

—O, tal vez, tratarían de comprar al Buey de Papaya a cambio de un puñado de frijoles o de maíz del que crece muy rápido.

Aunque todo esto a Helena le parecía muy divertido, pensó que sería mejor enseñarles a sus padres las cosas de la manera correcta:

—Así no es. Uno no debe mostrarse interesado al principio. Primero se deben desear las bendiciones y después del dinero.¹²⁰

Helena trata de resolver sus dudas con sus padres y con Bolín, su juguete y amigo imaginario, pero al no recibir una respuesta que la satisfaga, decide buscarla fuera de casa: "Tenía que salir y descubrir las cosas en el mundo, pues en la casa cada vez se confundía más."¹²¹

II.1.1.2. El viaje de Helena

El inicio del viaje es el arranque de la acción de la historia pues la cotidianeidad de la niña comenzó a cambiar para bien o para mal. Sin embargo, el viaje iniciático ha comenzado antes, cuando el mundo de Helena, su casa y sus padres, se le achicaron pues allí dentro ya no encuentra todas las respuestas a sus preguntas. Además, ha dejado de pensar igual que sus padres o tiene otras inquietudes que estos no pueden resolverle.

Un símbolo de lo que significará ese viaje puede ser el vestido con bolsillos que Helena le pide a su madre para guardar —física y metafóricamente— lo que encuentre durante el trayecto.

En el esquema de Savater, la llamada a la aventura no le llega sino que la protagonista la establece, sin saber qué rumbo tomará. Dice en un momento: "—

¹²⁰ *Idem*, pp.22 y 23.

¹²¹ *Idem*, p.20.

Es que no sé en dónde está lo que quiero descubrir.” Y le responden: “¿—Cómo viajas sin saber hacia donde vas?”. Ella intuye la respuesta: atreverse a andar en lo desconocido, pues es la única forma de crecer.

II.1.1.3. Algunos personajes iniciadores

Helena irá acompañada de Bolín, Tipití y Flavia que, en ningún caso, se trata de *personajes iniciadores*. Su función es apoyar la aventura de Helena y darle pistas al exponer sus propias dudas y experiencias. Por ejemplo, las respuestas de Bolín hacen descartar a Helena la idea de que ser grande o chico depende de la distancia desde donde te vean.

Tipití —un muchacho cuyo nombre proviene de “las canastas largas que hay en el molino en donde se guarda la yuca, y que se estiran en todo momento, volviéndose cada vez más delgadas y alargadas”— le da una pista: él, como las tipití, se va estirando, y se vuelve cada vez más delgado y alargado, a medida que el tiempo pasa. Flavia, es una niña que pasa el tiempo jugando con las palabras, lo que le da la otra pista: las palabras significan según el contexto en que se las utilice.

De nuevo, Machado, establece sus propias estructuras narrativas que toman elementos del viaje iniciático de las narraciones clásicas, pero que al enfrentar a los personajes con la realidad toman otro rumbo.

II.1.1.4. Crecer es alejarse del suelo

Helena se da cuenta de que no se trata del punto de vista lo que la hace chica o grande pues lo que en la foto se ve más chico responde a la distancia donde se encuentra el objeto. Entonces, junto con sus amigos, infiere que algo parecido ha pasado con ellos si cada vez ven las cosas pequeñas más chicas y a los adultos más cerca. De ahí concluyen que lo que pasa es que están creciendo y por ello se han alejado de lo que está cerca del suelo y acercado a lo que antes les parecía lejano. Ese crecimiento continúa, por lo que para algunos seguirán siendo chicos, mientras que para otros, serán grandes.

Más que renacer a una nueva vida, según el concepto de Savater, Helena ha madurado al hacer consciente un nuevo aspecto de su vida. El personaje, al final, se da cuenta de que ya no es la misma que era al salir de casa, que las experiencias recientes le han ayudado a crecer, y que crecerán conforme adquiera más experiencias. "Y Helena miraba y pensaba. Recordaba cada momento del viaje y todos los descubrimientos que había hecho con los amigos. Comprendió que ahora todos habían crecido y que podían ayudar a Lame-Lame."¹²²

II.1.2. Raúl pintado de azul

Veamos ahora lo que ocurre con el viaje iniciático de Raúl. Después de una pelea entre sus compañeros de escuela en la que Raúl no pudo hacer nada por defender a su amigo, éste se descubre unas manchas azules en su brazo. También se da cuenta de que nadie más que él las ve y que éstas crecen y aparecen en diferentes partes de su cuerpo a medida que le ocurren eventos en los que no se atreve a actuar o a decir lo que piensa, así que Raúl se dispone a descubrir qué son esas manchas. Pero entre más investiga, más lejos está de la respuesta.

Tita, la sirvienta de su casa, le cuenta de la existencia del Viejo Negro, un hombre que tiene respuesta para casi todo. Raúl decide visitarlo. Al día siguiente emprende el viaje sin que nadie se entere. En el trayecto conoce a Estela, una muchacha a la que encuentra peleándose con otros por defender a un niño. Estela no sólo le indica el camino hacia el Viejo Negro sino que lo acompaña. Raúl se decepciona con la respuesta: sólo él puede quitarse esas manchas que no son otra cosa que óxido. De regreso, es Estela quien le despeja las dudas: ella también tuvo óxido color amarillo y se le quitó hasta que se atrevió a hacer o decir las cosas que pensaba. Raúl tiene una oportunidad de quitarse el óxido: al ir en el camión de regreso a su casa, se atreve a defender a una mujer que es maltratada por el chofer. Raúl, por primera vez, habla y discute y las manchas, finalmente, desaparecen.

¹²² *Idem*, p.86.

II.1.2.1. Las manchas, planteamiento del problema

Las manchas son un óxido que aparece en la piel de Raúl cada vez que el niño se queda con las ganas de opinar o actuar frente a una injusticia o un tema que no le parece como defender a su amigo en una pelea, aguantarse que Marcio le diga idiota, observar inmóvil cómo un hombre blanco quema los globos del globero, un muchacho negro, y no abrir la boca para defender su posición contra el racismo cuando sus amigos lo ejercen al burlarse y hablar despectivamente de los negros. Y es que Raúl es un niño que, "No molestaba a los demás. No acusaba a nadie. no desobedecía. No era mal educado. No le gritaba a nadie. Todos sabían que era un niño bueno y que se comportaba bien."¹²³ Raúl parece ser un niño modelo que, por no causar problemas, guarda, dentro de él, la rabia de no haberse atrevido a reclamar. Esa rabia aparece en forma de óxido.

II.1.2.2. El viaje de Raúl, arranque de la acción

El viaje físico de Raúl comienza a partir de que éste escucha de Tita, la sirvienta de su casa, la historia del Viejo Negro y cómo ayudó a un Príncipe en problemas:

—Un día, un joven que vivía en la aldea al pie de la Montaña Mágica, fue víctima de un misterioso hechizo. Nadie sabía que el joven era un Príncipe, pero el hechizo había hecho que su sangre azul se viera a través de la piel, poniendo en riesgo su bien guardado secreto.

Buena esa, pensaba Raúl. Pero sin mucha convicción. Ese cuento de Príncipes no tiene nada que ver conmigo. Y la sangre azul no existe. Al rasparse la rodilla siempre le salía sangre roja. Y para resolver el problema del óxido, era mejor tomar la situación de frente y dejarse de tonterías.¹²⁴

Ubicado de nueva cuenta en la realidad, Raúl decide buscar ayuda aunque sabe que no hay posibilidades de que la ayuda llegue como por arte de magia.¹²⁵ Así que sale de su casa solo, decidido a ver al Viejo Negro, sin avisarle a nadie — se trata de su primera violación a las reglas. En este trance, Raúl rompe con su

¹²³ Ana María Machado, *Raúl pintado de azul*, p.10.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Vemos, de nueva cuenta, la postura de Machado sobre los cuentos de hadas y su lejanía con la realidad del personajes que es donde se ubica a Raúl.

mundo familiar pero todavía no se siente seguro, a diferencia de Helena al emprender su viaje respectivo.

Mientras el autobús avanzaba, Raúl pensaba —¿y si me descubren faltando a la escuela? Nunca en su vida lo había hecho. Y encima de todo había mentido. Pero, qué caramba, si hubiera pedido permiso, no lo habrían dejado. Y él tenía que descubrir el misterio. Resolver el problema. Hacer algo. Vencer el óxido. Era lo más importante.¹²⁶

Raúl ha salido de su mundo, la casa y la escuela, a la calle, espacio que pareciera pertenecer más bien al “mundo de los adultos”. Sube solo al camión y se aleja de la zona conocida.

