



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Elementos de la identidad nacional en la narrativa de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño

Jetty Pineda Muñoz

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá, Colombia
2013

Elementos de la identidad nacional en la narrativa de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño

Jetty Pineda Muñoz

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título

de:

Magister en Estudios Literarios

Director:

Doctor Iván Vicente Padilla Chasing

Línea de Investigación:

Historia y Literatura

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2013

*“La literatura, si es que logra educar,
es porque no fue esa su primera intención:
la primera intención es siempre contar,
contar con la urgencia de lo que no se puede
tener más tiempo en silencio”*

Monique Cepeda

Temas recurrentes en la literatura infantil latinoamericana.

A mi madre y a mi padre,
porque sin ellos esto hubiera sido sencillamente inalcanzable,
a ellos dedico cada palabra.

A cada una de las personas que encontré en este camino, en este país,
en esta ciudad que me recibió como suya.

A todos muchas gracias.

Resumen

La presente tesis establece un estudio comparado entre algunas de las obras de literatura infantil y juvenil de los escritores Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño. Los cuentos estudiados representan una propuesta sobre la construcción de las identidades nacionales a partir de elementos simbólicos propios de cada país, desde los campos literarios de sus respectivas naciones: Venezuela y Colombia respectivamente. De esta manera al asumir una posición ética y política se evidencia una propuesta estética enmarcada dentro de la literatura infantil venezolana y colombiana.

Palabras clave: identidad nacional, campo literario, literatura infantil y juvenil.

Abstract

This thesis provides a comparative study between some of the works of children's literature writers and Orlando Araujo Jairo Aníbal Niño. The stories studied represent a proposal for the construction of national identities from own symbolic elements of each country, from the literary fields of their nations: Venezuela and Colombia respectively. Thus assuming an ethical and political position an aesthetic proposal framed within the Venezuelan and Colombian children's literature evidence.

Keywords: national identity, literary, children's literature.

Contenido

	Pág.
Resumen.....	IX
Introducción	1
1. Problemas de la historia de la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica.....	9
Oralidad y escrituralidad: la tradición europea de la literatura infantil.....	12
Integración de Latinoamérica a la tradición occidental de la literatura infantil	25
2. Jairo Aníbal Niño y Orlando Araujo en el campo literario colombiano y venezolano.....	39
Orlando Araujo.....	41
Jairo Aníbal Niño	50
3. Estudio comparado de las obras.....	59
¿Quién cuenta? Estrategias narrativas de las producciones literarias infantiles de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.	59
Miguel Vicente Pata caliente, Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente y Cartas a Sebastián para que no me olvide.	59
Zoro, <i>El árbol de los anhelos. Relato para niños de la Constitución Política de Colombia 1991 e Historia y Nomeolvides</i>	71
¿Quiénes son los héroes en los cuentos de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño?	78
Miguel Vicente, Juancho y Sebastián.....	79
Zoro, Violeta y Nicolás.	83
Actitud ética, estética y política de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.....	92
El modelo ético propuesto por Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.....	97
Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño y la ética del esfuerzo personal.....	97
El amor por el terruño	107
4. Conclusiones.....	139
Bibliografía	150

Introducción

Con la intención de observar la manera cómo dos autores construyen un *ethos* nacional ideal, a partir de elementos simbólicos de las respectivas identidades nacionales, en este estudio realizo un análisis comparado entre las obras de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño. Desde mi punto de vista, estos autores, al asumir una posición ética y política en sus respectivas circunstancias sociohistóricas y campos sociales, se posicionan en el “campo literario” de sus respectivos países (Bourdieu, 1997) haciendo una propuesta estética que se enmarca en el subcampo de la literatura infantil y juvenil. Dicha propuesta, de acuerdo con Bourdieu, es considerada en esta investigación como una *toma de posición* estética (105). De acuerdo con esta primera hipótesis, me ha parecido necesario explicar las relaciones que se establecen entre la literatura y la sociedad, y entre el texto y las ideologías. Relacionar las literaturas nacionales con la identidad nacional no es novedoso, puesto que a partir del momento en que se toma conciencia de la existencia de una literatura nacional, por lo general, se relaciona con la identidad y la idea de nación de cada cultura, país o región.

Los historiadores de la literatura, los críticos se han encargado de dar cuenta de este proceso consagrando o canonizando los autores que en sus escritos han plasmado los imaginarios nacionales. Por lo general, cuando en las historias de la literatura nacionales los historiadores explican los procesos histórico-literarios y establecen los cánones literarios, las llamadas literaturas infantiles y juveniles no son tomadas en cuenta. Al respecto, es necesario aceptar que cuando de identidad se trata, esta literatura, por ser de corte didáctico, establece relaciones muy estrechas entre la identidad y la nación. Por ende, se hace necesario reevaluar las nociones abstractas de identidad y nación, esenciales en esta investigación. De esta manera, me ha parecido pertinente iniciar este estudio con la reflexión que Claudia Sánchez hace respecto a la construcción de la

identidad nacional por medio de la literatura: esta crítica argentina sostiene que la construcción permanente de la identidad va más allá de las fronteras geográficas y se realiza, socialmente, a través de la literatura en general.

En su ponencia presentada dentro del marco de las Jornadas para Docentes y Bibliotecarios¹ de la 13ª Feria del Libro Infantil y Juvenil, realizada en Buenos Aires en julio del año 2002, Claudia Sánchez propone la construcción de la identidad nacional a través de la literatura argentina y afirma que en ella existe una “constante búsqueda, una necesidad de construir una literatura que hable de nosotros”; asimismo, aclara que no se puede pensar en el extremo de “caer en folklorismos ni en pintoresquismos”, puesto que “la literatura, sea para niños o para adultos, no es argentina solo por describir un paisaje local. Su identidad se manifiesta en ese lenguaje que nos representa socialmente, más allá de las geografías” (Sánchez, 2002). De este modo, la idea de una literatura “nacional” no implica establecer marcas geográficas a partir de una obra literaria, sino que busca reafirmar, por medio de la representación literaria, aquellos elementos tangibles e invisibles, simbólicos, propios de un espacio, un imaginario, una nación. Al igual que en otras culturas, en particular en aquellas que por primera vez explican el proceso de constitución de la literatura nacional, siempre se ha considerado que la literatura representa la sociedad y los valores éticos, religiosos, sociales, en la cual florece.

Esta idea subyace en el caso de José María Vergara y Vergara cuando afirma que “La expresión de la literatura es siempre un buen dato para juzgar de los sentimientos de una nación. Los poetas cantan todo, y los sentimientos nacionales, el odio y el amor en lo conexionado con el patriotismo, tienen siempre una expresión ilimitada” (Vergara, 1859: 43). Lo interesante de las afirmaciones de Sánchez y Vergara, es que cada autor, desde perspectivas muy distintas y a más de siglo y medio de distancia, plantean básicamente lo mismo. Por un lado, Sánchez en un marco de discusión pedagógico, social y literario propone la relación edificante, es decir, una correspondencia que permita dar cuenta cómo a partir de la literatura se construye la identidad en un proceso social continuo, mientras que Vergara en una época distinta y con una visión histórica impregnada de nacionalismo, plantea una relación fundacional entre literatura y nación, es decir, que a

¹ “Libros infantiles y juveniles. Libros diversos, múltiples lecturas”.

través de la literatura se construye la idea de nación. El afán de Vergara era consolidar la idea de nación, en un país en proceso de constitución (Chasing, 2008: 128), mientras que Sánchez, considerando que se trata de un proceso inacabado, en devenir, aparece preocupada por la constante reformulación de la identidad.

Como se puede observar, las relaciones entre la literatura y la sociedad van más allá del condicionamiento social de las instituciones, de los hechos históricos, pues se establecen también en el plano de lo simbólico. Desde siempre, la literatura ha sido entendida en esta dimensión: más que el reflejo de lo social, se ha observado la manera cómo representa, refracta, evalúa, interpreta los imaginarios, los elementos de la “conciencia colectiva” (Mukarovsky, 2000: 88-95) de una sociedad. Por consiguiente, en la reconstrucción que se pueda hacer de la identidad nacional, en una propuesta estética, literaria, lo más importante es lo simbólico. De este modo, es necesario recordar que todo aquello que implica a las identidades nacionales está permanentemente revisándose y reformulándose en torno a un sustrato marcado por la religión, la lengua, las costumbres, las tradiciones, las artes, la moral, la geografía, la historia, y hoy, el medio ambiente y la biodiversidad, entre otros. Es decir, elementos propios de un pueblo, región o nación que han concebido, pensado y afianzado su sistema de símbolos. De acuerdo con García Canclini, “Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la Identidad (así, con mayúscula) de cada nación y se consagró su retórica narrativa” (García Canclini, 1995: 107). Sin embargo, hablar de una identidad establecida, tal y como lo plantea García Canclini, resulta problemático puesto que, como se afirmó anteriormente, su característica principal es su permanente reformulación. La necesidad de replantear la identidad, y por ende la de nación, hace que los escritores se sientan llamados a reformularlas, como en un ejercicio de memoria: en este proceso, tanto los aspectos del pasado como los del presente se funden no de forma definitiva, sino de manera parcial y cíclica, es decir en eterno movimiento.

En este sentido, al encontrar afirmaciones como la de Gerardo Torres, se evidencia que el problema de las identidades en la literatura latinoamericana obtiene una mirada clara cuando es revisado desde la perspectiva histórica, pues se validan las concepciones que a lo largo del tiempo se han venido formulando y, no sólo eso, lo más importante, se comprende el origen de tales posturas: “un recuento histórico del desarrollo de la

literatura infantil, en el Caribe hispánico, revela que la identidad no consiste en un solo modelo al cual se está atado para siempre, la identidad, además de ser conjugación interior, [...], es también construcción histórica” (Torres, 1998: 32). Cabe añadir que, para el caso de la literatura, el asunto no es tan sencillo como parece, pues en la propuesta estética de cada escritor existe una proyección de identidad que se acerca o se aleja, de acuerdo con la relación establecida con los discursos oficiales o hegemónicos, del concepto de nación que se ha formado a lo largo de los años. En pocas palabras: cada nuevo autor realiza una propuesta literaria que puede ser nueva y original o, por el contrario, copia de un modelo preestablecido y comercial. Este acto es aquí entendido como *toma de posición* frente a diferentes aspectos de la realidad, en particular frente a aquellos que afectan el proceso creador pues, en el oficio de escritor, éste experimenta la necesidad de integrarse al “campo literario”² de la sociedad a la cual pertenece.

Así, escritores como Jairo Aníbal Niño y Orlando Araujo, al insertarse en el campo literario como escritores de literatura infantil, plantean cada uno, a su manera, un modelo ético: sus personajes, entendidos aquí como signos, hipotéticos, opcionales, se atienen a las problemáticas sociales y las necesidades de cada momento histórico. Sin embargo, habría que aclarar que no siempre este tipo de escritores tuvieron este propósito. Recordemos que fue a mediados del siglo XX cuando este tipo de literatura comenzó, en Latinoamérica, a mostrar cambios en la manera como los escritores percibían a sus lectores: así, los niños no sólo debían aprender algo a través de la lectura, también era necesario plantear el disfrute a través de “un tratamiento estético propio del arte del lenguaje” (Robledo, 2007: 638).

En este sentido, esta investigación está dirigida al análisis literario de las propuestas estéticas de Jairo Aníbal Niño y Orlando Araujo, pues se trata de escritores destacados de este tipo de literatura en sus respectivos países. Tanto Niño como Araujo hacen parte del fenómeno literario y editorial y significan el momento histórico de la irrupción del género llamado infantil y juvenil en el campo literario latinoamericano. Los dos han

² Entendido como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tiene en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (Bourdieu, 1997: 319).

ayudado a configurar parte del compendio literario infantil a través de la concepción de identidad nacional que cada uno tiene de su país. De esta manera, la razón de los cuentos seleccionados se sustenta en que, de alguna forma, poseen elementos similares en torno al tratamiento de las categorías propias de la literatura infantil: en ellos, por ejemplo, el viaje aparece como instrumento compositivo principal donde los niños aparecen como personajes protagónicos. Cada uno a su manera, ofrece una visión de lo que para esa época era lo propio de cada país, lo particular de sus identidades. Este aspecto me ha llevado a proponer un estudio comparado que permita tener una visión algo detallada del proceso configurativo de las identidades venezolana y colombiana. El hecho de que coincidan en las fechas de publicación me permite suponer inicialmente que, por la proximidad de las dos naciones, los autores viven circunstancias históricas más o menos similares, en contextos diferentes, y que, de igual manera, comparten problemas análogos. Es evidente que los dos autores se preocupan por definir el carácter cultural de sus jóvenes lectores. Ambos plantean una idea de lo que para entonces debía ser un niño o un joven colombiano y venezolano. Es preciso observar también que ambos aparecen en el panorama literario latinoamericano en la década de los años setenta, es decir en el momento en que se gestan cambios de todo tipo (modernización tecnológica, desarrollo industrial, etc.).

Entender la literatura en una perspectiva sociocultural, como parte de un sistema mayor que “refleja en su «contenido» la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte” (Bajtín, 1994: 60), permite observar cómo Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, cada uno a su manera, se comprometen con las causas perdidas, las injusticias, la no violencia, el antiimperialismo: gracias a elementos como la lucha, la resistencia, la denuncia, la ruptura con la enseñanza tradicional, etc., se puede dar cuenta de las motivaciones que rodean sus vidas y por ende sus obras. En la medida que los escritores forman parte de la sociedad y se sumergen en un proceso de “fenómenos ideológicos, rodeado de «objetos signo» de diferentes tipos y categorías: de palabras, [...] de aseveraciones científicas; de símbolos y creencias religiosas; de obras de arte, etcétera” (Bajtín, 1994: 55), en este sentido, establecen una interacción con el medio, lo cual, necesariamente condiciona su producción artística e intelectual. El “medio ideológico” (56) les permite ponerse en contacto con la existencia, con las problemáticas de su medio, de su nación y establecer en su obra, de forma indirecta, relaciones con los elementos simbólicos de su cultura. Aunque inscritos en un género cuya tradición los ubica en el

plano didáctico y los convierte de manera evidente en vehículo de modelos éticos y morales, la propuesta estética de Niño y Araujo se separa de la concepción tradicional del cuento de hadas occidental formulando un tipo de relato más anclado en la realidad colombiana y venezolana. Básicamente, en los problemas locales de los años setenta, para el caso venezolano, y la necesidad de replantear un país sin las marcas de la violencia que siempre lo ha caracterizado, para el caso colombiano. De esta manera, la adaptación de algunos elementos del cuento infantil tradicional a las problemáticas nacionales permite observar una propuesta identitaria y nacional. Dicha propuesta se hace evidente en la “puesta en forma” (Bourdieu, 1997: 209), en los argumentos, en la trama, en los personajes, en la ideas, etc.

La intención de este estudio no es establecer nuevos paradigmas respecto a las problemáticas planteadas. Sin embargo, es necesario que por lo menos en el caso de los autores mencionados, se establezca al menos un antecedente en torno al trabajo respecto a sus producciones literarias, partiendo de la noción que cada uno posee de la identidad nacional de su respectivo país. De igual manera, deseo responder a la inquietud que tengo frente al hecho de cómo cada uno de los autores se insertó al campo literario nacional, partiendo de razones y creaciones distintas. Respecto a los elementos metodológicos utilizados, se hizo necesario en primera instancia realizar una revisión histórico-conceptual del término literatura infantil y juvenil, pues recordemos que la herencia proviene de Europa. En este sentido, se analiza la manera en cómo se acogieron las conocidas “obras clásicas” y se replantea el hecho de si fueron o no escritas desde un inicio para un público infantil. Esta detallada pero necesaria revisión nos permite descubrir elementos propios de la literatura infantil y juvenil latinoamericana, pues a pesar de que los “cuentos clásicos” ciertamente llegaron hasta nuestras manos, la tendencia histórica del continente americano exigía una literatura propia de nuestras culturas. En este sentido y bajo esta premisa se realiza una segunda revisión histórica pero ya desde América latina.

Ya en la segunda parte del estudio, se recurre a estudiar la vida y obra de cada uno de los autores. Más que una revisión biográfica, lo que se busca descubrir es la manera cómo cada uno, a través de su propuesta estética, se inserta al campo literario nacional. Por ello, el tercer capítulo presenta un estudio comparado de las obras consideradas aquí representativas: *Miguel Vicente Pata caliente*, *Los viajes de Miguel Vicente Pata*

caliente y *Cartas a Sebastián para que no me olvide* para el caso de Orlando Araujo, y *Zoro*, *El árbol de los anhelos* e *Historia y Nomeolvides* para el caso de Jairo Aníbal Niño.

1. Problemas de la historia de la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica

Por considerar que durante la sustentación del proyecto que antecede al presente trabajo se cuestionó la existencia de la literatura infantil y juvenil, en este capítulo me propongo hacer un recorrido histórico-literario, para aclarar la idea de los inicios de este tipo de literatura en Latinoamérica. Para ello, me ha parecido necesario, inicialmente, echar un vistazo sobre el proceso vivido por este género en Europa, pues parte de lo que se observó a primera vista es que algunas obras consideradas hoy como representativas del género originalmente no fueron concebidas como literatura infantil y juvenil. Inicialmente es necesario hacerlo porque la categoría "literatura infantil" primero que todo fue cuestionada y sigue siéndolo. No obstante, para efectos del trabajo resulta muy apropiado revisar algunas de las obras que son consideradas como canónicas de la literatura infantil, pues lo primero que uno descubre es que inicialmente esas obras no fueron concebidas para un público infantil, las mismas son concebidas para un público lector amplio, son obras que aparecen en un momento en el que todavía no existe un mercado editorial destinado de manera exclusiva a un público infantil. Lo que llama la atención de las mismas es que se hayan convertido en obras canónicas de la literatura infantil sin serlo. Más aún, el problema también reside en el hecho de haber admitido sin cuestionamiento alguno ese fenómeno. De allí que la revisión cobre importancia en este capítulo, pues este hecho me permite comprender que si bien no son concebidas para uso exclusivo de los niños, se observa que en el momento en que se desarrolla la industria editorial y sobre todo en el momento en el que la literatura se convierte en mercancía, se crea también un público especial (siglo XIX), se busca un objetivo específico y en ese momento las obras se adaptan, convirtiéndose en cuentos, cuando originalmente son novelas. Todo esto lleva a preguntar por qué en Latinoamérica se aceptó esta herencia sin cuestionar, sobre todo de parte de los historiadores de la literatura quienes siguen repitiendo que esas son las obras canónicas de la literatura infantil sin tener en cuenta todo lo anterior.