Se bajó del autobús, caminó dos manzanas y comenzó a subir el cerro. Primero miró hacia delante, hacia la hilera de escalones en medio de las casuchas. Después miró hacia abajo, al suelo, que olía mal, lleno de agua sucia, de pasto, de basura.¹²⁷

Literal y metafóricamente, Raúl mira hacia abajo pues él pertenece a una clase media o media alta por la descripción de su entorno al inicio del cuento, y descubre que hay otras maneras de vivir menos afortunadas que la suyas. Al subir el cerro, se percata de un pleito donde Estela, una muchacha, defiende al más pequeño de los del grupo. Estela funge como el “Virgilio” de Raúl; es de sexo opuesto y hace lo que Raúl no se atreve a hacer pues Estela ya está iniciada.

—¿Siempre eres así de peleona?

—Cuando toca. No me puedo quedar callada cuando veo que algo está mal. Y la gente se acostumbra a eso. Es divertido: apenas voy a abrir la boca, alguien dice: “Ahí viene Estela discutiendo”. Y antes de que yo comience a pelear se arregla todo. Pero si yo no estuviera por allí, nadie lo arreglaría.¹²⁸

¹²⁶ A.M. Machado, *Raúl pintado de azul*, op. cit., pp.40 y 41.

¹²⁷ *Idem*, p.41.

¹²⁸ *Idem*, p.49.

II.1.2.3. El trasfondo del viaje

Estela lleva a Raúl con el Viejo Negro. Éste tampoco tiene la solución inmediata como Raúl esperaba. Ésta no va a llegar hasta que Raúl la descubra por sí mismo, como le sucedió a la Helena de *Del tamaño justo*. “Qué lástima, hijito, pero no puedo hacer nada para quitarte el óxido. El único óxido que yo podría borrar sería el mío.”¹²⁹

Sin detenerse a pensar en la respuesta del viejo, Raúl regresa a casa. Siente que el viaje ha sido infructuoso. Lo que ocurre es que no se ha detenido a descifrar la solución en lo aprendido en aquél. Estela, de nueva cuenta, es quien lo ayuda explicándole que el óxido sale en la parte del cuerpo que se quedó inmóvil: la lengua, si te quedaste con ganas de decir algo o el brazo, si no soltaste un golpe a tiempo para defender a un amigo. El óxido le sale a mucha gente pero la mayoría ha perdido la capacidad de verlo. Raúl todavía no tiene óxido en la cabeza, por eso todavía puede hacerse preguntas y quitarse el óxido si se lo propone. La oportunidad aparece al defender a una lavandera en el autobús de las agresiones del chofer. Al hacerlo, las manchas desaparecen, como si esa misma lavandera se las hubiera lavado.

Raúl tiene una desventaja con respecto a la Helena de *Del tamaño justo*: es inseguro, no cree que él pueda encontrar la solución, por eso pide ayuda a los demás: “Trataba de que dijeran algo para que lo ayudaran a entender, sin tener que pensar él solo.”¹³⁰ La ayuda, sin embargo no sirve.

Por eso, el significado de su viaje iniciático tarda en revelársele pues, para comprenderlo, Raúl debe tener por lo menos tener iniciativa.

Raúl era bueno para correr. Si se hubiera decidido habría llegado al instante. Sólo tenía que correr y ayudarlo a dar patadas. En verdad había tenido muchas ganas de hacerlo. Pero como los amigos no se habían movido y se habían quedado mirando desde lejos mientras se reían a carcajadas, él también se había quedado quieto [...] Tampoco se había movido.¹³¹

¹²⁹ *Idem*, p.51.

¹³⁰ *Idem*, p.15.

¹³¹ *Idem*, p.18.

II.1.2.4. El miedo, acción paralizante

Con el personaje de Raúl ocurre algo que no habíamos visto antes en los personajes de Machado: no es atrevido, es más bien retraído, tímido e inseguro. Es, quizá, demasiado bueno y aquí justo radica lo nuevo del asunto. Machado nunca concibe “niños de diez”. Sus personajes tienden a ser más bien rebeldes, cuestionadores; son personajes con debilidades que irán superándolas. Raúl lleva en su personalidad las características negativas de los personajes de Machado, mismas que cambiarán después de comprender el sentido de su viaje.

III. Relato de iniciación y relato iniciático

Fernando Savater establece la diferencia entre un relato de iniciación y un relato iniciático, la cual estriba en que “El relato que narra una iniciación es la crónica de las peripecias que ocurren a un personaje en su camino hacia la luz y la madurez iniciáticas; en el relato iniciático, el iniciado es el lector.”¹³² El ejemplo de un relato de iniciación es *La isla del tesoro*. Además de las novelas de Julio Verne, que son relatos en los que personajes suelen ser principalmente arquetipos.

[...] ojos que ven o manos que agarran, termómetros de los cambios de temperatura o fuelles que acusan las carencias de oxígeno; su mínimo trasfondo interior sólo se apunta en fenómenos primarios como la resistencia a la aventura o el misterio...¹³³

Son novelas que cumplen con la misión de ser ojos y oídos del lector, como apunta Savater; documentales que proporcionan “datos fidedignos sobre las circunstancias de una aventura que le concierne más al lector que a los personajes que supuestamente la viven y que, en realidad, no son más que los ‘sensorium dei’ del Señor que lee.”¹³⁴

¹³² F. Savater, *La infancia recuperada*, op. cit., p.63.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Idem*, p.64.

Savater compara los dos tipos de relatos. Una diferencia grande entre ambos estriba en el soñar sin alejarse del todo de la realidad: "Es soñar, desde luego, pero sin renunciar por ello al cálculo, a la reflexión e incluso al proyecto..."¹³⁵

Ésta última es una posición similar a la de Ana María Machado, que no renuncia a la ficción siempre y cuando no se aleje de la realidad. "[...] es aliarse con el delirio y poner el mito a nuestro servicio, para llegar al realismo más pleno e irrefutable, para aposentarnos irrevocablemente en la estricta cotidianeidad que nos rodea asumida como *imaginación realizada*."¹³⁶

III.1. Viajes iniciáticos en Ana María Machado

Respecto a los viajes iniciáticos de Helena y Raúl y, en general, a los personajes de Machado, podemos decir que encajan dentro del primer tipo de relato, incluso si estos se desarrollan en un nivel de lo cotidiano.

Aunque sus personajes no viajan en un nivel superficial, tampoco descienden al fondo del infierno, como recuerda Savater, hasta perder las coordenadas más estables e invertir sus puntos de referencia. Al bajar, se arriba a un mundo desconocido, pero ese mundo puede radicar en uno mismo, que es el viaje iniciático que propone Machado.

Sus protagonistas viajan por la vida cotidiana, conocida por el lector, no aún por los personajes pues éstos se hallan en el proceso de descubrir por sí solos el mundo al que pertenecen y que les había sido vetado por los adultos para mantenerlos cercados, o guardados, en el "corral de la infancia".

Helena y Raúl saldrán airoso de sus experiencias; han resuelto sus inquietudes sobre ellos mismo, lo que les ayudará a crecer. Dice Savater: "[...] el mismo esquema de iniciación puede servir a propósitos hondamente distintos y que el resultado del ritual puede ser tanto la virilidad como la resignación, el enriquecimiento de posibilidades o la aceptación de su finitud."¹³⁷

¹³⁵ *Ibidem*, p.64.

¹³⁶ *Ibidem*, p.64.

¹³⁷ *Idem*, p.61.

III.2. Afinidades y evolución de algunos personajes de Ana María Machado

En los personajes de Machado, protagonistas de diferentes historias, hay uno en particular que repite las características de su personalidad y que me hace pensar en un mismo personaje en vías de crecimiento; como si se tratara de un viaje iniciático a lo largo de varias historias de Machado: las niñas.

Helena, de *Del tamaño justo*, es una niña de clase media, de no más de ocho años. Al terminar su viaje iniciático completa una etapa de su vida: ha madurado. A su edad y con su experiencia ha roto, también, con ciertos aspectos de la familia. Ya sabe que no todas las respuestas las encontrará allí. Por su carácter y los conocimientos adquiridos en su viaje iniciático, podríamos verla, algunos años después, en Isabel, el personaje de *Bisa Bea, Bisa Bel*.

Isabel es mayor que Helena. Lo sabemos por su voz, el lenguaje que utiliza y los problemas que le aquejan. Sin embargo, las ideas y el carácter con que las afirma bien podrían pertenecer a Helena.

A diferencia de ésta, el viaje iniciático de Isabel no implica un viaje físico. Su viaje se da en el tiempo, hacia el pasado y el futuro, a través de las voces de su bisabuela y su bisnieta, que coinciden en el presente de Isabel. El viaje termina cuando Isabel se ubica en su presente y se hace cargo de sus acciones.

Pero también hay veces en que a pesar de saber que es más fácil seguir los consejos de Bisa Bea, y que en ese caso todos van a quedarse tan contentos con mi buen comportamiento, siento unas ganas que me empujan por dentro de seguir a Nieta Beta, de luchar contra el mundo, a sabiendas de que aún tendrán que pasar muchas décadas para que alguien me comprenda. Pero yo me estoy comprendiendo un poco, y a veces esto me basta.¹³⁸

Isabel es traviesa, juguetona, enamoradiza y, a veces, un poco tímida y reservada sin que esto se vuelva un problema.

Sentí tanta rabia que ni se me ocurrió decirle que los mocos son duros o que, por lo menos, los míos estaban en la nariz y los de él no pueden escurrirle

¹³⁸ A.M. Machado, *Bisa Bea, Bisa Bel*, op. cit., p.65.

porque están en lugar de su cerebro, o cualquier cosa así, yo que sé. Hay veces que me quedo como boba, me dan muchas ganas de llorar, de desaparecer de vergüenza o de coraje y acabo por no decir nada.¹³⁹

Ella misma ha apodado Bisa Bea a su abuela y se apoda Bisa Bel cuando se sabe, a su vez, bisabuela. Juega con las palabras como Helena. Se pregunta cosas y no se convence con la primera respuesta, como Helena.

Isabel está despertando a la adolescencia. Le gusta Sergio, un niño de su salón y, para atraerlo, es capaz de trepar a un árbol de guayabos rompiendo las "reglas de comportamiento de una dama". Pero, al final de la historia, Sergio la decepciona, no es un niño con el que pueda platicar.

Este problema lo encontramos en Gabriela, la protagonista de *Eso no me lo quita nadie*, quien deja a su novio después de haber enfrentado una ardua batalla familiar para que éste fuera aceptado. Como lector, uno se desconcierta, como lo está la familia de Gabriela, cuando la adolescente termina una relación por la que luchó tanto. Estas razones tienen un peso inesperado.

Gabriela consigue un objetivo: enfrentarse a sus padres que no entienden su amor con Bruno. Más tarde, Gabriela tendrá que rebelarse a ese novio y a sus padres en busca de su identidad personal. Lo importante, como ella reflexiona al final, no es haber conseguido un novio, sino una voz propia para decir y decidir lo que uno quiere en la vida. Eso es lo que no se lo quita nadie.

Al final de la historia, Gabriela se fija en Daniel, compañero de su clase que juega el mismo papel que Víctor en *Bisa Bea*, el nuevo alumno en la clase de Isabel, que ha vuelto del exilio con sus padres y que se atreve a hablar de sus sentimientos en público. Con Daniel, Gabriela emprende una campaña que llega hasta la televisión para recolectar basura en su ciudad.

Tanto Isabel como Gabriela se sienten atraídas por esos muchachos que piensan como ellas, que las admiran y que no les exigen comportarse como lo hizo, en su tiempo, Bisa Bea.

¹³⁹. *Idem*, p.52.

Por sus ideas y forma de expresarse, abierta y directa, como cuando declara al inicio de la historia: "Cuando vi por primera vez a Bruno, supe que era el hombre más hermoso que había visto en mi vida,"¹⁴⁰ Gabriela podría ser el resultado de lo conseguido por Isabel y Helena. En ella vemos a la adolescente con personalidad, que está aprendiendo a amar. Es inteligente, persuasiva, bella, sincera y madura, y ha encontrado, finalmente, su voz propia. Si no fuera lo suficientemente madura, no habría tenido armas para defender su relación con Bruno: "Pero yo no podía tener amores con el hombre que a ella [su prima] le gustaba sin haberlo conversado con ella. Sería algo así como una puñalada en la espalda."¹⁴¹

Con Gabriela vemos los resultados de las decisiones que tomaron Helena e Isabel que son, finalmente, las ideas de la autora sobre la mujer. Al respecto dice Carlos Sánchez Lozano:

En términos de Kant, este libro [*Eso no me lo quita nadie*] refleja la mayoría de edad femenina. Es una imaginativa respuesta a los sexismos y a las exclusiones de género que tanto atraso, dolor y frustración han soportado las adolescentes en nuestra continente. Y en el mismo sentido es un homenaje a las mujeres que han luchado a través del pensamiento y de su praxis social por hacer valer su interpretación de la realidad.¹⁴²

III.3. Evolución de la figura del adulto en Ana María Machado

Quiero detenerme en el personaje de la madre de Isabel como ejemplo de la evolución de la figura del adulto en la obra Machado.

Si bien no habíamos tenido a los padres como personajes, nos topamos en *Bisa Bea*, *Bisa Bel* con una madre "de carne y hueso" vista a través de la voz de Isabel y a través de pequeños detalles cotidianos:

¹⁴⁰ Ana María Machado, *Eso no me lo quita nadie*, p.1.

¹⁴¹ *Idem*, p.54.

¹⁴² "Ana María Machado: camino a la perfección." Carlos Sánchez Lozano. Cuatrogatos, revista de literatura infantil. No. 3 julio-septiembre, 2000.

<http://www.cuatrogatos.org/3anamariamachado.html> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Mi mamá es graciosa. No tiene esas manías de andar arreglando la casa como muchas mamás de otros niños, a veces va dejando las cosas medio regadas por la casa, un poco fuera de lugar, y cuando necesita alguna cosa casi deja a todos locos, revolviendo por allí y por acá. Pero de vez en cuando ella se preocupa. Da un arreglo general, como ella dice. Arregla, arregla, arregla, dos, tres días seguidos. Pone todo fuera de lugar, rompe papeles, separa la ropa vieja que ya no usa y encuentra un montón de cosas que estaban perdidas, tira a la basura las revistas, nos da un montón de papeles para que nosotros usemos en la clase de arte de la escuela. Y siempre tiene sorpresas para mí —como un collar todo colorido y brillante que un día encontró y me dio para jugar.¹⁴³

Vemos que no se trata de un estereotipo de madre, que es el que Machado ha usado hasta ahora. La mamá de Isabel, aunque sin nombre, es una mujer despistada, que trabaja fuera de casa.

Isabel conoce y expone los defectos de su madre: "Salí del cuadro de mosaicos de la regadera. Mamá ya no estaba en el baño. Una de sus distracciones es esa manía de salir y dejarlo a uno hablando solo. Después ella pregunta todo de nuevo."¹⁴⁴

Ambas, de carácter fuerte —como todo personaje de Machado— expondrán y pelearán por defender sus puntos de vista, tendrán una evolución durante la historia que romperá la relación hegemónica adulto-niño establecida anteriormente. Un ejemplo es cuando Isabel le pregunta a su madre sobre el uso de pañuelos de tela.

—Algunos sí, eran tan bonitos... Pero daba mucho trabajo lavarlos, plancharlos y almidonarlos. Otros eran estampados. Pero en cuanto comenzaron a aparecer los pañuelos de papel, yo luego luego me sumé a la nueva costumbre, pensé que era la cosa más práctica del mundo. [...] esos pañuelos de los que tú hablas eran muy lindos, pero eran típicos de una época en que las personas tenían un montón de empleadas a su servicio. [...] Creo que también eran un síntoma de un tiempo en que las mujeres generalmente no trabajaban fuera y se inventaban trabajos dentro de la casa para nos entirise inútiles. ¿Te imaginas qué triste debía ser pasar los días esperando al marido y a los hijos?¹⁴⁵

¹⁴³ A.M. Machado, *Bisa Bea, Bisa Bel*, op. cit., p.8.

¹⁴⁴ *Idem*, p.28.

¹⁴⁵ *Idem*, pp.55 y 56.

Este entendimiento ideológico habla de cierta madurez en ambos personajes. Logra unir, como la ficción, los planos del adulto con los del niño. Además, deja claro el punto de vista de la autora sobre la igualdad sexual y la posición firme de la mujer dentro de la sociedad.

IV. El poder materializante de las palabras

Otra característica de la obra de Machado es la que ella llama el poder materializante de la palabra, en el que los juegos de palabras y la versatilidad del lenguaje juegan un papel fundamental. En ellos se basa la autora para desarrollar su juego estético.