Por tal motivo, vale la pena preguntarse ¿en qué momento de la historia, obras como *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, entre otras, se convirtieron representativas de este género?

El registro se inicia entonces a partir de la relación que se establece entre oralidad y escrituralidad, y la manera como la primera afecta a la segunda. En este sentido, autores como Ana Pelegrín, Román López Tamés y Ana María Machado sustentan que la dimensión de la relación entre estas dos categorías es tan profunda que llega a ser parte intrínseca de este tipo de literatura, convirtiéndose así en una característica propia del género infantil. Sin embargo, afirmaciones de algunos críticos crean cierta confusión, puesto que sostienen que las obras contadas a través de la oralidad datan de siglos pasados y conforman los orígenes de la literatura infantil: no obstante, sus demostraciones no prueban que esas narraciones sean desde su origen destinadas a un público infantil y juvenil. De esta manera, Griselda Navas junto a Juan Carlos Melo insisten en que Charles Perrault y Jean de La Fontaine, primeros autores considerados en la línea de una tradición, efectivamente se inspiraron en un fondo cultural, oral, común y escribieron para niños.

Todo esto nos da pie para nombrar a Gemma Lluch, quien resalta un hecho que definitivamente Navas y Melo, junto a otros críticos, dejaron de lado. Se trata del fenómeno editorial que enmarca la llamada literatura infantil, la cultura del mercado, o en palabras de Pierre Bourdieu, la emergencia del “campo literario” (Bourdieu, 1991) que hace posible el desarrollo de una literatura específica como ésta. Aspectos que permiten preguntarse: ¿es posible pensar una literatura infantil y juvenil que esté alejada del fenómeno del mercado? ¿fueron los niños los destinatarios de las primeras obras de Charles Perrault y otros?

Ya en la segunda parte de este capítulo, se establece un acercamiento a la manera cómo Latinoamérica adoptó la categoría y más aún sobre los textos que determinan la existencia de la literatura infantil y juvenil en el continente. En este sentido, se comienza rastreando la propuesta histórico-literaria de Antonio Orlando Rodríguez, quien afirma que las primeras evidencias de literatura infantil y juvenil en el continente se encuentran en los relatos precolombinos. Esta afirmación tan contundente de Rodríguez me lleva a establecer un análisis de su historia de manera detallada, tomando en cuenta los textos

sugeridos como representativos de este tipo de literatura y lo que afirma de ellos al respecto. A lo largo de su análisis se observan muchas contradicciones y que se trata de una historia hecha a capricho y gusto de Rodríguez en procura, quizás, de un gesto meramente latinoamericanista. Sin embargo, en este punto crítico del análisis tomamos en cuenta los argumentos de Zohar Shavit, quien defiende la teoría de que es imposible pensar en una literatura infantil sin antes pensar en el destinatario. Para este momento ha quedado al menos establecida la idea de que no se puede seguir afirmando que el origen de la literatura infantil y juvenil latinoamericana se encuentra en los relatos precolombinos; sin embargo, se siguen encontrando trabajos que avalan la tesis de Rodríguez, como el caso de Manuel Peña Muñoz quien incluso, para efectos de su historia, toma textos recopilados por Rodríguez.

A pesar de lo anterior, lo interesante de estas afirmaciones es descubrir a través de estas historias, cómo el fenómeno de la literatura infantil, al menos en América Latina, ha tenido un nexo con lo popular, con la tradición y la oralidad. Tal y como sucedió en Europa, la crítica latinoamericana intentó plasmar los inicios de la literatura infantil y juvenil³ en las narraciones orales (para nuestro caso las precolombinas). Este modo de observar el fenómeno me parece desacertado, no obstante, expresa la necesidad de establecer los elementos identitarios de este tipo de literatura.

Sin embargo, Ana María Machado sostiene que los inicios de este género se deben tomar a partir del siglo XIX, específicamente durante los años 70, periodo en el cual se produjeron movimientos políticos sociales que impulsaron un despertar literario en todos los ámbitos, incluyendo el de la literatura para niños. Por otro lado, Beatriz Helena Robledo, crítica e historiadora, defiende la tesis de que antes del siglo XIX era impensable defender la idea de que existiese el término literatura infantil.

La necesidad de dejar en claro todo lo anterior es parte de la justificación de este capítulo, ya que por ser un género que recientemente está siendo sometido a estudios y crítica, se consideran aceptables las dudas sobre su existencia: sin embargo, vale la pena reflexionar al respecto puesto que la concepción de la literatura infantil y juvenil ha

³ De ahora en adelante LIJ.

ido cambiando hasta desembocar en una forma de escritura que traspasa los fines puramente didácticos.

Oralidad y escrituralidad: la tradición europea de la literatura infantil

La relación significativa que se puede establecer entre la oralidad y literatura infantil y juvenil se fundamenta principalmente en el nexo afectivo que la primera confiere a la segunda, pues el contacto inicial que se crea entre el niño y la literatura se produce a través de la palabra oral. Así pues, el modo de transmisión oral ofrece en la primera infancia la oportunidad de establecer un contacto efectivo con todos aquellos aspectos ajenos al lector infantil, como son algunos temas serios y otros tabú, tales como la sexualidad, la muerte, conflictos, etc. No obstante, el niño se familiariza con ellos a través de la palabra narrada, cuya naturaleza “está impregnada de afectividad” (Pelegrin, 2004:2). El hecho de que, por lo general, el narrador sea familiar añade características especiales a la experiencia de lectura, puesto que muchas veces éste se vale de algunos recursos histriónicos como “entonación, ritmo, sugerencia de los gestos” (López, 1990:14) que permiten al niño sumergirse en una atmósfera especial, pues al no poder leer aún, se vale de lo que escucha para vivenciar su contacto con lo narrado.

Este fenómeno ha sido definido como *literatura de tradición oral*. De acuerdo con Ana Pelegrín, en *La aventura de oír*, se trata de “la palabra como vehículo de emociones, en estructuras y formas, motivos, temas, recibidas oralmente, por una cadena de transmisores, depositarios y, a su vez re-elaboradores” (Pelegrin, 2004: 14). Esta conceptualización resulta adecuada en el sentido en que da cuenta de los aspectos más relevantes de la oralidad, pues más que una palabra transmitida de generación en generación, se trata de un significado que al viajar a través del tiempo, en su transcurrir, adquiere elementos que lo reformulan de manera perenne. De esta manera, la palabra oral nunca se mantiene estática y, tal vez, sea esta inestabilidad la que le permite poseer esa carga tangible de conocimientos.

Esta relación se ha mantenido a lo largo de la historia de la literatura infantil: un gran número de obras de este género, a pesar de ser escritas, dan cuenta de su origen oral. Hoy por hoy, aunque la tradición oral se haya fijado en lo escrito, los escritores y

escritoras, productores de este tipo de literatura, conservan el arte de *contar* propio de la oralidad: tal vez por esta razón, Ana María Machado afirma que “en general, cuando uno escribe para niños, busca la oralidad, un lenguaje coloquial, de charla” (Machado, 1998: 35). De igual manera, Román López Tamés, refiriéndose al modo de transmisión del cuento infantil, es decir a la situación comunicativa (parafraseando a Gianni Rodari), deja entender que el niño, en su calidad de oyente, impone las pautas de la experiencia exigiendo al contador-lector adaptarse a la naturaleza oral del género y a los contenidos de las historias contadas: “Rodari cree que este es uno de los valores del cuento: los adultos quedan indefensos, comprometidos en el relato y su fidelidad a merced de la capacidad de observación del niño: voz, rostro, manos, vestido. Y este espectador silencioso crece en todo aprendizaje desde su superioridad. El adulto, siempre urgido, lleno de ruido y presencia, está ahora bajo sus ojos y oídos amansado, fuera de sí” (López, 1990: 120).

La superioridad a la que se refiere López consiste en que en la mayoría de los casos, se trata de *contar* como en la tradición oral y no de *narrar* como en la tradición escritural, pues el contador se ubica en el centro del relato demandando toda la atención de su espectador, usando no sólo su instrumento vocal, sino insertando, además, gestos, tonos, movimientos que de una u otra forma complementan el relato, transformándolo en algo que va más allá de un texto transmitido oralmente. Es decir, el contador se encuentra en una situación comunicativa, puesto que al intervenir en el acto de contar reconfigura el texto con sus comentarios, juicios, etc. Esta es la gran paradoja de gran parte de la literatura infantil y juvenil, pues al adoptar y adaptar los recursos de la oralidad al texto narrado, escrito, crea la ilusión de oralidad.

Nuestra intención no es confundir el cuento oral con el cuento escrito: se trata de entender que los cuentos infantiles escritos poseen características de la oralidad en su narratividad. Por ello, al hablar de la narración como tal, o mejor dicho, de la tradición narrativa clásica, la escrita, a pesar de que todo texto narrativo configure un lector modelo “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él (el autor)⁴ y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”

⁴ Aclaración de la autora.

(Eco, 1981:80), se observa que no existe una relación especial en la que el narrador-escritor necesite crear un vínculo afectivo-visual con el lector, ya que la experiencia surge de la escritura misma.

De acuerdo con López, “hoy el cuento es ya libro, ha perdido su vigor original. La eficacia oral de sus imágenes, repetidas en la estructura obligada, queda disminuida al tener autor que impone su voluntad de estilo y deja al relato fijado para siempre en la escritura. Ya no es tiempo de contar, sobre las cabezas del grupo ansioso de información y seguridades, el cuento queda ahora domesticado porque toda escritura es racionalización” (López, 1990: 130).

Según la investigadora venezolana Griselda Navas, ya en el siglo XVII se encuentran evidencias de que los textos para niños comenzaban a existir. Al respecto Navas afirma, en *Introducción a la Literatura Infantil*: “fue precisamente en este siglo [...] cuando la literatura especialmente escrita para niños comenzó a hacerse autónoma y a enriquecerse con nombres, títulos, inventos editoriales, periódicos” (Navas, 1995:31). Navas se refiere por supuesto, a los cuentos de Madame de Beaumont, Fénelon y La Fontaine, todos de la tradición clásica.

A mi modo de ver, resulta problemático aceptar la hipótesis de Navas puesto que no se puede afirmar que se tratase de una literatura infantil y juvenil en el sentido moderno del término, ya que este tipo de textos no fueron concebidos para un público infantil específico, sino que, por lo general, fueron objeto de lectura de reuniones de carácter mundano en las que los niños no eran el público principal. Sin embargo, aunque los cuentos no estuvieran dirigidos a los niños, se trata de una literatura de corte didáctico. Tal vez por esta razón, la crítica sostiene, por lo menos en Latinoamérica, que originalmente esta literatura fue concebida para niños. El mismo argumento se encuentra detrás de las adaptaciones hechas con fines comerciales por las editoriales y otras instancias de la industria del entretenimiento como el cine y la televisión: es preciso entender que en el proceso de adaptación se eliminan aspectos no aptos para niños. Al respecto, en *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Gemma Lluch expone la función desempeñada por Walt Disney en este proceso de adaptación y censura. Para ello, tomaremos el aparte que corresponde al análisis hecho al cuento de *La Cenicienta*, por ser, según la crítica, uno de los más conocidos.

En primer lugar, Lluch propone que se tomen en cuenta las adaptaciones de los tres autores, según ella, canónicos, Basile, Perrault y los hermanos Grimm, aclarando ante todo la importancia de afirmar si se está haciendo alusión a la versión de este o aquel, pues no es posible pensar en un autor único y original cuando se entiende que estos relatos provienen de la tradición oral. De esta manera, Lluch reflexiona acerca de cuál es la versión conocida de *La Cenicienta*, e inmediatamente responde que la de Disney, entendiendo que la mayoría de los lectores hemos “olvidado la multitud de elementos que la historia de la literatura y de la oralidad han aportado al mito” (Lluch, 2003: 102).

A lo largo del análisis, la crítica establece una especie de cadáver literario del cuento, en el que a cada tanto va demarcando qué parte pertenece a qué autor, hecho que resulta interesante, pues permite asimilar el proceso de cambios y reformulaciones llevados a cabo desde la primera versión conocida. De hecho, la autora llama la atención sobre el episodio que cuenta la retirada del baile de Cenicienta, pues según el imaginario colectivo, se asocia a la protagonista con su partida obligada a la media noche, cuando en realidad, la única versión que señala esta asociación es la Charles Perrault, según la cual, por una exigencia de las hadas (elemento maravilloso) Cenicienta se ve obligada a abandonar el recinto. Por su parte, en el resto de las versiones, Basile, los hermanos Grimm, es la misma Cenicienta quien decide retirarse: “en definitiva, en todas menos en una, Cenicienta tiene el poder de tomar la iniciativa: “cuando anocheció, la joven quiso irse”, dice Grimm” (103).

Al respecto, vale la pena preguntarse: ¿qué pasó entonces con el resto de las versiones? Resulta que la versión que tomó Disney fue la de Perrault, hecho que no ocurrió por casualidad, pues según Lluch, es la versión “exenta de los elementos crueles y la única que establece la retirada obligatoria del baile a las 12 de la noche, el hada madrina y el zapato de cristal” (108). Así, Lluch nos recuerda que la película comienza con la apertura de un libro que “muestra en la primera página el título y el autor del relato: *La Cenicienta* de Charles Perrault” (108). El análisis de Lluch resulta interesante cuando resalta aspectos que en primera instancia resultarían insignificantes, pero que bajo una mirada crítica, demuestran lo contundente que resultó para el mercado literario las acciones de Disney frente al fenómeno de las adaptaciones: “lo que nos ha llegado es la versión de un norteamericano conservador a través de la cual propone un mundo posible regido por

un orden patriarcal en el que la mujer debe volver a casa cuando se le indica y sólo a través de la sumisión y la obediencia podrá ser gratificada” (110).

Finalmente, se define el papel que realmente ha jugado un monstruo corporativo del entretenimiento como Walt Disney y, lo más importante, su influencia preponderante en la transformación de lo que se entendía en el pasado y lo que se entiende actualmente por literatura infantil y juvenil: “La elección de *La Cenicienta* estaba clara para Disney, como él mismo dijo (Bryman 1995) se trata de un cuento de buenos y malos, y los buenos ganan el placer de la audiencia” (109).

Ahora bien, en medio de este análisis respecto al papel de la industria editorial y de las adaptaciones realizadas a los textos por parte de corporaciones como Walt Disney, es necesario destacar la incidencia que ha tenido en los lectores de la literatura infantil, pues todo lo anterior marcó un antecedente positivo que consistió en la primitiva necesidad de educar a los niños a través de la lectura. Obviamente, este hecho no garantizó que el niño adquiriera un gusto por lo literario; sin embargo, es a partir de esta inquietud que la sociedad comenzó a diferenciar el tipo de lectura que debían practicar los pequeños, hecho que establece un indicio de la necesidad de crear una literatura diferente a la de los adultos.

Por su parte, Juan Carlos Melo, en *La Literatura Infantil y su problemática: ensayo*, afirma que las obras de Fénelon y La Fontaine se convirtieron en lo que hoy conocemos como clásicos de la literatura infantil y juvenil, junto a escritores como Charles Perrault, Daniel Defoe, Carlo Collodi, Hans Christian Andersen, los hermanos Grimm, Lewis Carroll, etc., y al respecto asegura que: “se cumplieron, desde el momento en que ellas se publicaron, las premisas que condicionan la existencia de las dos grandes vertientes de la literatura infantil moderna: la constituida por obras escritas de intento para los niños y que éstos acogieron en su mundo, y la integrada por obras literarias para adultos, de las que los niños se apropiaron definitivamente, a despecho, de padres, censores y pedagogos” (Melo, 1980: 43-44). Sin embargo, la afirmación de Melo no es del todo acorde con lo que realmente sucedió con aquellas obras, pues si bien muchas de ellas son actualmente consideradas como “clásicos de la literatura infantil y juvenil”, esto no quiere decir que sean las fundadoras de este tipo de literatura, puesto que para la época en que fueron publicadas, las condiciones no estaban dadas para que fueran destino de un lector

infantil. Por ello, el hecho de que los niños se hayan “apropiado” de ciertas obras no indica que fueran la lectura ideal para ellos, pues como se verá en los ejemplos siguientes el uso del lenguaje así como la concepción sobre ciertos aspectos no es el adecuado para el público infantil. Por ejemplo, obras como *Robinson Crusoe* y *Los viajes de Gulliver*, a diferencia de *La bella y la bestia*, ni siquiera fueron escritas para educar a los jóvenes. El tono satírico de la obra de Swift, por ejemplo, resulta incomprendible para un niño. Veamos por qué.

La obra de Daniel Defoe ha sido catalogada como ícono para los inicios de la literatura infantil y juvenil pues representa actualmente uno de los temas de esta forma literaria, es decir, la aventura constituida por los viajes. Su obra: *Robinson Crusoe*, publicada en 1719 y basada en la experiencia de dos naufragos de la vida real: Alexander Serkirk y Pedro Serrano, trata de un marinero acomodado económicamente que decide viajar a otros lugares para aventurar y vivir nuevas experiencias. Sin embargo, en una expedición en barco hacia África es capturado por unos piratas que lo convierten en esclavo. No obstante logra escapar. Más tarde, inicia un viaje hacia Brasil pero el barco naufraga en una isla desierta y Robinson es el único sobreviviente. Mucho tiempo después, una vez adaptado a la soledad (gracias, entre otras cosas, a su conversión al cristianismo), descubre que no es el único en ella, ya que una tribu indígena caníbal visitaba la isla de vez en cuando para realizar sus ritos con humanos prisioneros. Crusoe inmediatamente considera a los aborígenes como enemigos, catalogándolos de salvajes, y ayuda a escapar a uno de ellos, llamándole “Viernes”, pues ese fue el día en que se conocieron. Tiempo después, ayudan a otros prisioneros capturados por los salvajes, uno de los cuales es un capitán español. De esta manera, al aliarse Robinson con el capitán y los demás prisioneros, éste logra regresar a Inglaterra y retomar la vida que había dejado hacía 28 años.

Ahora bien, esta aparente sencillez de la historia encierra una serie de episodios que revelan elementos racistas, puritanos y moralistas, lo que da cuenta de que el relato está dirigido hacia una audiencia burguesa y puritana que en aquella época buscaba entretenimiento. Veamos por ejemplo la simplicidad con la que se refiere a la esclavitud: “En diversas ocasiones les había narrado mis dos viajes a la costa de Guinea, la forma de comerciar con los negros y qué fácil es conseguir no solamente oro en polvo, [...],

sino también negros para el servicio de las plantaciones a cambio de insignificancias como cuentas de vidrio, cuchillos, [...] y otras chucherías” (Defoe, 1981:34).

La aventura del naufragio se convierte en un relato entretenido pero a la vez moralizante, pues a medida que Robinson pasa por verdaderas dificultades, se nota el afán de dejar claro la posición moral y religiosa del protagonista. Sin embargo, el desprecio hacia otras razas es obvio y frente a esto no existe el menor recato:

Me ofreció también sesenta piezas de a ocho por Xury, pero me desagradaba recibirlas, no porque me preocupara la suerte del muchacho junto al capitán sino porque me dolía vender la libertad de quien tan fielmente me ayudara a lograr la mía. Cuando dije esto al capitán me contestó que era muy justo, pero que para tranquilizarme se comprometía a firmar una obligación por la cual Xury sería libre al cabo de diez años siempre que se hiciera cristiano (Defoe, 1981:30).

De igual modo, a lo largo del relato se percibe la necesidad de que el protagonista dé cuenta de una vida ejemplar, pues sus obras y pensamientos apuntan hacia una verdadera rectitud en todo, una especie de ideal británico propio de aquella época y sociedad:

Cuando comprendí con claridad el riesgo del que acababa de salvarme, elevé mis ojos a Dios y le agradecí que hubiera perdonado una vida que segundos antes no conservaba la menor esperanza. Me paseaba por la playa alzando no sólo las manos sino todo mi ser en acción de gracias por mi rescate, [...] y reflexionando sobre mis camaradas que se habían ahogado, siendo yo el único que había conseguido pisar tierra (Defoe, 1981:40).

La representación idealista del personaje se evidencia en la conciencia que tiene Robinson al desobedecer los mandatos divinos, lo que automáticamente le traerá las desgracias y el fracaso. Este aspecto se puede advertir a lo largo de la historia, en primer lugar cuando Robinson decide marcharse del hogar: “Me puse a pensar seriamente en lo que había hecho, y con qué justicia me castigaba el cielo por mi perversa conducta al abandonar la casa de mi padre y mi deber” (Defoe, 1981:8); y en segundo lugar, cuando se encuentra desolado en la isla:

No tenía, ¡ay!, instrucción religiosa; de todo lo que la bondad de mi padre me había inculcado apenas quedaba nada tras ocho años de errantes extravíos y continuo contacto con aquellos que, como yo, eran malos y profanos en máximo grado. No recordaba haber tenido en todo aquel tiempo un solo pensamiento que tendiera a la contemplación de Dios [...]. Tenía tan poca

noción de Dios y su justicia, olvidaba a tal punto que mi miserable condición podía ser obra de Su mano, que se hubiera creído que estaba viviendo en la prosperidad. Pero cuando enfermé y los temores de la muerte se presentaron a mis ojos; [...], la conciencia tanto tiempo dormida empezó a despertarse y a hacerme reproches sobre mi pasada vida, por la cual había provocado a la justicia de Dios para que me abatiera con tan duros golpes, siendo mi empecinada maldad la causa de su severo castigo (Defoe, 1981:76).

En suma, todo lo anterior hace evidente que la historia original de Daniel Defoe no es un texto destinado a un público infantil, pues el tratamiento de temas como racismo, esclavitud, comercio y puritanismo, están dirigidos a un público que al parecer estaba acostumbrado a la forma en que estos temas son expuestos en la obra. De hecho, la única justificación que pudiera existir para que una novela tan extensa como *Robinson Crusoe* esté dirigida a los niños en aquella época, es que existiese un intermediario entre la obra y el lector, es decir, un maestro, padre o adulto que pudiera explicar el porqué del tratamiento de ciertos temas, pues si bien los cuentos infantiles no tienen como finalidad primordial el educar, ciertamente existen obras que a través de intermediarios pueden llegar a los niños sin dificultad. Este no es el caso de la novela de Defoe en el siglo XVIII, como muchas novelas de la época. Esta era leída en público para todos, no exclusivamente para niños pues sus contenidos no apuntan a la formación de una ética exclusivamente infantil, sino a la formación de la ética del individualista comerciante que piensa que viene al mundo sólo a producir.

Sin embargo, la crítica ha cometido el error una y otra vez al asegurar que la obra de Defoe es inicialmente, destinada a niños, olvidando el hecho de que es gracias a la industria moderna como el cine y la televisión, y más aún al fenómeno editorial, que se redujo, sintetizó, censuró y adaptó el argumento de la obra original. Esto, obviamente para que pudiera cubrir las expectativas del público infantil, sin olvidar aspectos de la obra misma que resultan totalmente vinculables con este tipo de literatura, tales como mantener al protagonista como un “héroe” que sufre los embates del destino a través de una “aventura”. Aspectos que no son más que una apología puritana del individualismo que axiológicamente sostiene la obra de Defoe. Por esta y otras razones, *Robinson Crusoe* no se puede ubicar en la línea de obras que inicialmente procuraron ser literatura infantil y juvenil.

Veamos el caso de Charles Perrault, quien en 1697 publicó *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*⁵ obra considerada como la más famosa de toda su creación, pues desde su publicación ha sido editada cantidad de veces, lo que ha permitido que llegue hasta nuestros días. Los cuentos de la antología son de corte moralista, aspecto clave que ha permitido calificarlos como adecuados para el público infantil. No obstante, para que llegaran a esta clasificación, fue necesario que igualmente sufrieran modificaciones sobre todo en las moralejas, puesto que las versiones originales se alejan de lo que debía ser una lectura apta para niños. Esto debido a que inicialmente los cuentos fueron creados con la finalidad de entretener a la gente que, para la época, estaba inconforme con la situación por la que atravesaban como nación, pues Luis XIV había relegado la nobleza a la vida cortesana privándolos de todo protagonismo político. Para entonces, Francia atravesaba un período de inestabilidad y censura, razón que coincide en parte con el interés de presentar, por parte del escritor, un final feliz en la mayoría de las historias, o un final en el que el lector sintiera que la justicia estaba de parte de aquel que poseía más astucia, ingenio e inteligencia. Por ello, la mayoría de las historias de Perrault dan cuenta de cierta simplicidad a la hora de tratar temas como la injusticia, la codicia, la venganza, etc.

A propósito de lo anterior, es conveniente revisar el caso de *Le chat botté*⁶ cuento en el cual un gato es entregado como herencia al morir al más pequeño de los hijos de un viejo molinero. El hijo, al ver que sólo le correspondió un gato, se siente muy desgraciado pues piensa que, con lo recibido, sólo podía satisfacer su hambre de un día, comiéndoselo. Pero el gato le propone salir de la miseria desplegando su inteligencia y astucia para engañar a los demás. Así, cada pieza que cobra el gato con botas se la ofrece al rey de la comarca, en nombre de su amo al cual llama “el marqués de Carabás”. Un día, al conocer que el rey va a salir a pasear con su hermosa hija, el gato finge que su amo se está ahogando y que unos ladrones le han robado la ropa. El rey manda socorrerlo y le da unos vestidos suyos para cubrirse, gracias a esto el dueño del gato logra ser bien parecido, y entre la princesa y él comienzan a existir buenas relaciones. De esta manera, el gato sigue haciendo sus trampas y además de todo lo anterior, exige a los campesinos de la

⁵ *Historias y cuentos del pasado, con la moral: Cuentos de mamá ganso.*

⁶ *El gato con botas*

zona que digan que trabajan para el marqués de Carabás con la intención de hacer creer al rey que éste tiene muchas propiedades. Finalmente, el hijo del molinero se convierte en dueño del castillo, se casa con la hija del rey y así todos encuentran la felicidad.

Como se puede apreciar, El Gato con Botas, es un claro ejemplo de que su versión original no puede ser considerada como apta para el lector infantil, ya que entre otras cosas la finalidad de esta fábula radica en el hecho de aprender que es a través del engaño y la mentira y no gracias al trabajo y la honestidad, que se puede conseguir beneficios.

Lo anterior se puede apreciar en la moraleja final del cuento:

Quelque grand que soit l'avantage
De jouir d'un riche héritage
Venant à nous de père en fils,
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,
L'industrie et le savoir-faire
Valent mieux que des biens acquis
(Perrault, 1967:142)⁷

Está claro que la ambivalencia de la moraleja no apunta a una lección destinada a un público infantil o juvenil, por el contrario denuncia una situación social en la que el nacimiento y los bienes heredados perdían sentido y lo que contaba era la astucia y la trampa. En este sentido, no se puede pensar de manera ingenua que un cuento en el cual el protagonista es un gato astuto sea necesariamente un cuento para niños. De hecho, la versión de Perrault es incluso descarada puesto que el gato actúa de manera inescrupulosa al amenazar de muerte a los campesinos que trabajan para el ogro obligándoles a decir que trabajan para el Marqués de Carabás: “Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous bachés menu comme chair à pâté”⁸ (Perrault, 1967:139).

⁷ Traducción de la autora: “En principio parece ventajoso/ contar con un legado sustancioso/ recibido en heredad por sucesión/ más los jóvenes, en definitiva/ obtienen del talento y la inventiva/ más provecho que de la posición.”

⁸ Traducción de la autora: “Buenos segadores, si no decís al Rey que el prado que estáis segando es del Marqués de Carabás, os haré picadillo como carne de budín.”

Sin embargo, en una de las múltiples adaptaciones que existen en castellano, el gato con botas llega a un acuerdo con los campesinos en el que afirman ser siervos del Marqués de Carabás para liberarse de la tiranía del cruel ogro: “El gato con botas, adelantándose siempre a las cosas, corrió a los campos del pueblo y pidió a los del pueblo que dijeran al rey que las campos eran del marqués y así ocurrió” (Irún, 2008). Esta adaptación ciertamente da cuenta del tono moral de la historia, lo que la convierte en algo más aceptable para el público infantil, pero, es preciso reconocer que se trata de una adaptación que obedece a necesidades comerciales.

Las necesidades del mercado distan mucho de las intenciones que pueda tener un autor al escribir su obra, sin contar con el hecho de que la editorial es un filtro por el que todos deben pasar. Para el caso de la literatura infantil no es distinto, de hecho existen cada vez más etiquetas frente a este tipo de literatura, etiquetas que han perjudicado o no la creación pero que de una u otra forma no se pueden ignorar.

No obstante, frente a todo lo anterior, no debería existir sorpresa ni mucho menos negación, pues estudios actuales sobre la literatura infantil dan cuenta de que ciertamente Perrault no escribió para niños; el famoso académico francés escribió para el pueblo, y en su condición de “culto y poco creyente en hadas, toma de la tradición —oral y escrita— los temas. Selecciona los motivos que su inconsciente exige, impone medida en el desafuero, en la violencia grotesca de los materiales y con escritura brillante nos ofrece su variedad de personajes, dimensiones profundas de nuestra personalidad con atmósfera y rostros franceses del «gran siècle»” (López, 135). Por ello, no es de extrañar que en cada uno de los cuentos existan características de la sociedad de aquel siglo, sociedad en crisis representada en lo que hoy conocemos como sus más famosas creaciones: *Caperucita Roja*, *Barbazul*, *Pulgarcito*, *El Gato con Botas*, *La Bella Durmiente*, etc. Cuentos, que según López, representaban “máscaras que encubren el despertar a la adolescencia, pubertad tras el sueño de la infancia; poder de la astucia y triunfo de los débiles frente a la clase dominante; el incesto y la relación edípica; la compleja y sencilla relación de los sexos; fealdad y sabiduría, estupidez y belleza; amor a los animales y a los ancianos. También a las cosas humildes, que esconden fuerzas poderosas” (López, 135).

Al respecto, nuevamente es necesario hacer referencia a Gemma Lluch, quien en *De la narrativa oral a la literatura para niños*, sostiene al igual que López, que ni los hermanos Grimm ni mucho menos Charles Perrault tuvieron intenciones de escribir para niños, pues

“no tenían como lectores a los niños” (Lluch, 49). Pero resulta que lo anterior no fue la única razón, pues se debe recordar que la transición de la oralidad hacia la literatura estableció un cambio, una barrera e incluso una discriminación hacia las personas analfabetas: “se produce un cambio de clase social y un cambio de ideología, [...] porque los numerosos narradores son sustituidos por escritores con unas cualidades compartidas: ser adultos, hombres y de una clase social determinada diferente de la que crea estas narraciones en la etapa oral” (Lluch, 46). Dentro de la misma línea, y refiriéndose a Perrault, cita a Jack Zipes, quien afirma: “Perrault nunca intentó que su libro fuera leído por niños; él estaba más interesado en demostrar que el folclore francés podía ser adaptado a los gustos de la alta cultura francesa y usado como nuevo género artístico para el proceso civilizador francés” (Lluch, 48).

De esta manera, tanto Defoe como Perrault, junto a otros escritores del siglo XVII y XVIII presentaron obras literarias muy distintas a lo que hoy entendemos por literatura infantil, pues ofrecieron a su público obras de carácter crítico que a pesar de tener moralejas, en el caso de Perrault y no en el de Defoe y Swift, no promovían valores promulgados actualmente por la LJJ. Por ello, resulta incomprensible que este tipo de cuentos y las síntesis reduccionistas de estas novelas se acepten como *clásicos*, entendido en el sentido de canónicos, de la literatura infantil y juvenil.

Según lo anterior, vale la pena plantearse la siguiente pregunta: ¿Por qué, entonces, la mayoría de los historiadores, escritores, críticos y lectores dan por entendido que estas obras están dirigidas a un público infantil? En efecto, lo anterior no es más que una reflexión válida cuando tomamos en cuenta el papel de la función social del texto. En este sentido, se puede entender como función social de la literatura infantil y juvenil, aquella que posibilita el nexo entre la noción de realidad del lector y la relación que se establece con el mundo sugerido a partir de los cuentos infantiles. De esta manera, los inicios de la literatura infantil y juvenil estuvieron marcados por una función social de corte didáctico y moralizante. Este didactismo alcanza su punto máximo durante el siglo XVIII, momento en el cual se escriben textos educativos no necesariamente destinados a niños. De allí que la mayoría de los textos adaptados a partir del siglo XIX (siglo que marca los inicios de la LJJ), eran aquellos que siempre tenían como finalidad dejar alguna enseñanza de corte educativo, moral o religioso. Hecho que podría justificar la afirmación errada de que Perrault escribió para niños.

Sin embargo, en la medida en que las circunstancias sociohistóricas son distintas, pues el mercado es un elemento que marca la pauta incluso en la literatura infantil y juvenil, los escritores, editores y adaptadores se han visto en la necesidad de rediseñar las moralejas, creando nuevas enseñanzas que vayan acorde al lector de hoy, del presente siglo que por demás resulta globalizador y cambiante. Al respecto, se debe señalar también el hecho de que la función social establece una relación entre la obra y el lector a través del mediador, pues cada vez es más común que agentes como los bibliotecarios, promotores de lectura, narradores, maestros, etc, participen de la experiencia de lectura del niño, acercándolo a los espacios creados con el único fin de promover la integración de la literatura infantil y juvenil a la sociedad.

De allí que se pueda reconocer que ha sido gracias a los postulados e investigaciones actuales frente a la literatura infantil y juvenil que se ha podido ante todo problematizar sobre el papel de la función social. Esto, porque al plantear reflexiones sobre este hecho, se deben tomar en cuenta elementos tan importantes como los escritores, los receptores (que pueden ser los niños y los mediadores), el mercado en conjunto con las editoriales y finalmente las instituciones relacionadas con el género (como escuelas, bibliotecas, fundaciones para la promoción de la lectura), etc.

Así, este conjunto de relaciones determinan aspectos claves que permiten insertar la función social de la literatura infantil en un campo de acción, es decir, el “campo literario” (Bourdieu, 1991). Veamos por ejemplo, en primer lugar, la función desempeñada por los escritores y escritoras que se dedican exclusivamente al público infantil. Este hecho marca las pautas necesarias para los receptores, el mercado y las instituciones. Luego, están los lectores quienes definitivamente son los destinatarios, pero que muchas veces necesitan de los mediadores, quienes propician el acercamiento a la obra. Sin embargo, la recepción se da a varios niveles: institucional y comercial, pues por un lado los programas educativos están haciendo uso de la literatura infantil para llegar a los jóvenes estudiantes, y por el otro, la industria editorial ha entendido el valor comercial de este tipo de literatura abriendo más espacios para la divulgación, a través de concursos, premios, congresos, ferias del libro, etc.

Todo lo anterior finalmente, crea el momento ideal para que la sociedad acepte y defienda el hecho de que los niños y niñas merecen un espacio de lectura muy distinto al de los adultos, gracias al cual pueden llevar a cabo entre otras cosas, su desarrollo mental, emocional y físico de manera óptima y gratificante. Este espacio es llamado: literatura infantil y juvenil.