Lo vemos en *Bisa Bea, Bisa Bel* cuando Isabel se burla de una amiga suya porque tiene celos de ella. En este caso, el juego de palabras juega una intención dentro de la historia y en la personalidad del personaje: "Y fue así que Marcela Marcelita se ganó una guayaba vieja viejita, llena de bicho bichitos. Y mientras ella reclamaba con aquella voz de llora llorona, fui a casa con el corazón sambando y saltando. Cada latido un salto."¹⁴⁶

En *Del tamaño justo*, este juego de palabras lo utiliza principalmente Flavia, una de las acompañantes durante el viaje iniciático de la protagonista. Cuando Helena y Tipití se la topan en el camino, ella tiene un problema: su bicicleta está rota de la correa.

—Pues claro, la correa es para correr. Si la bicicleta se quedó parada, no puede ser por culpa de la correa porque entonces la culpa sería del pariente.

—¿Del pariente? —Helena no entendía nada-. ¿Algún primo te dañó la bicicleta?

La niña rió:

—No, sólo hago bromas diciendo que la correa es para correr y que el pariente debe ser para parar.

—¡Listo! —interrumpió Tipití—. Ya lo arreglé.

Helena miraba con desconfianza a la niña, pensando que era la persona más extraña y habladora que había visto en su vida. Decía cosas que nadie entendía.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Idem*, p. 46.

¹⁴⁷ Ana María Machado, *Del tamaño justo*, p.39.

De pronto, estos juegos de palabras van dirigidos a buscar una musicalidad en el lenguaje; otras veces lo que busca Machado es en cierta manera una desesemantización de las palabras con el objeto de darles otra lógica, la lógica con la que los niños juegan con las palabras como si se trataran de juguetes maleables, saliéndose, de esa manera, de las reglas impuestas al lenguaje "por los adultos". Esto es a lo que Machado llama el "poder materializante de las palabras" y que podríamos explicar en este diálogo entre Flavia, Helena y Tipití.

—Veo que tú ves lo que todos vemos. Eso de descubrir lo que hay detrás de las curvas lo hace cualquiera. En cambio cuando hablas sueñas diferente.

—No señor. Yo hablo con la boca, la lengua y los dientes, como todo el mundo.

—No es eso. Son las cosas que dices... Como esa historia de las correas y los parientes.

Helena se alegró cuando Tipití dijo eso. A ella también le había parecido muy raro: Flavia explicó:

—Ah, esa es justamente una de las modas que me inventé. Por ejemplo me que las palabras son juguetes y que la gente las puede coger, voltear, mirar de un lado y del otro, meter una dentro de la otra, cosas así... No sé, descubrir cuál "cara" y cuál "bela" se pueden meter en una "carabela". O mirar si dentro de "palomar" cabe "palo" y "mar" y si se pueden transformar en "palo de mar".

—¿Por qué haces eso?

—Porque me parece divertido, sólo por eso. Tengo muchos juguetes de verdad ¿sabes? Juguetes que me dan mi papá y mi mamá, que me compran mis abuelos, que me regalan mis tíos... tengo algunos juguetes tan terminados que no hay nada que hacer con ellos. Sólo hay que darles cuerda y mirarlos. Con otros juguetes puedo inventar cosas —sin los mejores. Y hay otros con los que no tengo que jugar a nada: sólo tengo que inventar. Las palabras son así, me parecen divertidas.¹⁴⁸

Los juguetes de Machado son las palabras. En algunas ocasiones esta materialización de las palabras se acerca al *non sense*; en otras es sólo un juego de ritmo y versatilidad; en algunas más lo que se busca es darle nuevos significados a las palabras —de modo semejante a lo que en pedagogía se conoce como pensamiento lateral o divergente, característica de la creatividad que los niños saben manejar muy bien.

Otro ejemplo de este "uso materializante de las palabras" lo encontramos en el cuento *Palabras, palabritas, palabrotas*. Este cuento se basa en la relación

¹⁴⁸ *Idem*, pp.41-44.

de la protagonista —una nena pequeña— con las palabras. La historia plantea cómo esta niña se introduce al mundo de los adultos a través de la investigación que ella misma hace de las palabras, las palabritas y las palabrotas.

En esta investigación, que no es otra cosa que un juego libre sin restricciones, la niña no entiende por qué los adultos llaman palabrotas a aquellas palabras que en realidad son chicas, cortas, y fáciles de decir como “imbécil”.

—Mirá que culos de botella tiene ese tipo.

—Papá, ¿culo no es una palabrota?

—Bueno, generalmente sí, pero en este caso no.

—Hay cosas, hija mía —intervino su madre— que a veces se pueden decir y a veces no. Como, por ejemplo, cuando el otro día te pusiste a gritar: “Miren el pito del vigilante”.¹⁴⁹

Frente a tal confusión y a los regaños y atenciones de los adultos, la niña decide dejar de hablar. Preocupados, los padres la llevan a un doctor, pero lo único que consiguen es que la niña se angustie cada vez más. Esta parte de la historia refleja muy bien el conflicto del niño cuando entra a ese mundo de reglas que normalmente no siguen la lógica que desde chicos comenzamos a aprender.

La niña, al referirse a las palabritas y palabrotas alude a algo muy claro: al tamaño, es decir, a lo que es tangible, problemática muy parecida por la que pasa Helena de *Del tamaño justo*. Los adultos, sin embargo, se refieren a otra lógica, regida por reglas que el niño debe comenzar a aprender.

Para qué la habían llevado a ese lugar? ¿Sería para que aprendiera de una vez por todas? ¿Para que viera que no servía de nada andar repitiendo todo lo que oía, porque no iba a poder? Le parecía que, si lo intentaba, se le haría un nudo en la lengua. Nunca, nunca, le iban a salir bien. Entonces decidió portarse como una chica buena y no hablar más, no hablar nada de nada, para no correr el riesgo de decir lo que no debía decir y que le pusieran pimienta, y encima tener que repetir todas esas palabrotas de la clínica.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ana María Machado, *Palabras, palabritas, palabrotas*, s/n.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s/n.

Esta exploración y juego con las palabras responde en *Palabras, palabritas, palabrotas* a la exploración a la que me he referido y también a las emociones del personaje. El castigo más grande que sufre la niña se lo gana al inventar palabrotas para el nuevo hermanito que viene en camino. Es claro: si hay que expresar los celos y la inseguridad que siente en ese momento, mejor inventar palabras que todavía no tiene en su vocabulario, lo cual no significa que no puedan existir.

Y volvemos al corral de la infancia o a la burbuja rosa en la que se supone que debe vivir el niño para protegerlo. Al escribir para ellos, suele pensarse que hay que hacerlo a partir de asuntos "simples" porque es lo único que los niños pueden llegar a sentir. No obstante, una cosa es que todavía no cuenten con el vocabulario para expresar todo lo que sienten, y otra que su gama de emociones ha comenzado a formarse desde que están en el vientre de la madre.

Ellos no viven en los tintes pastel con los cuales los vestimos. Ellos se encuentran con la enfermedad y la muerte. Ellos aman, ellos se ponen celosos, ellos se detestan, ellos tienen miedo del frío, del hambre, del sufrimiento, de lo desconocido. Aunque sean chicos, viven plenamente los eventos y buscan comprenderlo y luego buscan las palabras para expresar sus sentimientos.¹⁵¹

¿Y qué otra cosa es la literatura sino la búsqueda constante de formas para expresar las emociones y sentimientos más profundos?

¹⁵¹ Suzanne Lebeau, *Conte du jour et de la nuit*, p.10. La traducción es mía.

CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis intenté mostrar la propuesta estética de Ana María Machado, la cual está basada en una literatura comprometida y en la exploración del lenguaje. Con ello, la autora brasileña ha establecido una manera inteligente y propositiva el modo de abordar la literatura para niños. De ese modo, lo que hice fue ubicar sus inicios en los años 60, cuando Brasil estaba sometido a un régimen dictatorial, y planteé cómo esta situación marcó su obra dentro de una tendencia de corte realista donde subyace una visión crítica de la sociedad. Esta literatura comprometida se manifestó en un claro rompimiento con la manera esquemática que, en un momento de la historia, pareció regir la manera de escribir historias para niños. La trivialización de los cuentos de hadas con fines morales o pedagógicos fue criticada por Machado a través de la parodia y la sátira.