De esta manera, el recorrido inicial ha dejado claro que la herencia literaria europea, junto con las adaptaciones conocidas actualmente, si bien no han establecido los elementos fundadores de la literatura infantil y juvenil, por lo menos han marcado las pautas para que algunos escritores comenzaran a sentir la necesidad de crear textos expresamente para niños, hecho que definitivamente marcará los inicios de la literatura infantil y juvenil latinoamericana.

Integración de Latinoamérica a la tradición occidental de la literatura infantil

Estudiar el fenómeno en América latina resulta problemático puesto que antes de mediados del siglo XIX no se podía hablar de una tradición literaria propiamente infantil en nuestro continente, ya que todo lo que se conocía como literatura infantil era importado de Europa. Sin embargo, algunos críticos latinoamericanos, preocupados por establecer los antecedentes de este tipo de literatura, afirman que ésta tiene su origen en las leyendas prehispánicas. Antonio Orlando Rodríguez, por ejemplo, en *Literatura infantil de América Latina*, al preguntarse “¿Dónde buscar las primeras manifestaciones de una literatura para niños en América Latina?” responde: “en las tradiciones orales precolombinas, en esas expresiones folclóricas [...] que los pobladores primigenios de estas tierras crearon y que fueron, continúan siendo en muchos casos, patrimonio de los más jóvenes” (Rodríguez, 1993: 7).

Afirmar que la LIJ Latinoamericana tiene su origen en las leyendas de los aborígenes, a mi modo de ver, es una hipótesis que no tiene peso, pues no ha sido demostrada. Estos gestos nacionalistas, latinoamericanistas resultan un poco ingenuos, puesto que incluso la noción de “literatura infantil” la hemos heredado de la tradición europea que a lo largo

del siglo XIX adaptó una serie de obras que inicialmente no fueron concebidas para un público infantil. Es más, las obras entendidas como literatura infantil hacen parte de un fondo cultural occidental: los primeros periódicos y revistas latinoamericanas reprodujeron hasta cierto momento de nuestra historia de la literatura los patrones, las historias y fábulas de la tradición europea, como por ejemplo: *El diario de los niños* (1839), *El álbum de los niños* (1871). Ambos mexicanos, tenían como finalidad primordial la instrucción de niños y niñas, pues la mayoría de estas publicaciones tenían la colaboración de personas ilustradas interesadas en el porvenir de la juventud, lo que les permitió una colección de obras modernas que en su mayoría provenían de traducciones del inglés o del francés.

En todo caso, la posibilidad de estar de acuerdo con Rodríguez es mínima por dos razones: la primera sustenta que dichas leyendas explican los orígenes de nuestras culturas, hecho que permite retratarla puesto que no se trata de historias maravillosas o fantásticas creadas para un público infantil en particular, sino de mitos fundacionales que explican los orígenes de las culturas aborígenes. Y la segunda, habría que admitir que en un momento determinado de la historia en el cual estas leyendas fueron adaptadas, de acuerdo con la idea moderna de "literatura infantil", para los jóvenes lectores latinoamericanos.

Ahora bien, respecto a lo anterior, cabe la siguiente pregunta: ¿cuáles historias o leyendas aborígenes hacen parte de la LIJ latinoamericana? Y aunque la respuesta pareciera sencilla al establecer un catálogo de títulos, la generalidad de estos autores resulta problemática y cuestionable, puesto que de aceptar estas hipótesis, sería necesario explicar en qué momento se adaptan, cómo se adaptan y cómo se transmiten, pues el fenómeno se daría no ya en una cultura anclada en la oralidad, sino en la escrituralidad. Este gesto nacionalista obedecería a una reacción ante lo europeo y ante la necesidad de enseñarle a nuestros niños y jóvenes historias autóctonas para afirmar nuestra identidad. El texto de Rodríguez resulta impreciso, pues en las casi seis páginas dedicadas al folclor como fuente primigenia de la literatura infantil y juvenil no aparecen datos sobre la fecha de la recopilación y mucho menos las fuentes de los textos expuestos. De la página 7 a la 11 los ejemplos van desde adivinanzas, pasando por canciones de cuna sin dejar por fuera las retahílas, coplas y rondas:

¿Qué cosa y cosa va por un valle
y lleva las tripas arrastrando?
(*La aguja, con la hebra de hilo tras de sí*) (7)

Según el autor, el ejemplo anterior es muestra de una adivinanza azteca, con la cual “se divertían los chiquillos, mucho antes de la llegada de los conquistadores españoles” (7), y agrega que las retahílas, rondas, rimas, coplas, trabalenguas, nanas, etc., hacían parte del tipo de “literatura que disfrutaba la niñez mucho antes de que se pensara siquiera en producir libros para su disfrute y entretenimiento”.

Esta afirmación de Rodríguez resulta problemática nuevamente, pues al asegurar que esta “literatura” era para el disfrute de los más pequeños se está dando por sentado que en la época precolombina se diferenciaba la “literatura” para adultos de la “literatura” para niños. Hecho que daría cuenta de que ciertamente estas expresiones folklóricas tenían como intención, desde el momento de su creación, ser destino de niños y más aún, convertirse en lectura de disfrute y recreación. Claramente, lo anterior es incomprensible pues la mayoría de estos textos, inicialmente transmitidos de forma oral no distinguían un público específico, puesto que eran utilizados para ser contados en círculos comunitarios donde el público constaba desde niños pasando por ancianos y adultos que procuraban mantener una identidad social y cultural, entre otras cosas. De hecho, tal y como lo afirma Zohar Shavit, en *La noción de niñez y los textos para niños*, “antes de que las necesidades de los niños ganaran reconocimiento y legitimación como distintas y diferentes de las de los adultos, la literatura para niños no podría haber existido” (Shavit, 1991: 135). En efecto, la afirmación de Shavit es totalmente congruente con la idea de pensar los orígenes de una literatura infantil que comprende de manera integral su principal destinatario, pues tal y como ella sostiene, existe una relación imprescindible entre la noción de niñez y la producción de libros infantiles, ya que dependiendo de la comprensión y adaptación de la primera depende la configuración de la segunda.

De allí que, cuando Rodríguez más adelante afirma que “en casi todos los países se advierte la presencia de un mayor número de autores y obras a partir de la década de los 70 del presente siglo (refiriéndose al siglo XX)⁹” (Rodríguez, 1993: 191), se entiende que

⁹ Aclaración de la autora.

el antecedente de la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica arranca en los años 70, pues es a partir de esta década que se tiene conciencia de que la infancia debía tener para sí un tipo de literatura distinto, acorde a sus características y necesidades.

En este sentido, es comprensible tomar esta fecha como parte de los inicios de la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica, sustentándose en la siguiente afirmación: “las causas de este auge son disímiles, responden a razones que van desde una revalorización contemporánea del niño como sujeto creador activo” (Rodríguez, 191). Al respecto, es necesario recordar que este planteamiento se relaciona con lo que anteriormente afirmó Shavit al dar cuenta de la reciprocidad entre LIJ y niñez. Y más aún, conscientes del hecho de que existe la lectura de tipo “recreativa como complemento eficaz de la educación académica y de la labor del escritor de literatura infantil” (Rodríguez, 191), aspecto que se relaciona con la necesidad de dejar de lado la intención de cubrir las necesidades didácticas-moralizantes del niño, y con el hecho de que los autores se dediquen exclusivamente a producir obras para niños y jóvenes. Finalmente, Rodríguez prosigue afirmando que todo lo anterior implica “circunstancias de índole puramente comercial y mercantilista” (191), lo cual tiene que ver con el auge editorial y la proliferación de ferias, concursos, librerías, etc; lo que apunta definitivamente al hecho de entender el fenómeno literario como parte de un sistema social-comercial que responde a las necesidades y modas de un público determinado.

No obstante, se debe reconocer que todo lo anterior debe de alguna manera ser enmarcado bajo la herencia europea, pues no se puede asumir como un fenómeno autónomo el hecho que los autores latinoamericanos hayan tomado conciencia de la necesidad de tener una literatura infantil propia, distinta a la europea en sus temas, problemas y valores. Sin duda alguna, los escritores y la crítica latinoamericanos observan el modelo europeo y deciden distanciarse de él, proponiendo la creación de obras latinoamericanas destinadas a niños latinoamericanos. Los concursos, premios y demás, en los diferentes países del continente dan cuenta de esta necesidad.

De igual modo, existe el problema referente a la concepción de infancia, es decir, la forma cómo era apreciado el niño antes de que fuera destino de un tipo de literatura. Al respecto se debe hacer alusión nuevamente al aporte europeo, ya que la revalorización

del niño como sujeto viene de Occidente. Según Lluch, no fue sino a finales del siglo XVIII que “el niño deja de ser considerado un ayudante de la economía familiar y se empiezan a publicar leyes que lo protegen, que le aseguren un cierto bienestar” (Lluch, 24).

En su afán por configurar una historia de la literatura infantil y juvenil con bases en la oralidad, Rodríguez cometió varios desaciertos. Pues tal y como se ha visto anteriormente, lo que sobresale de su recopilación literaria son muestras escritas que no dan cuenta de manera argumentada que el público a las que iban dirigidas fuera el infantil. Tal es el caso de obras como *Contos da Carochinha* (1884) de Alberto Figueiredo Pimentel, obra que según Rodríguez trata de una “colección de historias donde se reúnen traducciones de cuentos de origen europeo (Perrault, los hermanos Grimm) y adaptaciones de relatos de la tradición popular brasileña” (Rodríguez, 15). El error de nuestro historiador radica en el hecho de tomar como latinoamericanos textos que reúnen traducciones de los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm. Además de esta recopilación extranjera, existe dentro de la obra una muestra relativamente pequeña de algunos mitos locales del Brasil. Hecho que no garantiza de ninguna manera que hayan sido creadas exclusivamente para el disfrute de los pequeños lectores. Los mitos organizan éticamente toda una comunidad.

No obstante, la propuesta de Rodríguez asoma algunos aciertos, como el hecho de distinguir textos de naturaleza didáctica de aquello que él denomina literatura infantil. En este sentido, refiriéndose al primer conjunto de textos, afirma que existen textos educativos como los “silabarios para el aprendizaje de la lectura o catecismos para las clases de religión” (13). En este conjunto de textos, el autor cita las *Fábulas morales para la provechosa recreación de los niños que cursan las escuelas de primeras letras* (1802) del mexicano José Ignacio Basurto, *Lecciones de buena crianza, moral y mundo* (1841), y *Libro de lectura para los niños* (1846) ambos de Manuel Costales. En este tipo de obras lo primordial, como lo delatan los títulos anteriores, es la función didáctica y moralizante, ya que la mayoría de ellos eran usados en el aula. En consecuencia se trata de textos que concedían “el premio a la virtud, el temor irracional a Dios y el castigo a la

desobediencia”, formando así “los tres pilares sobre los cuales descansa la arquitectura de esta “literatura”¹⁰ en el continente durante el siglo XIX” (14).

El acierto de Rodríguez consiste en que esa diferenciación que establece entre uno y otro tipo de textos, marca de una u otra forma las pautas de lo que en el futuro será la literatura infantil y juvenil latinoamericana, idea que se conjuga congruentemente con el proceso de creación y desarrollo de un género que apenas está viendo luces para la época en la que está siendo planteado. Diferenciación que permite también, cambiar los paradigmas latinoamericanos acerca de la niñez, puesto que se empieza a tener en cuenta la relación público latinoamericano y contenidos de las obras. De esta manera, las obras se orientarían con principios y valores autóctonos hacia las realidades latinoamericanas como la pobreza, el subdesarrollo, el trabajo infantil, etc.

Por otra parte, Manuel Peña Muñoz, en *Había una vez... en América: Literatura infantil de América Latina*, de manera similar, concede cierta importancia a las narraciones indígenas e incluye, al inicio de cada capítulo, una pequeña reseña en la que algunas veces presenta el origen del nombre del país del cual está dando cuenta, o se refiere directamente a los orígenes de la literatura infantil. En el caso de México, Guatemala, Panamá, Ecuador, Bolivia, Perú, Argentina, Uruguay y Paraguay, Muñoz afirma que los orígenes de la literatura infantil se encuentran en relatos prehispánicos: “Los inicios de la literatura infantil en Panamá son similares a los del resto de los países centroamericanos, es decir, folklore en sus comienzos, mitos, leyendas y tradiciones de los indígenas” (Muñoz, 1997: 99). Para el caso de México, específicamente, inserta, sin indicar la referencia bibliográfica, un texto que proviene de la historia de Antonio Orlando Rodríguez, *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*:

¿Qué cosa y cosa
va por un valle
dando palmadas con las manos
como la mujer que hace pan?
(*La mariposa volando*) (Peña, 22)

La historia que ofrece Peña muestra desde el inicio ciertas contradicciones, pues en unos casos afirma que los orígenes de la LIJ se encuentran en la oralidad, mientras que para

¹⁰ Las comillas son mías.

otros países se da gracias al papel del mercado y las editoriales. El historiador afirma que en países como Honduras, El Salvador, Colombia, Venezuela, Brasil y Chile, el fenómeno literario infantil se llevó a cabo gracias al apoyo de ciertas instituciones, afirmando incluso que para el caso de Honduras la información es poca puesto que en ese país existen “graves problemas de difusión debido a la ausencia de editoriales, librerías especializadas y políticas que estimulen el género” (52).

Sin embargo, vuelve a nombrar a El Salvador y Venezuela junto con Nicaragua, Costa Rica, Puerto Rico, Colombia y Brasil, afirmando que los orígenes de la LIJ se encuentran en relatos prehispánicos, pero que es a partir del siglo XIX que surgen las primeras publicaciones gracias a la aparición de la imprenta. Así, para el caso de Colombia: “las primeras publicaciones surgen en el siglo XIX [...]. Fueron fábulas morales, romances y poemas patrióticos en verso” (Peña, 163). Por otro lado, el historiador afirma en el caso de Venezuela, que “la colección de estas formas folklóricas se inició durante el siglo XIX, en que hubo un interés generalizado por las raíces culturales que definen a los países. Así como en Alemania, los hermanos Grimm recorrieron los campos recopilando relatos orales, así también en Venezuela, Adolfo Ernst (1832-1899) recogió canciones populares en zonas rurales y publicó en Alemania sus investigaciones” (195). Al respecto, me pregunto ¿con qué finalidad Peña busca establecer semejanzas en la forma de recopilación de relatos orales de ambos países? Pues si bien es cierto que se llevó a cabo un trabajo de investigación y recolección, esto no indica que ambos fenómenos se hayan dado bajo las mismas intenciones ni circunstancias. El caso de los hermanos Grimm se relaciona con la necesidad de fundar una idea de nación, basándose en relatos orales que no eran otra cosa sino las costumbres del pueblo contadas a través de unos pocos. El caso de Ernst es muy distinto, pues su objeto de estudio se relaciona más con el estudio antropológico de grupos indígenas como los guajiros, ayamanes y waraos. El fin investigativo del alemán radicado en Venezuela nunca estuvo relacionado con la literatura infantil y juvenil, de hecho en la colección de títulos que publicó no existen nexos literarios con este género: *Clave dicotómica de las familias del reino vegetal: arreglada según Bentley y otros autores* (1874), *Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Caracas* (1875), *Enumeración sistemática de las especies de moluscos hallados hasta ahora en los alrededores de Caracas y demás partes de la República* (1876), *El carbón mineral en Venezuela* (1883), entre otros. Por ello, partir de la

afirmación de que la recopilación fue similar a la hecha por los Grimm, y más aún, relacionar este hecho con los orígenes de la literatura infantil y juvenil en Venezuela, más que un desacierto es una idea descabellada.

Algo que llama mucho la atención sobre la historia de Peña es la explicación sobre los orígenes de la literatura infantil y juvenil en Cuba. Si bien afirma que los relatos prehispánicos son los orígenes de la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica, al referirse a Cuba sostiene: “Como en la mayoría de los pueblos latinoamericanos, la literatura infantil en Cuba comienza con los fabulistas que en el siglo XVII y XVIII estaban de moda en España” (Peña, 105). Esta afirmación de Peña establece una dualidad en su planteamiento, porque al iniciar el capítulo de Cuba sostiene la fundación de la LIJ en los relatos prehispánicos, pero a la hora de argumentar la idea da cabida a los cuentos europeos. La contradicción de este planteamiento está más que comprobada si pensamos en el hecho de que sin fechas ni datos de recopilación de esas historias prehispánicas lo que se comprueba no es más que una intención de dar cuenta del sentimiento latinoamericanista que sostiene las bases de su recopilación.

A lo anterior se debe sumar el hecho de que para la época no existía una conciencia de infancia y menos aún de la literatura infantil durante los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica. Recordemos que estas reflexiones, discusiones y replanteamientos provienen de Europa en su afán de concebir una idea que hiciera justicia a una etapa de la vida que durante siglos fue ignorada. La discusión la plantea Robledo de manera bastante clara, más adelante veremos cómo.

Tanto Rodríguez como Peña, sostienen que los orígenes de la literatura infantil y juvenil, al menos en América Latina, se encuentran en la oralidad. Sus aportes como historiadores marcan un inicio un tanto controversial, ya que los diversos estudios actuales han puesto en discusión el hecho de que la literatura infantil en Latinoamérica no pareciera tener orígenes comprobables, por lo menos antes del siglo XIX. Por el contrario, otras autoras de la LIJ latinoamericana evitan ubicar el origen del género en las leyendas prehispánicas puesto que asumen que la idea de “literatura infantil” se

consolida a partir de algún momento del siglo XIX: son los casos de Beatriz Helena Robledo en Colombia y Ana María Machado en Brasil. Machado señala la época de los años 70 como el auge de este tipo de literatura al menos en Brasil, pues a partir de la dictadura las publicaciones literarias comenzaron a ser censuradas, obviamente por la carga de denuncia social que poseían. Fue así como los escritores y escritoras brasileros voltearon la mirada hacia la LIJ, pues ésta, por ser exclusiva del público infantil fue subestimada:

Unos cuantos tuvimos que ponernos a escribir simbólicamente y a través de metáforas, lo que hizo que nos deslizáramos hacia el terreno de la literatura juvenil, [...]. Esta literatura era el único espacio libre. [...]. Y una vez más, la posibilidad de acceder a la difusión masiva jugó a nuestro favor. Publicaciones semanales a muy buen precio y de buena calidad como *Recreo*, que alcanzaban hasta entonces los 250.000 ejemplares, nos dieron la oportunidad de editar con regularidad. (Machado, 1998:37)

Como se puede observar, esta autora apunta que el fenómeno es reciente en Latinoamérica, lo que quiere decir que, antes de la fecha indicada, la literatura infantil y juvenil estuvo vinculada a la tradición europea: es tan sólo a partir de los años 70 que se puede hablar de una producción latinoamericana. De hecho, esta forma de ubicar el fenómeno coincide con el Boom, el cual facilitó que la literatura latinoamericana en general resultara curiosa y atractiva al resto del mundo, pues el contexto socio político del continente promovió que los escritores y escritoras latinoamericanos se dieran a conocer por el tipo de escritura que planteaban para el momento. En este sentido, la literatura infantil y juvenil forma parte del auge latinoamericano en general, pues es para esta época que países como Argentina, Venezuela y Brasil comienzan a dar muestras de que existe una determinada literatura para el público infantil.