Para demostrar ese rompimiento hice un análisis del cuento *Historia medio al revés* desde la propuesta de Vladimir Propp. Señalé cómo la autora sigue, irónicamente, el esquema de los cuentos de hadas y cómo, de pronto, da un giro a las acciones y funciones de los personajes para proponer otra forma de leer el cuento. Así, logra un distanciamiento en el lector respecto a lo que lee, otorgándole una visión crítica, la de Machado, quien lejos de desdeñar el cuento de hadas se basa en él para proponer otra manera de contar cuentos. A partir de este análisis expuse el mundo literario que plantea Machado: un mundo sustentado en la realidad y en las emociones, tal cual era la función de los cuentos de hadas originales. En mi estudio aparece cómo Machado le da nuevos aires al cuento de hadas trivializado, a partir de la incursión en la realidad, sin que por ello la autora menosprecie el uso de la ficción, pues ésta es parte fundamental de su obra; es decir, la escritora logra unir los planos de la realidad y la ficción, ya que pertenecen al mismo mundo de niños y adultos.

A partir de la relación fantasía-realidad analicé los personajes de Machado. Intenté desarrollar cómo son personajes cuestionadores de la vida, conscientes de ellos mismos, que están en contacto con sus emociones, y portadores de valores

sociales. Esto da la pauta para que la autora realice una literatura donde el lector se refleje, donde pueda identificarse con el personaje. No se trata de personajes insulsos cuyas respuestas a la vida saldrán como por arte de magia, más bien son aquellos que se hallan en el proceso de descubrir el mundo al que pertenecen y que ha sido vetado por los adultos para mantenerlos cercados, o guardados, en el “corral de la infancia”.

Finalmente, espero que esta tesis revele la evidencia de que se puede brindar al lector una literatura más rica, de mayor calidad tanto en contenidos como en tratamientos y estilos; una literatura infantil comprometida con “lo literario” y con el lector al que se dirige, tal y como lo logra la propuesta estética de Ana María Machado.

ANEXO

Figura 1: Cuadro de las funciones de Vladimir Propp

| Función de la función | # | Breve descripción del contenido | Definición | Simb |
|-----------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------------------------|
| Preparatorias | I | Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Personajes de la vieja generación. | ausencia | a |
| | 1 | Para asuntos personales | | a ¹ |
| | 2 | Forma reforzada de ausencia, la muerte. | | a ² |
| | 3 | Personajes de la nueva generación. (de paseo, a recoger fruta...) | | A ³ |
| | II | Al héroe le es impuesta una prohibición (a veces es ruego) | prohibición | P |
| | 1 | Prohibición sin vínculos con una ausencia (no recojas manzanas) | | P ¹ |
| | 2 | Forma inversa de prohibición: orden o invitación. | | P ² |
| | III | La prohibición es transgredida (elemento pareado con II y a veces III puede existir sin II) | trasgresión | T |
| | IV | El antagonista trata de obtener información. | Interrogación o demanda | D |
| | 1 | Las preguntas | | D ¹ |
| | 2 | El antagonista es interrogado por su propia víctima | | d ² |
| | 3 | El interrogante tiene lugar por medio de una persona interpuesta. | | D ³ |
| | V | Al antagonista se le proveen informes acerca de su víctima. | Información o noticia | N |
| | 1 | La revelación adquiere forma de una imprudencia (el espejo pone en sobre aviso a la madrastra) | | N ¹ |
| | 2,3 | La forma invertida y otros tipos de interrogantes que provocan contestaciones correspondientes. | | n ² y n ³ |
| | VI | El antagonista trata de engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. (Cambia su aspecto, luego sigue la función) | Engaño | e |
| | 1 | El antagonista actúa por medios de persuasión. | | E ¹ |
| | 2 | Usa medios mágicos. | | E ² |
| | 3 | Recurre a otros procedimientos de perfidia o de violencia. | | E ³ |
| | VII | La víctima se deja engañar y así ayuda involuntariamente al enemigo | Complicidad involuntaria | C |
| | 1 | Las prohibiciones siempre son transgredidas mientras que las proposiciones péfidas son siempre aceptadas y ejecutadas | | C ¹ |
| | 2 | Reacciona automáticamente a los procedimientos mágicos u otros (se queda dormido, hierde...) | | C ² |
| | 3 | Esta función puede existir separadamente (nadie hace dormir al héroe sino que éste se duerme solo y facilita la tarea al antagonista). | | C ³ |

| | | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------------------|
| | | Una forma particular de proposición pérdida es el acuerdo frustratorio. El consentimiento es arrancado a la fuerza por el antagonista que aprovecha la difícil situación en que se haya la víctima. | Desdicha preliminar | f |
| Se anuda la intriga | VIII | El antagonista perjudica o causa un daño a un miembro de la familia. (Acción muy importante pues es la que pone en movimiento la acción del cuento. Todas las anteriores preparan esta función). | daño | X |
| | 1 | El antagonista rapta a alguien. | | X ¹ |
| | 2 | Arrebata o hurta un medio mágico. | | X ² |
| | | Subdivisión de la anterior: la eliminación violenta del auxiliar mágico (la madrastra mata a la vaca maravillosa) | | X ¹¹ |
| | 3 | Saquea o destruye la simiente o la cosecha. | | X ³ |
| | 4 | Se apodera de la luz del día. UN SOLO CASO. | | X ⁴ |
| | 5 | Comete otras formas de hurto. | | X ⁵ |
| | 6 | Causa un daño corporal. | | X ⁶ |
| | 7 | Provoca una súbita desaparición (suele ser resultado de un sortilegio o superchería). | | X ⁷ |
| | | Caso especial: la desaparición la provoca el propio héroe. | | X ^{VIII} |
| | 8 | Reclama o atrae a su víctima (casi siempre resultado de un engaño). | | X ⁸ |
| | 9 | Expulsa y/o despidе a alguien. | | X ⁹ |
| | 10 | Ordena arrojar a alguien al mar. | | X ¹⁰ |
| | 11 | Embruja a alguien o algo. (el embrujo trae como consecuencia otro daño por eso es común que con el 11 se sumen otros números de funciones.) | | X ¹¹ |
| | 12 | Opera una substitución (también se combina con otros números). | | X ¹² |
| | 13 | Ordena asesinar con pruebas del mandato. (Forma modificada de x9) | | X ¹³ |
| | 14 | Comete un crimen. (Relacionada con otros daños a los que refuerza). | | X ¹⁴ |
| | 15 | Secuestra o retiene prisionero. | | X ¹⁵ |
| | 16 | Amenaza con un matrimonio forzado. | | X ¹⁶ |
| | | Lo mismo entre parientes cercanos. | | X ^{XIII} |
| | 17 | Amenaza con antropofagia. | | X ¹⁷ |
| | 18 | Viene a atormentar a su víctima durante la noche. | | X ¹⁸ |
| | 19 | Declara la guerra. Analogía: el dragón arrasa el reino. | | X ¹⁹ |
| En este caso se contempla que aquí, desde este punto comienza la acción del cuento, la historia. | VIIIa | Algo falta a uno de los miembros de la familia. Se desea poseer algo. (Parecido morfológicamente al robo.) (Se divide según los objetos de la privación). | carencia | x |
| | 1 | Falta de una novia y va en su busca, amigo, en general, una persona. | | x ¹ |
| | 2 | Necesidad de disponer de un medio mágico. | | x ² |
| | 3 | Carencia de una rareza (sin poder mágico) | | x ³ |
| | 4 | Forma específica: falta del huevo mágico que contiene la muerte K... y el amor de la hija del rey. | | x ⁴ |
| | 5 | Formas racionalizadas: falta de dinero, de medios de vida. | | x ⁵ |