En este sentido, me parece acertado establecer una relación dialéctica entre el origen de la LIJ en Latinoamérica y la situación sociopolítica del continente. No obstante, el momento histórico señalado por Machado tiene que ver más con el hecho de que la literatura infantil y juvenil alcanzara un alto grado de desarrollo en lo que se refiere a número de escritores dedicados exclusivamente a ella, lo que trae como resultado un gran número de obras publicadas. En consecuencia, es necesario reflexionar sobre lo que en ese momento estaba aconteciendo para el caso de este tipo de literatura, ya que

no se trataba solamente de una época de gracia para los escritores, sino que tuvo que ver también con la consolidación de la misma en el “campo literario” (Bourdieu, 1991) latinoamericano.

En consecuencia, del comentario de Machado se deduce que la industria editorial descubre en los niños y jóvenes un público específico al cual se podía destinar cierto tipo de producción literaria. Por esta razón resulta pertinente reconocer que dicho fenómeno no sucedió repentinamente, pues fue necesario que ocurriera todo un proceso en el que historiadores, críticos, docentes, editores y escritores de la literatura infantil y juvenil se dedicaran de manera exclusiva a formular las características de la LIJ latinoamericana.

De esta manera, el hecho de que se involucraran todos estos actores permitió no sólo que la literatura infantil y juvenil se estableciera como un hecho para la sociedad, sino que logró que adquiriera un lugar propio en el oficio de la literatura, lugar que permitió de allí en adelante que existiese una literatura destinada a un público diferente, con características propias y elementos exclusivos que corresponden a esta forma literaria. De allí que, actualmente, se encuentren por un lado los representantes de la academia (historiadores, críticos, docentes) quienes a través de sus investigaciones y aportes han establecido nuevos campos de estudio para esta literatura; y por otro lado, los agentes de la industria cultural (editores, ilustradores, escritores, publicistas, librerías) quienes han asumido nuevas expectativas comerciales sobre este género. Lo que de alguna manera conforma un espacio amplio en el que elementos académicos, sociales y económicos confirman el nacimiento y auge de la literatura infantil y juvenil en América latina.

Por consiguiente, se puede plantear que los inicios de la literatura infantil y juvenil latinoamericana se ajustan al fenómeno editorial, pues si bien las historias de Rodríguez y Peña entre otras, proponen la oralidad y los relatos indígenas como iniciadores, no se puede afirmar que ese tipo de manifestación tuviera como propósito exclusivo el público infantil. De allí que la postura de la investigadora colombiana Beatriz Helena Robledo sea más acorde con los inicios de la LIJ cuando afirma en el prólogo de su *Antología de los*

mejores relatos infantiles que no es sino hasta finales del siglo XIX e inicios del XX cuando se puede hablar de literatura infantil y juvenil:

Detrás de la creación literaria para los niños está subyacente una concepción de la infancia. Y al hacer el recorrido en busca de esa literatura creada para ellos en Colombia, encontramos que el niño es el gran ausente durante la época colonial; es sólo un esbozo, una idea o una noción que se pierde en la nostalgia de la propia infancia durante el siglo XIX; apenas empieza a materializarse como ser independiente en las primeras décadas del siglo XX, logrando finalmente cuerpo y presencia a través de algunos autores contemporáneos. (Robledo, 1958)

Sin embargo, más allá del fenómeno editorial y del desarrollo de la industria de la literatura infantil, no se puede negar que en dicho momento la concepción de una literatura infantil latinoamericana permanece ligada a los patrones, principios y objetivos instituidos en Europa para este tipo de literatura: es decir, producir una literatura cuya única finalidad sea la educación y la formación de valores. A pesar de que esta concepción se aleja totalmente de lo que hoy se conoce como literatura infantil, es la preocupación meramente educativa la que tiempo después impulsó la creación de obras que representaron fielmente esta forma literaria. Sin embargo, el acercamiento a estos supuestos orígenes se debe hacer desde una actitud crítica, ya que como veremos posteriormente, sólo la conciencia de que existe una literatura exclusiva para los niños nos permite afirmar que existe una literatura infantil.

Este aspecto, se puede evidenciar en otro texto de la crítica colombiana titulado *El niño en la literatura infantil colombiana*, pues Robledo afirma que a pesar de la condición pedagógica dominante en la literatura infantil y juvenil, es posible reconocer el tratamiento distinto que se ha ido dando en la actualidad, ya que “la transformación de la literatura escrita para los niños va de la mano de la transformación tanto de la realidad de la niñez como del imaginario que los adultos tienen sobre ésta” (Robledo, 2007: 638).

Por consiguiente, los cambios que esta forma literaria ha tenido a través del tiempo se deben en parte a esa noción y comprensión que se ha ido transformado sobre el niño, quien finalmente es el lector y destino de la literatura infantil y juvenil. Este niño como hemos comprobado a través de las obras citadas anteriormente ya no es el mismo de

Perrault o de Defoe, de hecho ni siquiera se acerca a la concepción de un escritor ícono de este tipo de literatura como lo es Rafael Pombo, pues “estamos frente a una desmitificación de aquellos estereotipos de la infancia: la bondad, la inocencia, la indefensión” (644). Lo que quiere decir que la transformación y, por qué no, evolución del término permite también la transformación de la literatura, por ello si el destino de ésta no es tomado en cuenta dentro del proceso de creación, estudio, crítica e investigación de la LIJ es poco probable que la misma se convierta en una propuesta válida, sustentada y sobre todo acorde con las características propias que posee un género tan particular como este.

2. Jairo Aníbal Niño y Orlando Araujo en el campo literario colombiano y venezolano

La justificación de este segundo capítulo parte de la necesidad de tomar en cuenta algunos elementos de la trayectoria social del venezolano Orlando Araujo y del colombiano Jairo Aníbal Niño, para explicar cómo se integran a los respectivos campos literarios nacionales, y así comprender cómo contribuyen en la reformulación de la identidad o de un modelo ético a través de obras destinadas al público infantil y juvenil. Así, esta revisión se fundamenta en hechos que permiten vincular sus vidas con la creación literaria. Aunque el dato biográfico sea el principio rector de este capítulo, es preciso advertir que en la medida en que considero poco relevante detenerse en la vida privada de los autores para explicar la obra literaria, haré énfasis en los aspectos de sus vidas públicas y literarias. Para ello, resumo la cuestión inicial del capítulo en las siguientes preguntas: ¿qué funciones sociales han asumido antes y después de consagrarse como escritores?, ¿en qué debates se encontraron y en cuáles participaron? y ¿cómo se integran a la vida social y al campo intelectual de sus respectivas culturas?

Iniciamos entonces el recorrido con la vida de Orlando Araujo, quien se destacó en áreas como la literatura y la economía. Esta multiplicidad de oficios permitió a Araujo desde el inicio de su trayectoria, participar de manera activa en los espacios sociales donde era necesario el diálogo y la crítica. De esta manera, ejerció el oficio de periodista, economista, escritor, profesor e incluso militante activo de la izquierda. Así, la exploración por la vida del escritor venezolano permite comprender el tono de las producciones que lo dan a conocer como escritor: en la mayoría de ellas se advierte una tendencia crítica, de denuncia contra un sistema político en crisis. La vida de Araujo se vio marcada por el largo periodo de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, tanto así que a raíz de su compromiso con la izquierda fue perseguido políticamente hasta ser encarcelado.

Cabe añadir que el compromiso literario y político de este venezolano continuó incluso en la cárcel, pues fue durante este período de su vida en el que escribió uno de los cuentos

infantiles por los que actualmente es conocido: *Miguel Vicente Pata caliente* (1971). Por otro lado, fue reconocido también por la elaboración y precisión a la que apuntaba a la hora de abordar una obra literaria de manera crítica. Puede afirmarse que el oficio de escritor desempeñado por Araujo estuvo dividido entre el compromiso político y el compromiso literario, uno de ellos quizás con consecuencias nefastas como la persecución y la cárcel. Sin embargo, a pesar de la actitud asumida contra el gobierno de turno, nunca disminuyó en la calidad literaria: sus escritos lo catalogan como uno de los mejores representantes del ensayo venezolano contemporáneo. Sumado a esto, se destaca el aporte hecho a la construcción del género infantil y juvenil venezolano: aquello que inicialmente fue una inquietud meramente familiar se convierte en el fundamento de los inicios de un tipo de literatura infantil distinto a lo que se venía produciendo en el país. Araujo, con un tono familiar pero también elaborado literariamente hablando, ofrece una visión distinta de aspectos sumamente importantes de la literatura infantil y juvenil. Su producción en este género, a pesar de ser poca, fue contundente, pues la mayoría de sus obras siguen suscitando interés en colegios, universidades, bibliotecas, clubes de lectura.

Por otro lado, se encuentra el panorama literario y social de Jairo Aníbal Niño, escritor colombiano que aportó por medio de diversos géneros a la producción literaria del país. Niño a lo largo de su vida fue poeta, pintor, profesor, dramaturgo, escritor, marinero y limpiabotas. Desde su infancia tuvo que asumir responsabilidades pues creció durante uno de los períodos más difíciles de la historia colombiana: *la Violencia*. Por ello, su lucha siempre fue en pro de la justicia y en contra de la violencia y la injusticia.

Jairo Aníbal inicia su carrera como pintor de escenografía para teatro y pronto se interesa por la dirección y comienza a escribir obras de carácter político-social, por esa razón es conocido en el mundo como dramaturgo y como escritor infantil y juvenil pues escribió obras y cuentos propios del imaginario colombiano. De igual manera, se destacó por su creación poética destinada a los niños y jóvenes, tanto así que puede afirmarse que pertenece al canon de los libros infantiles y juveniles colombianos, su obra ha sido colocada al lado de escritores tan canónicos como Rafael Pombo.

La revisión biográfica de este colombiano resulta interesante desde el punto de vista crítico, pues al analizar las diferentes tareas que realizó a lo largo de su carrera, se puede evidenciar que su preocupación se mantuvo entre lo didáctico, lo político y lo social. Es probable que su compromiso no fuera evidentemente político, como en el caso de Araujo. Sin embargo, no se puede negar que dicho compromiso es evidente en su obra. Esta se clasifica en tres géneros: teatro, poesía y narrativa. Esta versatilidad permite evidenciar su contribución en el campo intelectual colombiano.

Resulta necesario entonces revisar, aunque brevemente, las vidas de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño. Por ello, a lo largo de esta primera parte se establecen relaciones pertinentes entre ambos aspectos para responder a las preguntas inicialmente planteadas. De igual manera, se ofrece un breve panorama de las obras más destacadas de ambos autores con la finalidad de dejar claro a qué tipo de producción se dedicaron.

Orlando Araujo

Nadie llegaba allí por el placer de viajar
y nadie se quedaba si podía vivir en otra parte.

Compañero de viaje, Orlando Araujo.

Me gustaría iniciar este acápite con una cita sobre Orlando Araujo, en la que se resume su vida y obra: “La verdad es que permanece vivo el Orlando Araujo generosidad, Orlando pasión de vida, el amigo a toda prueba y en toda circunstancia, el amigo de los niños y los jóvenes, el defensor de causas perdidas, el hombre sediento de justicia social, el conocedor y practicante de lo humano y lo divino. Como escribió José León Tapia: *Renacerás siempre en el recuerdo y en el verbo inmortal de tus libros.*” (Mannarino, 2009: 46). Este texto forma parte de una serie de biografías muy breves reunidas bajo el nombre de colección *Huella*, en la que se resumen las vidas de grandes personajes venezolanos, entre los que se encuentran Rómulo Gallegos, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Luisa del Valle Silva, Orlando Araujo, entre otros. El texto, en su anteportada, aclara que

está dirigido a jóvenes lectores de 11 años en adelante y, en su introducción, hace una invitación bastante particular: “Hoy conocerás la vida de Orlando Araujo, un hombre que entendió la vida como una pasión de lucha y realizaciones sin tomar en cuenta pérdidas ni riesgos, que supo dar más que recibir” (5).

La particularidad a la que apunto en esta introducción radica en la afirmación “supo dar más que recibir”, inscrita en una colección que apunta a la valoración de personajes integrados al imaginario social en calidad de modelos éticos, morales, sociales. Esta frase encierra toda una propuesta ética. Al hablar sobre la vida de un escritor, se entiende de manera un poco obvia que en su oficio está implícito el dar a través de su escritura, y que el recibir se materializa a través de la lectura y, por ende, vale la pena preguntar entonces a qué se refiere Mannarino cuando afirma lo anterior.

Catalogado como polígrafo, Orlando Araujo produjo una gran variedad de textos que van desde la poesía, pasando por el ensayo, el reportaje periodístico, narrativa, guiones de cine y televisión, hasta llegar a la literatura infantil y juvenil, gracias a la cual se convirtió en uno de los representantes más conocidos de este género en Venezuela. Nacido en el pueblo de Calderas, estado Barinas, el 14 de agosto de 1927, este escritor siempre se destacó por el deseo de plasmar en la literatura y transmitir a través de ella aquello que se consideraba lo más representativo de su país. Araujo fue escritor pero también economista. Así, durante los años 1949 y 1953 estudió simultáneamente las carreras de Economía y Humanidades en la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, es por cuestiones del azar que Araujo estudia en ambas facultades, pues por desliz de la administración de la universidad, nuestro escritor apareció inscrito en ambas carreras, lo que hace que se decida por cursarlas paralelamente. Así cuando “Don Sebastián asistió al acto de graduación del Economista *Cum Laude*, en 1953, se enteró que el hijo pronto se recibiría en Letras, *Summa Cum Laude*” (Mannarino, 2009:16).

Un aspecto que llama la atención sobre la vida académica de este venezolano es que a pesar de que haya realizado estudios de postgrado en economía en la Universidad de Columbia en Nueva York y de que se haya desempeñado luego como docente de la

Facultad de Economía en la UCV, su inserción en el “campo intelectual” venezolano se diera en el ámbito de las letras y la literatura y no en el de las finanzas. Incluso, a pesar de que haya escrito artículos periodísticos, ensayos, entre otros, Orlando Araujo es reconocido como uno de los escritores más importantes de literatura infantil de Venezuela.

En efecto, la vida pública y literaria de Orlando Araujo estuvo marcada por la militancia política de izquierda, pues siendo muy joven irrumpe en el ámbito político social del país, denunciando todo tipo de injusticias, censuras, persecuciones, etc. El licenciado en Letras y Economista dio a conocer su postura en contra de las políticas que gobernaban el país, su militancia en la izquierda así lo requería, a pesar de que le trajera graves consecuencias. Una de ellas fue la persecución política por parte de los cuerpos de seguridad del Estado por, entre otras razones, formar parte del grupo de redactores de varios diarios y revistas como: *Deslinde*, *El Venezolano*, *La Extra*, *En Letra Roja*, *Qué pasa en Venezuela*, entre otros. Éste último es un semanario del que fue director, en el mismo se publicó un artículo que el gobierno consideró subversivo y por ello cayó preso en el Cuartel San Carlos en el año de 1966. Todo lo anterior hace que Araujo, a través de sus escritos, dé cuenta de una visión amplia de la realidad venezolana de los años sesenta, periodo complejo de la historia marcado, paradójicamente, por el desarrollo industrial, la dictadura y la violencia. En consecuencia, antes de seguir adelante, resulta pertinente revisar, aunque brevemente, algunos aspectos de dicho momento.

Durante la segunda mitad del siglo XX suceden hechos muy significativos en el país (políticamente hablando), que forman parte importante del recorrido social de la juventud de Araujo. En efecto, Venezuela vivió, en un periodo muy corto de tiempo, una serie de sucesos que daban cuenta de la inestabilidad política y social del país, tales como la presidencia a cargo del famoso escritor Rómulo Gallegos, quien a finales del mismo año (1948) es derrocado por las fuerzas militares a través de un golpe de estado. Luego, por decisión de la Junta Militar el mandatario fue Carlos Delgado Chalbaud quien, sin embargo, es asesinado el 13 de noviembre de 1950. En consecuencia, Venezuela cae

nuevamente en una de las dictaduras más recordadas: la del militar Marcos Pérez Jiménez.

El periodo en el que Pérez Jiménez ejerció su poder es catalogado como una típica dictadura de corte personalista, puesto que la censura a los medios y la limitación de la libertad civil se llevaron a cabo de manera reiterada. No obstante, es una de las dictaduras “más productivas”¹¹ de la historia venezolana, pues durante este tiempo se desarrollaron de manera progresiva una cantidad numerosa de infraestructuras que hasta la actualidad forman parte de los íconos del progreso de una ciudad como Caracas, tales como el Hotel Humboldt, la autopista Caracas-La Guaira, el Teleférico de Caracas, Las Torres del Silencio, la Ciudad Universitaria de Caracas, entre otros. Para esta época, nuestro escritor se encuentra finalizando sus estudios en el exterior y a su regreso se enfrenta al ultra derechismo de Rómulo Betancourt, periodo más conocido como el “Puntofijismo”¹².