| | | | | |
|--|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------------|
| | 6 | Otras formas varias. | | X ⁶ |
| | IX | Se anuncia la desdicha o la falta. Se dirige al héroe un ruego o una orden. Se lo envía en una expedición o se lo deja partir. (Edipo) introduce al héroe y se trata de provocar su partida. H.B. | Mediación, momento de enlace. | Y |
| | 1 | Hay un pedido de auxilio a raíz del cual el héroe es enviado en una expedición. Llamado del rey. H.B. | | Y ¹ |
| | 2 | El héroe es enviado directamente en una expedición. E este envío le es comunicado en forma de orden o ruego. Suele ir acompañado de amenazas o promesas H.B. | | Y ² |
| | 3 | Se permite al héroe dejar la casa. H.B. | | Y ³ |
| | 4 | La desdicha es anunciada. H.B. | | Y ⁴ |
| | 5 | El héroe expulsado es llevado fuera de la casa. H.V. | | Y ⁵ |
| | 6 | El héroe condenado a muerte, es secretamente liberado. (no matan a Blancanieves) H.V. | | Y ⁶ |
| | 7 | Se entona una endecha. H.V. | | Y ⁷ |
| | X | El héroe buscador acepta o decide intervenir. Sólo funciona para el H.B. es un enunciado o una acción. | Decisión del héroe | W |
| | XI | El héroe abandona su casa. Diferente a a H.B. tienen por finalidad una búsqueda; H.V. descubren sin espíritu de búsqueda el comienzo del camino donde los aguarda toda clase de aventuras. ▲ Indica indistintamente el camino del héroe. A veces el camino no experimenta traslado espacial y toda la acción ocurre en un solo lugar. Otras veces la partida es reforzada y se vuelve huida. AQUÍ ENTRA EL PERSONAJE LLAMADO DONANTE. | Partida | ↑ |
| | XII | El héroe es puesto a prueba, o interrogado, o atacado, etc. A modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico. | Primera función del donante | D |
| | 1 | El donante pone a prueba al héroe. | | D ¹ |
| | 2 | El donante saluda al héroe y lo interroga | | D ² |
| | 3 | Un moribundo o un muerto pide un favor al héroe. | | D ³ |
| | 4 | Un prisionero pide al héroe que lo libere. El mismo, con aprisionamiento previo del donante. | | D ⁴ |
| | 5 | Se pide gracia al héroe. (la cierva blanca pide al príncipe que no la mate). | | D ⁵ |
| | 6 | Sus adversarios le piden zanjar el litigio que los enfrenta. (el héroe hace de juez). | | D ⁶ |
| | 7 | Otras peticiones. (Los pedidos constituyen una clase independiente y sus distintos aspectos constituyen subclases pero para evitar excesiva complejidad de símbolos Propp considera todas las variedades como clases.) (Aquí pueden haber más de un número). | | D ⁷ |
| | | Existe una situación de impotencia, sin pedido formulado (unos pajarillos están empapados por la lluvia, unos niños atormentan a un gato). El héroe tiene la posibilidad de hacer un favor. | | d ⁷ |

| | | | | |
|--|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------|
| | 8 | Un ser hostil intenta suprimir al héroe. | | D ⁸ |
| | 9 | Un ser hostil se traba en lucha con el héroe. | | D ⁹ |
| | 10 | Se le muestra al héroe un medio mágico proponiéndole un intercambio. | | D ¹⁰ |
| | XIII | El héroe reacciona frente a las acciones del futuro donante. | Reacción del héroe | H |
| | 1 | El héroe experimenta (o no experimenta) la prueba. | | H ¹ |
| | 2 | El héroe responde (o no responde) al saludo. | | H ² |
| | 3 | Concede (o niega) el favor solicitado por el moribundo. | | H ³ |
| | 4 | Libera al prisionero. | | H ⁴ |
| | 5 | Perdona al demandante. | | H ⁵ |
| | 6 | Realiza el reparto y apacigua a los adversarios. | | H ⁶ |
| | | El héroe engaña a los adversarios, obligándolos por ejemplo a correr tras una flecha arrojada a lo lejos, mientras él se apodera de los objetos del litigio. | | H ^{VI} |
| | 7 | El héroe hace otro favor. | | H ⁷ |
| | 8 | El héroe escapa del atentado volviendo contra el ser hostil sus propios procedimientos. | | H ⁸ |
| | 9 | El héroe vence (o no vence) al ser hostil. | | H ⁹ |
| | 10 | El héroe acepta el cambio pero emplea inmediatamente contra el traficante el poder mágico del objeto. | | H ¹⁰ |
| | XIV | El héroe entra en posesión del medio mágico. (por convención se llamarán todos medios mágicos a todos los objetos transmitidos al héroe por el donante.) | Transmisión, obtención del auxiliar mágico. | Z |
| | 1 | El medio se transmite directamente. (tiene carácter de recompensa. A veces es éste el final del cuento). | | Z ¹ |
| | | Si la reacción del H es negativa la transmisión puede no tener lugar... | | Z ^{neg} |
| | | ...o ser reemplaza por un cruel castigo. | | Z _{contr} |
| | 2 | El medio es indicado. | | Z ² |
| | 3 | El medio es fabricado. | | Z ³ |
| | 4 | El medio es vendido y comprado. (Hay un intermedio que es fabricar y comprarlo. Su símbolo es Z ⁴ ₃) | | Z ⁴ |
| | 5 | El medio cae por casualidad entra las manos del H (el H lo encuentra). | | Z ⁵ |
| | 6 | El medio aparece súbitamente, por sí mismo. | | Z ⁶ |
| | | El surgimiento del sueño constituye una forma particular de aparición espontánea. | | Z ^{VI} |
| | 7 | El medio es absorbido (se bebe o se come). (No obstante, esta forma puede vincularse, por convención, con los casos precedentes.) | | Z ⁷ |
| | 8 | El medio es robado. (También puede considerarse una forma de robo.) | | Z ⁸ |
| | 9 | Diversos personajes se ponen a disposición del H. | | Z ⁹ |
| | | A veces el medio mágico aparece de pronto, sin ninguna preparación, ofrezcan sus servicios y sean aceptados. Se trata de personajes dotados de atributos extraordinarios o que poseen poderes mágicos. | | Z ⁹ ₉ |
| | XV | El H se traslada, o es llevado o guiado hacia el lugar donde se encuentra el objeto que busca. El objeto buscado casi siempre está lejos: en otro reino o en lugares muy altos o profundos. Según el lugar es la | Traslado de un reino a otro. | R |

| | | | | |
|--|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-----------------|
| | | función. Es continuación de | | |
| | 1 | El H vuela por los aires. | | R ¹ |
| | 2 | Viaja por tierra o por agua. | | R ² |
| | 3 | Es conducido. | | R ³ |
| | 4 | Le indican el camino. | | R ⁴ |
| | 5 | Emplea medios de comunicación estáticos. (Escalera, pasaje subterráneo, lomo de un pez, puente, cuerda...) | | R ⁵ |
| | 6 | Sigue huellas de sangre. | | R ⁶ |
| | | | | |
| | XVI | El H y el antagonista se traban directamente en lucha. (Lucha diferente entre un donante hostil. Si en la lucha el H obtiene un medio que lo ayuda es D; si la victoria del H hace caer en sus manos el objeto que busca es L.) | Lucha | L |
| | 1 | Lucha en terreno descubierto. (Combate vs dragón). | | L ¹ |
| | 2 | Se enfrentan en una competencia. | | L ² |
| | 3 | Juegan a los naipes. | | L ³ |
| | XVII | El H es marcado. | Marca, señal. | M |
| | 1 | La marca le es aplicada sobre el cuerpo. | | M ¹ |
| | 2 | El H recibe un anillo o una prenda de ropa. | | M ² |
| | | | | |
| | XVIII | El antagonista es vencido. | Victoria | V |
| | 1 | Es vencido en terreno descubierto. | | V ¹ |
| | 2 | Es batido en una competencia. | | V ² |
| | 3 | Pierde jugando barajas. | | V ³ |
| | 4 | Pierde en la prueba de la balanza. | | V ⁴ |
| | 5 | Es matado sin combate previo. | | V ⁵ |
| | 6 | Es expulsado directamente. | | V ⁶ |
| | | Victoria bajo forma negativa. Si 2 o 3 H's tienen que luchar, uno de ellos se oculta y el otro obtiene la victoria. | | *V ¹ |
| | | | | |
| | XIX | El daño (o falta) inicial es reparado. Esta función está apareada con X y con ella el relato alcanza su punto culminante | Eliminación o reparación del daño | E |
| | 1 | El objeto buscado es robado por la fuerza o por astucia. (Repite procedimientos del antagonista). | | E ¹ |
| | | Dos realizan el robo. | | E ¹ |
| | 2 | El objeto de la búsqueda es recuperado por varios personajes a la vez, cuyas acciones se suceden rápidamente. | | E ² |
| | 3 | El objeto de la búsqueda es recuperado mediante un cebo. | | E ³ |
| | 4 | La recuperación del objeto buscado es la consecuencia directa de acciones precedentes. (el príncipe se casa con la princesa por matar al dragón). | | E ⁴ |
| | 5 | El objeto de la búsqueda es obtenido instantáneamente por medio de un auxiliar mágico. | | E ⁵ |
| | 6 | El auxiliar mágico pone fin a la pobreza. | | E ⁶ |
| | 7 | El objeto de la búsqueda es capturado. | | E ⁷ |
| | 8 | El encantamiento se rompe y el embrujo queda liberado (corresponde a X ¹¹) | | E ⁸ |
| | 9a | Primero se obtiene algo para traer a la vida al objeto. | | E ^{IX} |
| | 10 | El prisionero es liberado | | E ^X |

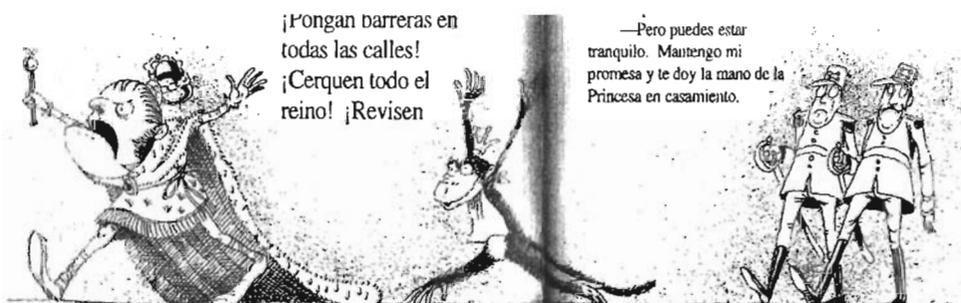
| | | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| | 11 | A veces el objeto de la búsqueda es obtenido por los mismos procedimientos que el medio mágico. Así que se marca: | | EZ ¹ EZ ² |
| El cuento casi siempre termina en esta persecución pero muchas otras veces se continúa y el antagonista lo vuelve a atacar de la misma manera lo que da pie a otro cuento.** | XX | El héroe regresa | Persecución | P |
| | 1 | El perseguidor vuela detrás del héroe. | | P ¹ |
| | 2 | Reclama el culpable. | | P ² |
| | 3 | Persigue al héroe y se transforma rápidamente en diferentes animales. | | P ³ |
| | 4 | Los perseguidores convertidos en objetos atrayentes, se colocan en el camino del H. | | P ⁴ |
| | 5 | El perseguidor intenta devorar al H. | | P ⁵ |
| | 6 | El perseguidor intenta matar al H. | | P ⁶ |
| | 7 | Ej. Para derribarlo, roe el árbol sobre el cual se ha refugiado el H. | | P ⁷ |
| | XXII | El H escapa a la persecución. | Salvación | S |
| | 1 | Es llevado por los aires. | | S ¹ |
| | 2 | El H huye sembrando obstáculos en el camino de su perseguidor. | | S ² |
| | 3 | Durante su huida, para no ser reconocido, el H se transforma en diversos objetos. | | S ³ |
| | 4 | Durante su huida, el H se oculta. | | S ⁴ |
| | 5 | Es ocultado por unos herreros. | | S ⁵ |
| | 6 | Escapa a sus perseguidores transformándose en animales, piedras, etc. | | S ⁶ |
| | 7 | Resiste a la atracción de las dragonas metamorfoseadas. | | S ⁷ |
| | 8 | No se deja devorar. | | S ⁸ |
| | 9 | Escapa a un atentado contra su vida. | | S ⁹ |
| | 10 | Salta sobre otro árbol. (p7) | | S ¹⁰ |
| | XXIII | El H llega de incógnito a su casa, o a otro país. Tres categorías: El H llega a su casa. Llega al palacio de otro rey y se hace contratar como cocinero. Llegada pura y simple. | Llegada de incógnito. | o |
| | XXIV | Un falso H proclama pretensiones infundadas | Impostura de falso héroe | F |
| | XXV | Una tarea difícil le es propuesta al H | Tarea difícil | T |
| | XXVI | La tarea es cumplida. Las formas de cumplimiento corresponden exactamente a las formas de la tarea por cumplir. | Cumplimiento | C |

| | | | | |
|------------------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------------------|
| | | A veces la tarea es cumplida antes del plazo señalado. | | *C |
| | XXVII | El H es reconocido. | Identificación | I |
| | XXVIII | El falso H o el antagonista es desenmascarado. (Relacionada con la anterior. Ej. El falso H no puede cumplir la tarea). | Descubrimiento | Ds |
| | XXIX | El H adquiere una nueva apariencia. | Transfiguración | Tr |
| | 1 | El H es transfigurado por la intervención directa del auxiliar mágico. | | Tr ¹ |
| | 2 | El H construye un palacio mágico. | | Tr ² |
| | 3 | El H viste ropas nuevas. | | Tr ³ |
| | 4 | Formas racionalizadas y humorísticas. | | Tr ⁴ |
| | 5 | | | |
| | XXX | El antagonista es castigado. | Castigo | Ca |
| | | El antagonista es perdonado. | | Ca _{neg} |
| Aquí termina el cuento | XXXI | El H se casa y llega al trono. | Nupcias | N |
| | 1 | La novia y el reino le son dados al mismo tiempo. | | N ¹ |
| | 2 | Sólo se casa pues su novia es hija del rey. | | N ² |
| | 3 | Sólo se habla del advenimiento del trono. | | N ³ |
| | 4 | Si antes de acabar el 2º mov. Hay otro daño. El cuento acaba en promesa matrimonial. | | n ¹ |
| | 5 | Caso contrario: el H pierde a s mujer. El 3er cuento tiene por resultado reanudar esta unión. Simb. de la unión reanudada | | n ² |
| | 6 | En vez de la mano de la princesa el H recibe una recompensa. | | n ⁰ |

Figura 2: Machado, Ana María. *Historia medio al revés*. Ilustraciones de Rafael Barajas "el Fisgón", traducción Mónica Mansour. A la orilla del viento, FCE.



pp. 12 y 13



pp. 48 y 49.

Figura 3: Machado, Ana María. *Niña bonita*. Ilustraciones de Rosana Faría. Ediciones Ekaré, s/n.

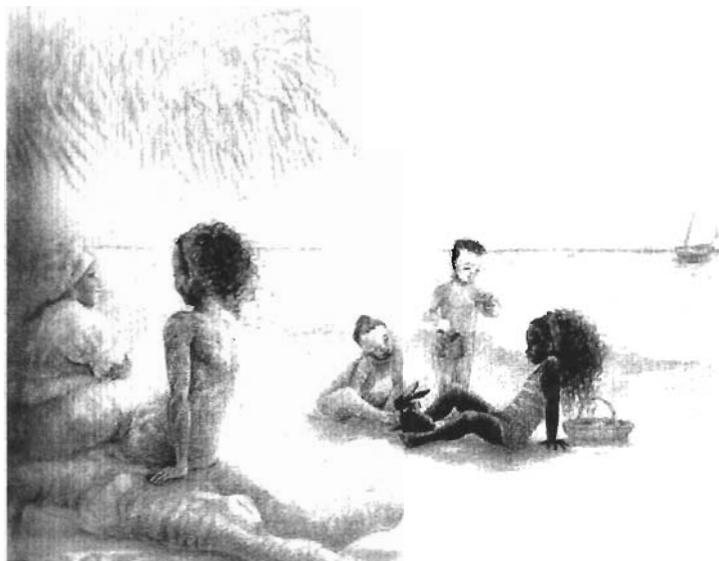


Figura 4: Machado, Ana María. *Un pajarito me contó*. Ilustraciones de Bruno González, traducción de Mónica Mansour. A la orilla del viento, FCE, pp. 36 y 37.

Glosario

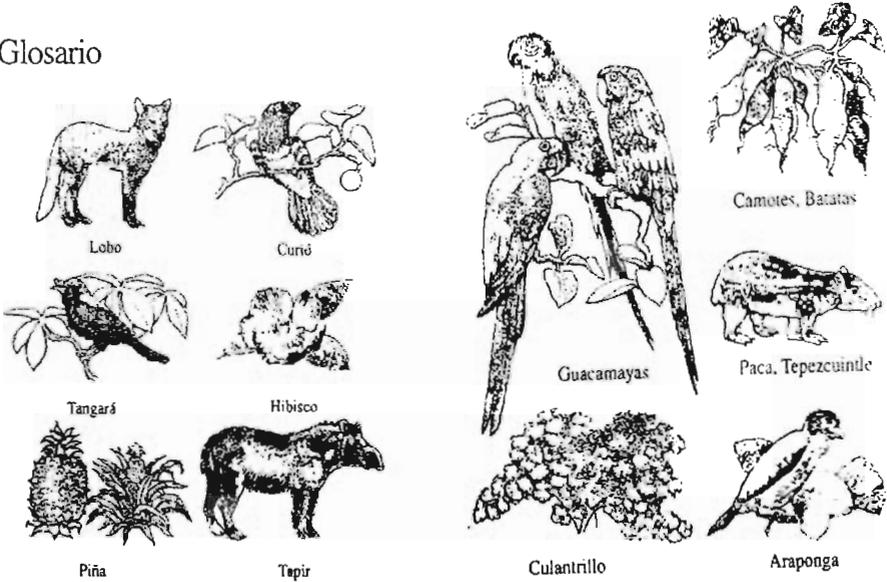


Figura 5: Machado, Ana María. *Un montón de unicornios*. Ilustraciones Asun Balzola, traducción Manuel Barbadillo. Ediciones SM, col. El barco de vapor. Pp. 15 y 16.