Luego del derrocamiento de Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958, el país comienza la lucha por establecer las bases de los futuros gobiernos democráticos: de esta manera se crea el Pacto de Punto Fijo el 31 de octubre del mismo año. Se habla de ultra derechismo porque en dicho acuerdo no se tomó en cuenta al Partido Comunista de Venezuela (PCV). El rechazo vino de parte de la Iglesia y de Rómulo Betancourt, primer presidente elegido durante el Puntofijismo. Betancourt manifestó un especial rechazo de las tendencias de izquierda, tanto así que durante su gobierno ordenó declarar sanciones contra Cuba en la Organización de Estados Americanos. Este hecho hace que el partido Unión Republicana Democrática (URD) se retire del acuerdo y, en consecuencia, el Puntofijismo se limite a la acción de dos partidos.

¹¹ Las comillas son de la autora.

¹² Acuerdo de los partidos de derecha, AD (Acción Democrática) y COPEI (Comité de Organización Política Electoral Independiente), para formar parte del gabinete ejecutivo del partido ganador de forma equitativa.

Es precisamente en esta época en la que Araujo comienza a escribir y paulatinamente a publicar sus obras. Sus escritos evidencian una constante búsqueda de la identidad venezolana; a la edad de 28 años, el joven barinense ya se daba a conocer por sus posturas en contra del gobierno y como investigador en letras. De esta manera, se comenzaron a conocer sus primeros trabajos, tales como: *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos* (1955)¹³, investigación llevada a término durante los cuatro años de su carrera de Letras en la UCV, con la cual obtuvo el reconocimiento nacional e internacional, como el premio Miles Sherover, en 1957. Más tarde, para el año de 1965, Araujo publica *La Palabra Estéril*¹⁴, que lo hace merecedor del Primer Premio de Ensayo. Es importante tener en cuenta que el autor de *Miguel Vicente Pata caliente* se inscribe inicialmente en el campo intelectual venezolano como crítico literario, privilegiando obras que él consideraba representativas de la cultura venezolana. Más adelante volveré sobre estos estudios críticos con la intención de explicar el pensamiento estético de Araujo, así como la manera como se inscribe en la tradición literaria venezolana. Entre sus obras figuran también ensayos de economía como: *Operación Puerto Rico sobre Venezuela* (1967)¹⁵, *Venezuela Violenta* (1968)¹⁶, *Situación industrial de Venezuela* (1969)¹⁷.

Sin embargo, no toda la obra de Orlando Araujo estuvo impregnada de tintes políticos. El escritor venezolano logró en ciertas creaciones entregar muestras de una producción literaria que no respondía necesariamente o directamente a su compromiso político con el país. Es así como *Compañero de Viaje* (1970)¹⁸ se convierte en una de las obras más conocidas de Araujo, no solo porque estuvo en contra “de las tendencias literarias en boga y en pugna” (Herrera, 2004: 10), pues la mayoría de los escritores se manifestaban por medio de una literatura contestataria y comprometida políticamente, sino porque retomó el tema rural el cual según el mismo Araujo “no estaba pasado de moda porque nunca fue una moda” (10). En esta serie de relatos el escritor barinense logra plasmar la

¹³ Se trata de un estudio completo sobre la obra del escritor venezolano.

¹⁴ Ensayo literario sobre la obra del novelista y ensayista venezolano Manuel Díaz Rodríguez.

¹⁵ Crítica a la actividad importadora de la clase empresarial dirigente.

¹⁶ Ensayo que sostiene que para ese momento Venezuela se encontraba en un estado virtual de guerra civil.

¹⁷ Ensayo sobre el panorama industrial del país.

¹⁸ “es la crónica de un puñado de hombres y mujeres que aventados por las guerras civiles y penurias buscan un lugar de refugio y terminan fundando pueblo” (Herrera, 2004: 10)

vida de una larga lista de personajes que vivencian la fundación de un pueblo, tiempo durante el cual vivencian tanto sus alegrías como sus penas.

La prosa de Araujo permite que el lector identifique cada rincón del pueblo descrito. Al igual que en *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente* (1979), el escritor presenta una descripción que más que detalles, es una vivencia para el lector: “El lector puede recorrer sus calles, percibir sus olores, sentir su atmósfera, vivir sus grandes y pequeños dramas. De la mano del narrador, el lector participa de otra fundación, ésta, a través del lenguaje” (13). Es así como *Compañero de Viaje* se convierte en una muestra de excelencia literaria, pues el libro permite dar cuenta de la gran capacidad que tenía Orlando Araujo para redescubrir el lenguaje a través de la literatura.

En su múltiple trabajo se puede destacar también el ensayo titulado *Contrapunteo de la Vida y la Muerte*¹⁹ (1974), gracias al cual obtuvo el Premio Nacional de Literatura, uno de los galardones literarios más importantes del país. A propósito de este premio, existe una interesante anécdota la cual cuenta que cuando Araujo lo recibió dijo: “lo dono a la resistencia chilena, para que las armas y las letras derroquen la dictadura del General Augusto Pinochet” (Quintero, 2010). Pero el compromiso del venezolano no sólo se quedaba en palabras y regalos a la lucha contra la dictadura. Tal y como lo afirma Earle Herrera, Araujo se tomaba las injusticias muy en serio: “al punto de irse a mediados de los años 80 a luchar al lado del Ejército Sandinista, allá en Nicaragua” (15).

No obstante, esta rebeldía manifestada a través de la palabra literaria y más aún de la actividad reaccionaria hace que Araujo permanezca tras las rejas durante algún tiempo. Sin embargo, el afán de manifestarse por medio de las letras era tal, que ni el hecho de estar preso hace que abandone la producción literaria. Por el contrario, el impedimento de establecer una comunicación con sus más allegados, entre ellos sus hijos, provoca de alguna manera el acercamiento de Orlando a la literatura dirigida a los más pequeños.

¹⁹ Texto sobre la vida poética del escritor venezolano Alberto Arvelo Torrealba.

La incursión de Araujo en la literatura infantil nace de la imposibilidad de comunicar con sus hijos mientras estuvo en la cárcel. De acuerdo con Pedro Francisco Lizardo, amigo personal del autor, la saga de *Miguel Vicente Pata caliente* se inicia en 1965, en el Cuartel San Carlos, “entre la charla carcelaria y la lectura insistente y necesaria”, “sin pensar para nada en la literatura infantil”: según Lizardo, las “largas y hermosas cartas-collages” se convirtieron en “un cuento atropellado, nervioso, libérrimo: la historia de un limpiabotas muy caminador y amigo de conversar con todo el mundo” (17).

El hecho de que Orlando Araujo se haya acercado al género infantil gracias a esta experiencia relacionada con algo tan familiar establece una gran diferencia frente a este tipo de literatura, pues para la época en la literatura infantil venezolana predominaba la “prosa didáctica” y el “tono del maestro de escuela”(18). Al igual que en otras culturas, se consideraba que esta era la única manera de acercarse a los niños. Araujo rompe con este estereotipo tal vez porque en las circunstancias de la concepción y redacción de la obra la intención era comunicar con sus hijos y no la de adoctrinarlos a través de un texto. No obstante, el hecho de que Araujo abandone el didactismo tradicional de la literatura infantil en general no quiere decir que abandone sus compromisos literarios y políticos. Como veremos más adelante, en *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente* la intención didáctica no desaparece, sino que se aleja de la forma tradicional del cuento maravilloso y, aunque se personifiquen elementos de la naturaleza, se integra a una acción y anécdota ancladas en la realidad venezolana. Todos estos aspectos dejan valiosas enseñanzas acerca de temas como el ahorro, la pobreza, las riquezas naturales, el amor por el campo, el impacto del petróleo, el progreso, la superación individual, las relaciones familiares, etc.

Orlando Araujo establece una diferencia con el género literario infantil en la medida en que pone lo literario, es decir lo imaginado, la invención de una fábula, la ficción, por encima de lo didáctico. Tal como observa Ana María Machado, por lo general, tanto escritores como críticos de literatura infantil privilegian lo didáctico ignorando el valor literario de las obras: es decir, no defienden lo sustantivo (la literatura), sino lo adjetivo (el

calificativo infantil). Es decir, discutir, defender, proponer por sobre todas las cosas que lo importante es lo literario y no lo infantil en la medida que éste siempre se relaciona con “los niños, la enseñanza, la educación, la psicopedagogía, las etapas del desarrollo, la alfabetización, la escuela, la niñez, los padres de familia, no sé qué más” (Machado, 1998: 34).

Sin embargo, a pesar de que el discurso político no se evidenciara en los cuentos infantiles de Araujo, no se puede negar que en ellos exista cierta tendencia crítica frente a la realidad. El hecho de que se haya lanzado en la escritura de cuentos infantiles no quiere decir que haya dejado de lado su agudo sentido crítico: sus cuentos infantiles no acallan al hombre crítico y combatiente. En ellos no se perdió de vista al docente, al economista, periodista, por el contrario, todas estas funciones sociales marcaron notoriamente su obra, incluso en la literatura infantil. Todos los elementos del universo ficcional (argumento, personajes, espacio, tiempo, etc) de los cuentos infantiles de Araujo están ideologizados. En este sentido, el vínculo de la obra con la realidad no se da a la manera del reflejo o copia, sino como una toma de posición frente a algunos problemas sociales.

El acercamiento a la literatura infantil y juvenil no se quedó en *Miguel Vicente Pata caliente*, pues aunque con este cuento publicado en el año de 1971 Araujo obtuvo el Premio de Literatura Infantil del Banco del Libro, fue con la segunda parte de la saga, *Los Viajes de Miguel Vicente Pata caliente* (1979), la que lo dio a conocer por los amantes del género literario infantil, y en la que demostró su gran habilidad para construir una narración distinta pero no menos elaborada para el público infantil. De allí que obras como: *El Niño y el Caballo* (1987)²⁰ y *Cartas a Sebastián para que no me olvide* (1988)²¹, formen parte del legado que nos dejó el escritor venezolano. Al respecto, existe una anécdota sobre una de las primeras recepciones que tuvo el cuento del limpiabotas, pues

²⁰ Cuento que relata la historia de la amistad entre un niño y un potro que crecen juntos hasta convertirse ambos en adultos.

²¹ Cuento que relata pequeñas historias sobre vivencias entre un padre y un hijo que no pueden verse, sólo comunicarse a través de las cartas.

el mismo Araujo cuenta que ante su temor de no poder cumplir con las expectativas de los pequeños lectores, un día en una fuente de soda decide comenzar a leerle el cuento a un niño limpiabotas. Sin embargo, el niño pareció no prestarle mucha atención por lo que Araujo dejó de leerle, pensando que se trataba de un mal cuento. Al rato, el niño regresó y le pidió prestada la primera hoja que le había leído, luego siguió regresando por las demás hasta llegar al final del cuento que aún estaba en cuartillas. Esto obviamente despertó la curiosidad de Orlando y de inmediato le preguntó al niño que qué había hecho con el cuento y el niño le dijo que se lo había leído a otros limpiabotas que trabajaban por la zona.

La obra en general de Orlando Araujo tiene una amplia recepción en la población venezolana. Sus ensayos, reseñas, artículos periodísticos y cuentos infantiles, siguen siendo parte de las consultas necesarias de estudiantes, académicos, críticos o cualquier persona en general que desee conocer el ámbito literario y económico del país. Su libro *Narrativa venezolana contemporánea* (1972), por ejemplo, sigue siendo de consulta obligada en la facultad de Letras de la UCV. El libro *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente* (1977), es parte de las lecturas recomendadas durante los primeros años de escuela. Este libro forma parte también del compendio de obras analizadas por los estudiantes de las carreras de educación en Castellano y Literatura y Preescolar, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

De esta manera, a través de la revisión biográfica de Orlando Araujo, se puede evidenciar cómo en el espacio de creación intervienen todos aquellos aspectos que le permiten integrarse al campo intelectual y más aún al campo literario nacional. La vida de Orlando Araujo estableció una marca indeleble en su obra, pero su obra también marcó profundamente su vida. Araujo fue un escritor, desde sus inicios, comprometido con dos aspectos importantes: la vida y la literatura. En ambos espacios destacó su pensamiento y su talento como agente social. Orlando Araujo fallece en Caracas el 15 de septiembre del año 1987. Sus letras, irreverentes para algunos, permanecen dentro de la forma y el sentido literario, pues tal y como lo afirma Herrera, para este escritor “no había separación posible entre ética y estética” (16).

En este sentido, su idea de literatura infantil obedece a algo escrito en un lenguaje directo y cotidiano sin necesidad de caer en algo artificioso o ligero. Al respecto, el mismo Araujo en una oportunidad, se expresó sobre la escritura que venía caracterizando a la LIJ:

No soporto esa literatura infantilista, donde se le hacen concesiones al lenguaje. Mi amiguita coleguita, me parece bobalizante para el lenguaje y para el niño, los -itos, las -itas, los -icos y las -icas que suponen un mundo reducido, enano y pequeñito donde todo parece de mentirita [...]. Pero, por otra parte, ciertos autores han querido borrar definitivamente las hadas, la condición mágica del mundo, el caballo de Marco Polo y los dinosaurios azules. (Rodríguez, 1979)

Como se puede observar, Orlando sostiene que es imprescindible mantener “la condición mágica del mundo”, recurrir a la fantasía y por ende, ofrecer un mundo que posibilite el acercamiento al joven lector a través del viaje maravilloso. Finalmente, habría que reconocer que la creación literaria de Orlando Araujo se caracteriza por ser extensa, sin embargo, su huella indeleble está en la literatura infantil y juvenil pues es donde se destaca gracias a los aportes hechos al género.

Jairo Aníbal Niño

Usted que es una persona adulta
- y por lo tanto-sensata, madura, razonable,
con una gran experiencia y que sabe muchas cosas,
¿qué quiere ser cuando sea niño?
Preguntario, Jairo Aníbal Niño

Afirmar que la obra de Jairo Aníbal Niño contiene elementos meramente infantiles es definitivamente un acto ingenuo. La aparente sencillez de sus historias posee un trasfondo social determinante que exige entenderlas en relación con las circunstancias socio históricas y, por supuesto, con su trayectoria social. De hecho, y según Nubia Bravo Realpe²²: “su conjunto narrativo se caracteriza por denunciar la injusticia, para lo cual utiliza personajes estereotipados, con el fin de atacar al opresor y realzar con

²² Nubia Bravo Realpe realizó una tesis sobre la obra de Niño titulada: *La narrativa de Jairo Aníbal Niño*, para aspirar al título de Magíster en Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

optimismo al oprimido” (1988). Por esta razón, es preciso tomar en cuenta que para comprender la obra de un autor es necesario al menos indagar sobre los hechos que marcaron su vida.

La primera asociación que se establece hoy entre Jairo Aníbal Niño y las artes se hace por medio de la literatura infantil, pues la industria cultural se ha encargado de resaltar su oficio como escritor para niños. No obstante, en la revisión biográfica realizada se encuentran hechos interesantes que permiten entender el proceso creativo de este colombiano. Para comprender esto, es necesario detenernos en el período de su infancia, pues estuvo marcado por acontecimientos desfavorables.

Jairo Aníbal Niño nace el 5 de septiembre de 1941 en Monquirá, Departamento de Boyacá. Desde su nacimiento tuvo que vivir momentos difíciles junto a su familia, pues para ese momento Colombia atravesaba una etapa muy dura de su historia política. Al respecto, existe un testimonio del mismo Jairo Aníbal en el que cuenta que “su madre tenía que acostarlos a él y a sus hermanos sobre el piso, porque debían cubrir con los colchones las puertas y ventanas de la casa, a diario baleada desde la calle por los gamonales locales” (Realpe, 3). La razón de estos ataques se debía a la confrontación entre los miembros de los partidos Liberal y Conservador en su lucha por el poder. En este contexto se vio involucrado el padre de Jairo Aníbal, pues era Liberal gaitanista.

En efecto, para este año se iniciaban las acciones que definirían uno de los períodos históricos más determinantes de Colombia, la época de la *Violencia*, tiempo en el que los representantes de los partidos tradicionales Liberal y Conservador, sostenían duras batallas. Al respecto, la historia colombiana señala el inicio de la época de la *Violencia* para el año de 1948, con el asesinato del candidato del Partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de este año. Sin embargo, David Bushnell en *Colombia una nación a pesar de sí misma*, aclara que desde 1946 o incluso antes, existen los antecedentes de este período:

Vale la pena repetir, [...], que la ola de violencia que azotara al territorio colombiano, conocida como la *Violencia*, no se inició el 9 de abril de 1948. Ya había comenzado inmediatamente después del cambio de administración en 1946. En realidad, la consecuencia inmediata del *bogotazo* fue una disminución de la violencia, una cierta pausa temporal, porque en el mediodía del 10 de abril el Partido Liberal aceptó volver a participar en el gobierno, sobre la base de una coalición. Pero dicha coalición duró sólo un año, pasado el cual aumentó el número de incidentes violentos, hasta el punto de que grandes porciones del país se vieron atrapadas en una guerra civil no declarada entre los seguidores de ambos partidos, que durará hasta comienzos de la década de 1960. (Bushnell, 2010: 291)

Es así como desde los inicios, la vida de Niño estuvo marcada por hechos violentos, pues en medio de este contexto su padre fue asesinado, hecho que llevó a la familia completa a mudarse a la ciudad de Bucaramanga. Allí, Jairo Aníbal decide dejar los estudios y realiza diferentes oficios, tales como: vendedor de cuadros, actor de teatro, aprendiz de mago e incluso marinero. Cabe destacar que el abandono de la escuela surge más por una decepción con el sistema, pues para Jairo Aníbal la escuela no le brindaba lo que él necesitaba:

Fundamentalmente he estado en la escuela de la vida. Llego a estudiar a Bucaramanga donde me expulsan del colegio porque no asistía a clases. Me parecía que el aula era yerta, era fría, que el aula no me estaba enseñando nada. Que en alguna parte me estaban estafando, porque yo no aprendía absolutamente nada en el colegio. Sino que era en las calles y en los parques y en los teatros de Bucaramanga, donde yo estaba aprendiendo lo mejor de la vida. (Niño, 1983)

Esta multiplicidad de experiencias le permitió básicamente dos cosas: primero, viajar por todo el país con la oportunidad de tener contacto con gente trabajadora, sobre todo de sectores populares. Segundo, acumular vivencias y apreciaciones sobre la vida del colombiano común luchador y trabajador. De hecho, en una entrevista para el diario *El Espectador*, confiesa al respecto: “Entonces yo era amigo de los choferes de Copetrán²³, de los lustrabotas, de las prostitutas, de los futbolistas; es decir, de toda la gente honorable de la ciudad” (Niño, 1983). Es necesario destacar que la etapa de viajante le brindó a Jairo Aníbal en su juventud múltiples experiencias que de una u otra forma marcaron la manera cómo se daría a conocer en las artes. Por ello, la necesidad de expresar de forma concreta todas aquellas vivencias le hizo regresar a la ciudad. De esta manera, a la edad de 17 años entra a la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Allí

²³ Cooperativa de Transporte.

comienza a estudiar pintura, lo que le permite vincularse a las artes dramáticas en particular, a las artes escénicas. Sin embargo, pronto abandona este oficio y se une al grupo de actores, pero al parecer esta vena actoral no le dura mucho y decide escribir obras dramáticas y ser director de teatro.

Esta primera faceta creativa del colombiano es bastante importante, pues a partir de las obras teatrales, el escritor comienza a hacer un llamado a la conciencia social: cansado quizás de tanta injusticia, incluye en sus obras personajes que simbolizan la lucha social, tales como “trabajadores, campesinos y estudiantes, quienes combaten por alcanzar la justicia y la libertad” (Bravo, 76). De esta manera, obras como: *El monte calvo* (1966)²⁴, *Los inquilinos de la ira* (1975)²⁵, *La madriguera* (1979)²⁶, entre otras, forman parte de su extensa producción teatral y lo enmarcan dentro del grupo de los realizadores del nuevo teatro colombiano. Cabe añadir, que la creación teatral de Niño estuvo marcada por cierta intención didáctica, pues “reflejaban las injusticias del país, el imperialismo yanqui y la necesidad de organizarse para combatir los atropellos. En la mayoría de los casos, el propósito del montaje consistía en difundir información, relegando a un segundo plano el elemento literario y artístico” (González, 41). Esta evidente preocupación social lleva al director a transponer la situación de su país a través del recurso de la ficción, tal y como lo afirma Bravo: “La utilización de un hecho histórico que le sirva como marco para desarrollar su imaginación, parece ser su método más eficiente de fundir la realidad nacional y la facultad imaginativa” (Bravo, 11).

No obstante, Jairo Aníbal Niño no siempre recurrió al teatro como forma de expresión artística y compromiso social. Su obra se extiende al cuento y a la poesía, ambos modos de expresión dirigidos casi en su totalidad al público infantil. En sus poemas resaltan

²⁴ Considerada como la pieza maestra de Niño, cuenta la historia de tres mendigos dentro del contexto de la guerra de Corea. Se afirma que es una crítica hacia el gobierno por enviar soldados colombianos a la guerra del país asiático.

²⁵ Obra inspirada por los hechos sucedidos en diciembre de 1974, cuando los habitantes de un pueblo al suroeste de Colombia (Puerto Asís), luchando por la tierra y el techo son masacrados por la fuerza pública.

²⁶ Cuenta el derrocamiento de Eutimio Marroquín, un dictador latinoamericano.

temas como la maravilla de estar enamorado, la frescura de ser joven, pero también etapas de la vida como el nacimiento y la vejez. De hecho, su producción poética lo han acreditado como uno de los escritores colombianos representantes de la poesía de su país, destacando ante todo la frescura de sus poemas. Entre su obra poética se encuentran: *La alegría de querer* (1986)²⁷, *Preguntario* (1989)²⁸ entre otros. Sin embargo, llama la atención que frente a una producción relativamente corta (pues sólo se hacen énfasis en dos obras), resulte tan evidente el hecho de que Jairo Aníbal se haya destacado como poeta colombiano²⁹. Al respecto, Carlos Sánchez Lozano³⁰ afirma:

Jairo Aníbal Niño fue precursor y hábil en reconocer espacios literarios donde no había figuras y aprovechó en los años ochenta un boquete editorial. [...]. Si damos un vistazo rápido, veremos que cuando Niño publicó sus dos principales libros de poesía para niños -*La alegría de querer* (1986), *Preguntario* (1989)- en el panorama nacional había un número limitado de nombres [...]. Jairo Aníbal Niño, sin duda alguna, enriquecía esa tradición y se convertía en un referente obligado cuando se trataba de valorar los alcances de la poesía infantil colombiana. (Sánchez, 2011: 2)

De esta manera, se evidencia la relación existente entre los intereses artísticos a los que apostaba Jairo Aníbal como escritor de poesía y a las condiciones que para el momento la industria cultural y editorial ofrecía. De hecho, fue tanto el éxito conjugado gracias a estos dos elementos, pues con *Preguntario* ingresó a la lista de honor de la Organización Internacional para el libro juvenil en 1992. Esto le permitió, a parte del reconocimiento mundial, llegar a vender más de diez mil ejemplares de esta obra. Así mismo, gracias al producto de su creación teatral y literaria ha sido merecedor de premios como: I festival Nacional de Teatro Universitario (1966) y V Festival Mundial de Teatro de Nancy (1967) en Francia, ambos con la obra *El monte calvo*. El Concurso para Autores de Teatro y el II Festival Nacional Universitario con la obra *Bodas de lata*, ambos en 1968. El I Premio Nacional de Literatura Infantil Enka con *Zoro* (1977), Premio Misael Valentino, La

²⁷ Libro de poemas para niños que plantea temas como el corazón de los niños, el fútbol, los barquitos de papel, etc.

²⁸ Trata de las grandes preguntas de la vida con un lenguaje poético dirigidas a cualquier ser humano.

²⁹ Esta curiosidad, me llevó a la investigación detallada del tema y finalmente conseguí un ensayo crítico sobre la obra poética de Niño: *La poesía infantil de Jairo Aníbal Niño, atributos y limitaciones de una visión*, de Carlos Sánchez Lozano.

³⁰ Ha sido maestro, ensayista y crítico literario. Es consultor del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) en temas de alfabetización y formación de actores del ámbito del libro y la lectura.

Habana, Cuba con *La alegría de querer* (1986), el Premio Cuchillo Canario de Narración, en España en 1993 y en 1996 Premio Caracol al mérito en México.

Es necesario resaltar que la obra de Niño estuvo vinculada también al cuento. De hecho, la producción infantil por la que es conocido se desarrolla mayoritariamente en este género. Obras como: *Puro pueblo* (1977)³¹, *Zoro* (1977)³², *Dalia y Zazir* (1983)³³, *De las alas caracolí* (1985)³⁴, *Aviador Santiago* (1990)³⁵, *El árbol de los anhelos* (1992)³⁶ entre otras forman parte del compendio de la literatura infantil y juvenil colombiana.

El oficio de escritor también estuvo tocado por el desempeño como profesor universitario; gracias a la visión y postura que tuvo sobre la educación se consideró ante todo amigo de sus estudiantes. Jairo Aníbal siempre adoptó una postura crítica frente al sistema educativo colombiano, a lo largo de su vida afirmó reiteradamente que no le agradaba la escuela ni el ambiente que allí se propiciaba. Este singular escritor nunca estuvo de acuerdo con los paradigmas tradicionales que regían la educación de su país, y al respecto afirma:

Cuando la educación te coloca de espaldas a la vida, cuando la educación no te prepara para conocer tu propio país, para conocer el mundo, yo creo que algo malo está pasando y que no es una educación realmente correcta. Pienso que en las escuelas hace falta la aparición de muchos elementos. De una ciencia rigurosa, naturalmente, pero que como toda ciencia rigurosa sea apasionante y apasionada, puesto que la ciencia es una fiesta. Pienso que hace falta el sentido de fiesta en la educación colombiana y que de pronto es bueno que en los salones de clase suenen las orquestas. Que cuando estemos hablando, por ejemplo, de poesía latinoamericana, está muy bien que tengamos que hablar de voces memorables y hermosas como la de Neruda y la de Miguel Hernández [...]. Pero al lado de estas

³¹ “Contiene 36 relatos que sintetizan los sueños, anhelos y combates del pueblo, cuyo mayor deseo es vivir con justicia y libertad” (Bravo, 1988: 13).

³² Trata de un niño de la selva llamado Zoro que inicia un viaje de aventuras en compañía de un anciano y un ave.

³³ “A través de Zazir el caballito y de Dalia la ranita, presenta un mundo lleno de ternura, optimismo y fe en la belleza de la humanidad y del mundo” (Bravo, 1988: 14).

³⁴ “Se relata una tierna historia de los niños de una familia que se lanzan en medio de fantásticas aventuras al rescate de un objeto apreciado por ellos” (Bravo, 1988: 14).

³⁵ El protagonista del cuento es un niño llamado Santiago, quien tiene inmensos deseos de volar.

³⁶ El autor se preocupa por explicar de manera clara y sencilla a los niños, cómo se concibió la constitución política de Colombia de 1991.

voces deben aparecer otras como las de Agustín Lara o Armando Manzanero, que son poetas contemporáneos muy importantes, pero no aparecen. [...]. Pero estos personajes no llegan a las escuelas. Es decir, la vida no llega a la escuela. (Niño, 1983)

Aparte de la docencia, Jairo Aníbal estuvo vinculado con el sector público, pues desempeñó algunos cargos en Colcultura y en la Biblioteca Nacional de Colombia de la que fue director hasta el año de 1990. De igual manera, tuvo encuentros con niños y jóvenes en diferentes colegios públicos y privados. Vale destacar que estos encuentros reunían doble interés, por un lado estaba presente el oficio del artista que desea encontrarse con su público de una forma fraterna y siempre consagrada a lo literario, y por el otro lado persiste el interés de profesionalizar su trabajo como escritor de literatura infantil y juvenil. Al respecto, Carlos Sánchez Lozano afirma: “Niño era muy vigilante de sus regalías y sabía negociar con habilidad los anticipos por derechos de autor. Tenía tarifas y condiciones estandarizadas para sus charlas en los colegios. Contó, además, con buenos editores que estimularon su carrera literaria: Margarita Valencia (Carlos Valencia), Conrado Zuluaga y Mireya Fonseca (Panamericana), Alberto Ramírez y María Fernanda Paz-Castillo (Random House)” (Sánchez, 2011: 11).

Esta doble intencionalidad demuestra nuevamente que en su afán de colaborar en la construcción del campo de la literatura infantil colombiana, Jairo Aníbal Niño logró establecer una congruencia entre los intereses puros del arte y las necesidades del mercado cultural. La vida de este escritor siempre estuvo marcada por dos cosas básicamente: su amor por la literatura y la necesidad de dejar claro su rechazo de cualquier acto de violencia que significara la destrucción de los seres vivos, lo que da a entender su compromiso con la sociedad a la que perteneció y a la que le entregó toda su vida. En una de sus muchas intervenciones se puede apreciar parte de lo que anteriormente he afirmado: “La violencia en Colombia ha sido tan persistente a lo largo de la historia, que ha copado de muy diversas maneras todos los aspectos de la vida de la nación. Por lo tanto es también una materia prima para el arte, ya que la imaginación tiene sus fuentes en la realidad” (Niño, 1986: 147) (citado de Bravo, 6).

De esta manera, se puede cerrar este capítulo de la vida de Jairo Aníbal destacando solo hechos significativos, pues si bien es cierto que hubo un punto a lo largo de su carrera como escritor de obras infantiles en las que le apostó a lo seguro, encasillándose muchas veces en un mismo tono, también lo es el hecho de que fue uno de los escritores colombianos con más oficios explorados de forma destacada, pues fue pintor, guionista de cine, dramaturgo, teatrero, profesor universitario y poeta. Finalmente, cabe resaltar que al igual que el venezolano Orlando Araujo, Jairo Aníbal se preocupó por recuperar elementos del imaginario colombiano que resaltarán aspectos identitarios³⁷. Esta preocupación se puede evidenciar en *La alegría de querer*, pues a lo largo del libro y a través de los pequeños poemas “Son resaltados las plantas nativas, las aves, el mar Caribe, la Amazonía, los bosques. Incluso el cielo colombiano, a sus ojos, es distinto. Hay una intención explícita de que los niños valoren los paisajes colombianos, la gastronomía, la forma de ser de la gente, los lugares históricos emblemáticos” (Sánchez, 4).

³⁷ Vale aclarar que este aspecto será desarrollado en profundidad en el capítulo siguiente al realizar el análisis textual de una selección de obras determinadas de cada autor.

3. Estudio comparado de las obras.

¿Quién cuenta? Estrategias narrativas de las producciones literarias infantiles de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.

Cuando Umberto Eco se refiere al texto, lo define como algo que “se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (Eco, 1979: 77). Esta actualización es realizada por el lector, quien, gracias a las estrategias establecidas en el texto narrativo por el autor, se convierte en un “lector modelo”³⁸ (89). Sin embargo, para que este proceso sea comprendido en su totalidad, es necesario tomar en cuenta el “autor modelo”³⁹, otra categoría aportada igualmente por Eco en *Lector in fabula* (93). De esta manera, a partir del presente apartado, se analizarán brevemente las estrategias narrativas a las que acuden Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, como “autores modelo”, para configurar sus “lectores modelo”.

Miguel Vicente Pata caliente, Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente y Cartas a Sebastián para que no me olvide.

Por un lado, el narrador se configura de manera similar en *Miguel Vicente Pata caliente*, en *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente*: en la saga de *Miguel Vicente* aparece un narrador omnisciente que dirige el relato, transmitiendo una sensación de lectura acompañada. Por otro lado, en *Cartas a Sebastián para que no me olvide* se propone

³⁸ Entendido como “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado (Eco, 1979:89).

³⁹ Entendido como la “hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta” (Eco, 1979:93).

una voz adulta que recurre a diferentes estrategias narrativas o puntos de vista (primera, segunda o tercera persona) que permiten leer y comprender de manera distinta cada una de las cartas. Ahora bien, es necesario resaltar el papel del “autor empírico”⁴⁰, pues su importancia se destaca en las cartas, mientras que en las aventuras de Miguel Vicente pasa casi desapercibido y se le resta importancia. Veamos.

Las aventuras de Miguel Vicente, en la primera parte de la saga, suceden en Caracas. Se trata de una narración que no ofrece mayores detalles. El “autor modelo” decide abandonar la perspectiva descriptiva y configura, a través de un narrador omnisciente, un lector cómplice⁴¹ que conoce esa ciudad, es decir que no necesita largas ni detalladas descripciones para ubicarlo en el espacio y en el tiempo, y que con su imaginación llene, en términos de Eco, los vacíos del texto:

De la Plaza de Capuchinos hasta la Plaza Miranda, después en el pasaje que comunica la Torre Sur con la Torre Norte y luego hasta la Plaza Bolívar, Miguel Vicente caminaba con su caja a cuestas ofreciéndose para limpiar los zapatos de todo aquel que se cruzara en su camino. (MV, 11)

En este caso, el “lector modelo”, el primer lector de la obra de Araujo, es el venezolano promedio de la ciudad de Caracas o por lo menos aquel que tenga idea del espacio representado: gracias a la elipsis, los lugares evocados no necesitan ser explicados con mayor detalle porque se trata de lugares emblemáticos que forman parte, en términos de Bourdieu, del “patrimonio simbólico” (Bourdieu 2001: 79) de los venezolanos. En este caso, las plazas nombradas poseen gran importancia a nivel histórico, cultural, arquitectónico y político. Se trata de lugares que contribuyen a la reconstrucción histórica de Caracas, pues desde su fundación se convirtieron en sitios claves para los eventos importantes que se desarrollan en la ciudad. Recordemos que las plazas siempre han sido lugar de encuentro, el sitio de reunión de las personas y donde suelen ocurrir los hechos más importantes. El recorrido que realiza Miguel Vicente, simbólicamente, implica un recorrido histórico.

⁴⁰ Entendido como “sujeto de la enunciación textual” (Eco, 1979:89).

⁴¹ Para efectos de este texto tomaremos de igual manera el lector cómplice y el “lector modelo”.

La Plaza de Capuchinos, fundada en 1788, es considerada como una de las más importantes del sector. La historia cuenta que en ella Simón Bolívar junto con José Antonio Páez⁴² realizaron una parada antes de continuar el que fuera el último viaje a Caracas. La misma resulta un punto de referencia muy útil para el transeúnte: de hecho, una de las estaciones del Metro de Caracas lleva su nombre. Esta plaza se encuentra ubicada en la Avenida San Martín, en la Parroquia San Juan de Caracas. Respecto a la Plaza Miranda, ubicada unas calles más arriba, representa otro de los sitios emblemáticos del casco histórico de Caracas. Ubicada entre las avenidas Baralt y Lecuna, el sitio lleva el nombre de unos de los próceres más polémicos de Venezuela: el General Francisco de Miranda. La Plaza Miranda fue fundada en 1945 y pertenece al conjunto de obras del sector del Silencio. Este sector, conocidísimo por demás, es una de las zonas más transitadas de Caracas, pues allí se encuentran sitios de interés nacional como: El Consejo Nacional Electoral, el Palacio de Justicia, las Torres del Silencio, etc. De hecho, en 1999 la Plaza Miranda fue declarada como bien de interés cultural. Cabe añadir que este complejo de obras representó en la época de su creación, el avance arquitectónico de la ciudad, pues Caracas durante la década de los años 60 vive el auge petrolero y económico, todo esto fue entendido e inculcado como *progreso*. Esta idea quedó grabada en el imaginario de los venezolanos y dio origen a la idea de la Caracas cosmopolita. Lo mismo sucede con la Plaza Bolívar: de antemano sabemos que representa el centro histórico-social de cada ciudad venezolana, sin embargo, la de Caracas actualmente es parte vital del entorno político del gobierno venezolano⁴³. La plaza Bolívar siempre ha resultado el centro de atención de los caraqueños, en ella son realizados los actos públicos del gobierno y, desde su creación en 1567, representa la identidad de cada venezolano. A sus alrededores se encuentran sitios tan importantes como: la Catedral de Caracas, el Concejo Municipal de Caracas, la Casa Natal del Libertador, el Museo Bolivariano, etc.