Luego
echó a la calle al conserje.
Porque era analfabeto.
Finalmente
echó a la calle al vigilante.
Porque sí,
porque le dio la gana.

BIBLIOGRAFÍA

Ariés, Philippe, (Versión castellana de Naty García Guadilla.) *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, Taurus, 2001, 548 pp.

Bravo-Villasante, Carmen, *El libro de las fábulas*. Madrid, Miñón, 1982, 103 pp.

Collodi, Carlo, (Traducción y notas de José Golacheca; apéndice de Emilio Pascual; ilustraciones de Enrico Mazzanti y Carlo Chiostrì.) *Las aventuras de Pinocho*. Madrid, Anaya, colección Tus libros, 1994, 267 pp.

Colina, José de la, (Prólogo de Alejandro Rossi.) *Libertades imaginarias*. México, Aldus, colección Las horas situadas, 2001, 296 pp.

Garralona, Ana, *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid, Anaya, La sombra de la palabra, 2001, 206 pp.

Elizagaray, Alga Marina, *Niños, autores y libros*. La Habana, Gente nueva, 1982, 205 pp.

Lebeau, Suzanne, *Conte du jour et de la nuit*. Montreal, LEMÉAC, Théâtre Jeunesse, 1991. 83 pp.

Machado, Ana María, (Traducción de Juan Fernando Esguerra; ilustraciones de Ivar Da Coll.) *Ah, pajarita si yo pudiera...* Bogotá, Norma, Torre de papel, 2001, 40 pp.

_____, (Traducción de Mario Merlino; ilustraciones de José María Lavarello.) *Aunque parezca mentira*. Madrid, ANAYA, Sopa de libros, 2000, 59 pp.

_____, (Traducción de Fátima Andreu; ilustraciones de Vicent Marco.) *Bisa Bea, Bisa Bel*. México, Fondo de Cultura Económica, A la orilla del viento, 77 pp.

_____, (Prólogo de Graciela Montes.) *Buenas palabras malas palabras*. Buenos Aires, Sudamericana, colección La llave, 1998, pp.132.

_____, (Traducción de Manuel Barbadillo; ilustraciones de Gusti.) *Camilón, Comilón*. Madrid, SM, El barco de vapor, 2000. 61 pp.

_____, (Traducción de Irene Vasco; ilustraciones de Daniela Violi.) *Del tamaño justo*. Bogotá, Norma, Torre de papel, 2001, 88 pp.

_____, (Traducción de Juan Fernando Esguerra; ilustraciones de Ivar Da Coll.) *El barbero y el coronel*. Bogotá, Norma, Torre de papel, 2000, 48 pp.

_____, (Traducción de Irene Vasco; ilustraciones de Ivar Da Coll.) *Eso no me lo quita nadie*. México, Norma, Torre de papel, 2002, 152 pp.

_____, (Traducción de Mónica Mansour; ilustraciones de Rafael barajas "el fisgón".) *Historia medio al revés*. México, Fondo de Cultura Económica, A la orilla del viento, 51 pp.

_____, (Ilustraciones de Rosana Faría.) *Niña bonita*. Venezuela. Ekaré, 1994, 22 pp.

_____, (Traducción de Rosa S. Corgatelli; ilustraciones de Elena Torres.) *Palabras, palabritas, palabrotas*. Buenos Aires, Pequeño Emecé, 1987. 32 pp.

_____, (Traducción de Irene Vasco; ilustraciones de Ivar Da Coll.) *Raúl pintado de azul*. Bogotá, Norma, Torre de papel, 2001, 64 pp.

_____, (Traducción de Juan Fernando Esguerra; ilustraciones de Ivar Da Coll.) *Un buen coro*. Bogotá, Norma, Torre de papel, 1998, 29 pp.

_____, (Traducción de Manuel Barbadillo; ilustraciones de Asun Balzola.) *Un montón de unicornios*. Madrid, SM, El barco de vapor, 1993, 63 pp.

_____, (Traducción de Mónica Mansour; ilustraciones de Bruno González.) *Un pajarito me contó*. México, Fondo de Cultura Económica, A la orilla del viento, 1999, 42 pp.

Martí, José. *La edad de oro*. Cuba, Quinto Sol, 1990, 207 pp.

Montes, Graciela. *El corral de la infancia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 145 p.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1990, 605 pp.

Peña Muñoz, Manuel. *Había una vez en América. Literatura infantil de América Latina*. Chile, DOLMEN Estudio, 1997, 421 pp.

Perrault, Charles. (Presentación e introducción de Bruno Bettelheim; traducción al castellano de Carmen Martín Gaité.) *Los cuentos de Perrault. Seguidos de los cuentos de Mme. D'Aulnoye y de Mme. Leprince de Beaumont*. Barcelona, Crítica, 1987, 264 pp.

Propp, Valdimir. *Morfología del cuento*. México, Colofón, 1999, 214 pp.

Rey, Mario. (Prólogo de Felipe Garrido.) *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, SM, 2000, 445 pp.

Rodríguez, Antonio Orlando. *Literatura infantil de América Latina*. San José, Biblioteca del Promotor de Lectura. Volumen IV, Oficina subregional de educación de la UNESCO para Centroamérica y Panamá, 1993, 199 pp.

Savater, Fernando. *La infancia recuperada. Un ensayo en el que se evocan y se reivindican esas apasionantes lecturas de la infancia*. Madrid, Alianza, Ediciones del Prado, 1994, 214 pp.

Schlosser, Eric. *Fast food. El lado oscuro de la comida rápida*. México, Grijalbo, 2002, 490 pp.

Soriano, Marc, (Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes.) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Argentina, Colihue, 1995, 742 pp.

Cuentos picarescos para niños de América Latina. São Paulo, NORMA-EKARÉ-Ática, 1983, 80 pp.

Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración. Tomo 3. (Bajo la dirección de Philippe Ariès y Georges Duby; traducción de Ma. Concepción Martín Montero.) Madrid, Taurus, 2001, 586 pp.

Revistas y páginas electrónicas

"En torno a la obra de Ana María Machado". Antonio Orlando Rodríguez. <http://www.imaginaría.com.ar/02/4/machado5.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

"Ana María Machado: camino a la perfección" por Carlos Sánchez Lozano. *Cuatrogatos. Revista electrónica de Literatura infantil*. No.3, julio-septiembre 2000. Editores: Sergio Andricáin y Antonio Orlando Rodríguez. <http://www.cuatrogatos.org/3anamariamachado.html> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

"Por una lectura desprolija y creadora". Entrevista a Ana María Machado de Telma Luzzani, Diario Clarín, Suplemento Cultura y Nación. Buenos Aires, 6 julio 1989.

<http://www.imaginaria.com.ar/00/3/montes2.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Revista electrónica Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil No.9 editada por Fundalectura. Sección colombiana de IBBY; Bogotá, enero-julio 1999
<http://www.imaginaria.com.ar/02/4/machado1.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Imaginaria. Revista electrónica quincenal de Literatura infantil y juvenil. Argentina, Buenos Aires, 3 de mayo 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/08/6/relalij.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

Entrevista realizada por Carolina Arenes de la redacción de *La Nación*. (*La Nación online*), 26 de abril de 2000. <http://www.imaginaria.com.ar/02/4/lanacion.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.

“Ana María Machado. Militante de una literatura sin adjetivos.” Entrevista a Ana María Machado por Verónica Uribe, periodista, editora y autora, vicepresidente de Ediciones Ekaré, María Beatriz Medina, Licenciada en Letras, directora del Centro de Investigación y Estudios de Literatura Infantil del Banco del Libro de Venezuela, y Carmen Díaz, Consultora del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, presidente de Ekaré y del Banco del Libro de Venezuela. Entrevista extraída de la publicación electrónica RELALIJ (*Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*) Enero-junio 2001. <http://www.imaginaria.com.ar/08/6/relalij.htm> Dirección electrónica revisada el 13 de febrero de 2005.