De esta manera se pueden observar varios aspectos interesantes poco perceptibles a simple vista. Este recorrido significa los momentos históricos importantes de la vida

⁴² Militar y político venezolano, presidente de la república en tres períodos. Considerado como uno de los gestores de la independencia de Venezuela y representante del caudillismo americano.

⁴³ Representado por el ex presidente Hugo Chávez Frías.

nacional: por un lado, entendido como el período fundacional de la ciudad, a través de su arquitectura, la Plaza de Capuchinos recuerda la conquista, la presencia española; y por otro, la Plaza Miranda junto con la Plaza Bolívar, recuerdan el período heroico de la independencia y los héroes nacionales. Por otro lado, se encuentra la época del avance y la contemporaneidad en la que se destacan las innovaciones arquitectónicas propias de una ciudad en pleno desarrollo con miras hacia el futuro. Esta época se evidencia cuando el niño pasea entre las Torres del Silencio, lugar que, como ya se dijo anteriormente, representa las ambiciones arquitectónicas de una ciudad que aprovechaba la bonanza petrolera. Caracas hace más de veinte años era considerada como una de las sucursales cosmopolitas de Latinoamérica. Sus rascacielos, sus extensas avenidas y distribuidores, la cantidad de tránsito vehicular que siempre la ha caracterizado, dan muestra de aquella época de ganancias y regalías petroleras. Así, las historias contenidas en cada lugar y la importancia histórica que representan, forman parte de una propuesta implícita del narrador, pues aporta al imaginario nacional.

Todo lo anterior es también parte del viaje que hace Miguel Vicente a lo largo de todo el país, pues desde su barrio en Caracas el niño aprende a valorar lo propio, lo local. En este sentido, a pesar del trabajo que realiza como limpiabotas, el niño es capaz de apreciar las bellezas de la ciudad, lo que al mismo tiempo le impulsa a soñar con un viaje que cruce el resto del país. Configurado como forma de conocimiento, el viaje se vuelve sinónimo de progreso, de superación personal, pues en la medida en que avanza en su recorrido aprende cosas y desarrolla habilidades: por ejemplo, aprende a leer, el respeto hacia los demás, entre otras. De esta manera, de los paseos en la ciudad, lo primero que se destaca será su anhelo de viajar por todo el país, de allí que el “pata caliente” sea el referente que quede grabado en la memoria del lector, pues la relación que se establece entre “pata caliente” y el viajar o deambular sea parte del lenguaje común de cualquier venezolano: el sentido dado a esta expresión en el relato hace parte del código semántico común de cualquier venezolano.

En este sentido, en la medida que la obra está dirigida a un público infantil y preadolescente, se entiende por qué el lenguaje utilizado es sencillo y cotidiano. Al mismo tiempo, debemos recordar que cuando Orlando Araujo comenzó a escribir este

cuento, no tenía intenciones de que se convirtiera en uno de los libros más conocidos de la literatura infantil y juvenil venezolana, pues el proceso de creación del mismo se vio afectado por una necesidad personal y familiar. Por ello, las relaciones entre el autor y el lector modelo parten de una inquietud más que literaria, familiar, de allí que la recepción de la obra se haya convertido en un fenómeno social y sobre todo significativo, pues de la incomunicación del padre hacia los hijos, surgió la absoluta comunicación del autor hacia el lector. En otras palabras, la intención y necesidad de Araujo de ser comprendido se evidencia en esa manera particular de llamar la atención de su lector infantil a través de este calificativo curioso y gracioso con que bautiza a su héroe: “pata caliente”.

Estas elecciones del autor, el público infantil, los referentes geográficos, patronímicos de una determinada región, el tono paternal del narrador, entre otras, descubren la intención de configurar un lector cómplice que acompañe al narrador y al personaje a lo largo de la historia. De hecho, en algunos casos, el autor presenta conflictos que desestabilizan la felicidad del protagonista como, por ejemplo, la condición de pobreza de Miguel Vicente, quien la acepta con resignación. Sin embargo, esta resignación es contrarrestada por el narrador cuando le habla sobre la importancia del ahorro a través de uno de los clientes del personaje:

El ahorro es algo muy bueno y necesario. Todo el que ahorra puede cumplir sus deseos. Fíjate bien: si yo te pago un bolívar por limpiarme los zapatos, tú gastas un “real”. Ese “real” que guardas es el ahorro. Cuando muchos señores como yo te paguen muchos bolívares tú habrás guardado muchos “reales” y así podrás comprar lo que quieras, o viajar, como a ti te gusta. (18)

De allí que la complicidad se transforme en solidaridad acompañándolo en las situaciones de angustias, de dolor y de conflicto en general. Por ejemplo, cuando Araujo introduce una situación de violencia (como el maltrato por parte de la madre⁴⁴), el narrador reestablece el orden resolviendo de manera sencilla el conflicto y creando expectativas para la continuidad de la historia.

⁴⁴ Cuando Miguel regresó en la noche encontró a su mamá bravísima, tan brava que lo agarró por una mano y lo “peló” con una correa vieja. Después se echó a llorar diciendo que su hijo la engañaba, que era un ingrato, que tanto que ella se sacrificaba y sufría para tener un hijo que no la quería. (20)

Así mismo, es interesante observar la manera como el narrador logra encadenar varios elementos a la vez y configurar un universo infantil recurriendo a elementos maravillosos, por ejemplo, a través de la personificación del río. Araujo fusiona la realidad de la condición humana de un niño venezolano pobre con elementos maravillosos. La naturaleza se pone al servicio de los deseos del niño y actúa como “ayudante” (Greimas, 1976) del héroe permitiéndole superar muchos obstáculos, veamos un ejemplo:

–¿Y cómo sabes tú que me gustan los viajes? –preguntó el niño.

–Los ríos sabemos todo.

–¿Y si me ahogo? Yo todavía no sé nadar; bueno, no sé nadar tanto.

–No te preocupes porque serás mi invitado. Confía en mí. Ven, agarra ese pequeño tronco que está en la orilla, tráelo y móntatele encima. Yo lo guiaré para que no choques con las rocas. Ven ahora que es de mañanita, viajaremos todo el día y al anochecer estarás de regreso. (LVMV, 33)

Sin embargo, en la obra de Araujo, el río pareciera tener un sentido más elevado que el de convertirse solamente en un ayudante de nuestro protagonista, pues si nos fijamos en los títulos de cada capítulo de la saga, se observa que el recorrido de Miguel Vicente es en su totalidad fluvial: todo el camino está relacionado con el río o afines, como el mar y el lago (Mar Caribe, Lago de Maracaibo, el río Orinoco). En este sentido, al estar el viaje lleno de lugares emblemáticos como los nombrados anteriormente, se puede deducir que la metáfora se construye a partir del recurso líquido, representada a través del agua que fluye continuamente y permite avanzar. Ahora bien, lo simbólico de estos lugares es que en cada uno de ellos se construye parte de la historia del país, cada uno delimita una zona de Venezuela y juntos conforman parte de la identidad geográfica y nacional. Por un lado, se encuentra el Mar Caribe como la puerta de entrada hacia Suramérica, siendo Venezuela el país con mayor extensión costera sobre la región. El Mar Caribe representa la identidad del caribeño y del afrodescendiente, pues da cuenta de una identidad múltiple. Esto reafirma la idea de que la identidad representa un proceso de socialización. El Mar Caribe ha dado lugar al arquetipo ético-étnico de aquel que vive en sus costas: así, por lo general se cree que el venezolano que vive cerca del mar es alegre, escandaloso, divertido porque sus noches tienen calor, arena, música a toque de tambor. Pero también es trabajador y madrugador porque la pesca debe hacerse temprano para que el sol no queme la espalda. Pero el Caribe está tocado también por la pobreza y las ruinas e irónicamente por los sitios que sólo en temporada alta son visitables. Allí los habitantes que viven del turismo no tienen vacaciones, pues éstas son

sinónimo de trabajo. De igual manera, el Mar Caribe es la conjunción de los elementos que van apareciendo y desapareciendo con el pasar de los años, las historias de los perennes visitantes que llegan y se marchan, y más aún de los que quedan para reformular los hilos del pasado, la historia que nunca se detiene y que avanza. El Mar Caribe entendido como la multiplicidad, herencia, tradición y metamorfosis⁴⁵.

El Lago de Maracaibo por su parte, ubicado en el Estado Zulia, al occidente del país, es uno de los más famosos a nivel nacional, no sólo por el hecho de ser el lago más grande de Suramérica, sino porque posee una de las cuencas petrolíferas más ricas del mundo. Esta rica fuente de agua posee también una de las obras arquitectónicas más valiosas del país, me refiero al puente General Rafael Urdaneta, construido durante los años 1958 a 1962, entre los gobiernos de Marcos Pérez Jiménez y Rómulo Betancourt. De esta manera, el Lago de Maracaibo, junto con el puente sobre el lago (como se conoce localmente) representan el progreso del país pero también la identidad de los zulianos, quienes siempre se han caracterizado por ser personas con un gran sentimiento regionalista, pues para ellos el Estado Zulia es uno de los más importantes del país por poseer las cuencas petrolíferas más importantes de Venezuela. Por eso defienden de manera un poco extrema los valores propios de su región, como la música: “gaitas”⁴⁶, la comida “el patacón”⁴⁷, e incluso las marcas particulares en sus registros lingüísticos: “*los maracuchos*”⁴⁸, “*qué molleja primo*”⁴⁹, etc.

⁴⁵Tomado de Pineda, M. Jetty (2010). *La presencia del Caribe en la construcción de la identidad cultural venezolana en “Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente” de Orlando Araujo* presentada en Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas, Córdoba, Argentina.

⁴⁶Ritmo musical propio del Estado Zulia, relacionado generalmente con la época navideña. Se caracteriza por el uso de instrumentos como el furruco, la tambora, las maracas, la charrasca y el cuatro venezolano.

⁴⁷Comida a base de trozos aplanados fritos de plátano verde. Simula una especie de sándwich relleno básicamente con ensalada rallada, queso blanco y/o amarillo, jamón, pernil, pollo, carne mechada, salsa ketchup, salsa rosada, mayonesa y mostaza.

⁴⁸Gentilicio de las personas propias de la ciudad de Maracaibo. Son conocidos como personas de un habla muy particular en todo el país en la que se destacan palabras escatológicas marcadas por un acento fuerte.

⁴⁹Expresión usada en la región zuliana a modo de admiración. Se usa para destacar algo o simplemente a modo de interjección.

Por otro lado se encuentra el Río Orinoco, ubicado al sur del país en el Estado Amazonas. Se considera uno de los ríos más largos de América y el tercer más caudaloso del mundo. El Orinoco significa para cada uno de los venezolanos progreso y diversidad. En primer lugar el progreso, pues en su cuenca se encuentra el complejo siderúrgico venezolano “Alfredo Maneiro”, fundado en 1953 durante el gobierno de Marco Pérez Jiménez, uno de los más grandes del mundo, el cual abastece de acero, aluminio y sus derivados al resto del país. Aparte de la siderúrgica del Orinoco, a lo largo de sus riberas se encuentran yacimientos de hierro, hidrocarburos y oro. Ahora bien, en segundo lugar es considerado como una fuente de diversidad, pues en sus aguas se encuentra una gran variedad de especies tales como la piraña Caribe, el delfín del Amazonas, el caimán del Orinoco, la anaconda, entre otros. Esta fuente de riqueza nacional ha sido reconocida innumerables veces por los venezolanos, de hecho existe una gaita que recuerda permanentemente el orgullo que representa para todo el país:

Pasa la noche serpenteando el Orinoco
moviendo el ojo plateado
entre el paisaje más hermoso
un chapoteal de pescadores de tortugas
se mueve por la espesura el animal más sigiloso
Orinoco ¡ya vas llegar! río hermoso ¡ya vas a llegar!
Venezuela en ti palpita en ti suspira como un órgano vital
Orinoco ¡ya vas a llegar! ¡río hermoso!
el auyantepuy es tu auténtico guardian⁵⁰

Por otro lado, el sentido filosófico del agua está relacionado también con una visión de mundo del autor, pues la imagen del mar, el río, el lago, se relaciona con la idea de que nadie se baña en las mismas aguas dos veces. La recurrencia a los referentes acuáticos es también la vida misma que avanza en cada oportunidad que se nos presenta. Recordemos que el elemento acuático es fundamental en la biografía de Orlando Araujo, su vida siempre estuvo marcada por la presencia de los ríos barineses. Así, el aprendizaje del niño está relacionado con el recurso del agua por la perenne continuidad que ésta ofrece, pues el recorrido permite avanzar y renovarse en cada experiencia, en cada viaje.

⁵⁰ Autor: Rincón Morales.

Así, “El viaje maravilloso” comienza con el sueño generado por el movimiento del camión al iniciar el viaje por la carretera: “se fue quedando dormido. El ruido del motor sonaba como un río” (LVMV, 30). Para luego llegar al encuentro con la gran masa de agua salada y así, al llegar al sur, al conocer el río Orinoco aprender sobre piratas en el camino “Hacia el Dorado”. Finalmente al aprender a leer gracias a “una viejita que hablaba con los ríos” (LVMV, 93), el niño llega al extremo occidental del país por las aguas del Lago de Maracaibo y conoce al petróleo. Como se puede observar, el encanto con el agua y más específicamente con el río no está presente solamente en las aventuras de Miguel Vicente, pues ciertamente en las cartas hay una remembranza reiterativa de este elemento desde varias perspectivas. Muestra de ello es la primera carta en la que al final la metáfora con el río se convierte en la vida misma:

Este libro te acompañará mientras vivas. Después nos encontraremos para comentarlo. Mientras tanto ve con Sebas por el mundo. Descúbralo y ámenlo y súfralo muy por dentro de usteditos mismos, bañándose en el río de la vida. (CS, 9)

Otra de las alusiones al río se observa en la carta titulada: “Comienzo por el cuento de tu nombre”, en ella se establece una comparación entre el abuelo de los niños y el río, pues ambos poseen un gran significado en la vida del autor: “Tu abuelo era tan fuerte que desde tan pequeño como tú, hizo un ható de ríos, hizo con él un atajo de lagunas y no quiso hacer el mar porque hasta su muerte vivió enamorado de las aguas dulces” (CS, 11). Como podemos observar, el narrador en las dos citas anteriores es muy distinto al de *Miguel Vicente*. En este caso se trata de un narrador en primera persona que por medio de un lenguaje amoroso busca entablar una relación afectiva con su lector. La intención es crear un lazo de amistad y fraternidad, lográndolo gracias a la combinación entre las enseñanzas impartidas por un padre y las historias contadas por un narrador protagonista reveladas a partir de un autor empírico. Este autor empírico es Orlando Araujo, para quien el río es parte de su vida:

En cada río o caño que le salían al paso, Orlando se detenía a mirar sus riberas y sus aguas. Las aguas que desde siempre había conocido con impetuosos trayectos en descensos, en vivo presente las veía con cauces más anchos y más serena apariencia. Así el río Santo Domingo, así el Boconó. En la visualización de mapas y en el recorrido por la sabana barinesa, los ríos se le parecieron a las nervaduras de una hoja. Lo dejó escrito como si lo dijera el propio llano: “Soy una hoja de tabaco con veinte nervaduras”. Al pequeño Miguel Vicente, [...] le hizo sentir el mismo descubrimiento de aguas. En el cuento *El viaje maravilloso*, el niño sueña con un recorrido acuático montado en un tronco ofrecido por el río en la montaña”. (Mannarino, 2009:28)

Ahora bien, hemos observado que en el caso de *Miguel Vicente Pata caliente* y *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente*, el narrador se configura, si se quiere, de una manera tradicional y asume el punto de vista de la tercera persona que guía la lectura. Sin embargo, en el caso de *Cartas a Sebastián para que no me olvide*, el narrador es totalmente distinto, pues si bien aparece en algunas de las cartas la figura de la tercera persona, en la mayoría de ellas la voz está a cargo de un narrador protagonista configurado como autor empírico. Recordemos que estas cartas son los recuerdos de Orlando Araujo en su pueblo natal, recuerdos que en la voz de un narrador pasan a ser anécdotas, historias, cartas-cuento escritas y narradas especialmente para sus hijos y para todos los jóvenes del mundo. Veamos algunos ejemplos:

Esta carta es el retrato de tu madre, una mujer del color de los ríos de Barlovento, tiene ojos de pájaro cantando en las mañanas entre manglares donde las tardes son todas las garzas que en el mundo has visto. ("Trina", 13)

En esta cita se establece una relación yo-tú entre el narrador y el lector. El yo, representado por el padre, quien se dirige a un tú, el hijo, quien al mismo tiempo es el destinatario de la carta. En este sentido la intención narrativa busca establecer una relación de cercanía: familiar, pues al referirse a la madre se forma un nexo irrompible. Así, la anáfora evidencia este acercamiento: tanto el emisor como el receptor saben quien es Trina. De igual manera, el sentido de cercanía se vuelve a percibir cuando la madre es comparada simbólicamente con los elementos de la naturaleza, pero no se trata de cualquier naturaleza, sino de aquella que ha marcado la vida de ambos, de quien escribe la carta y de quien la lee: los ríos de Barlovento, los manglares, los pájaros y las garzas. Todos estos elementos hacen referencia al llano venezolano, tierra que vio crecer a Orlando Araujo. Por ejemplo, el caso de Barlovento trae a la mente la idea de una mujer morena, de raza fuerte pues se trata de una región del centro de Venezuela ubicada en el Estado Miranda, caracterizada por la gran comunidad afroamericana que resalta, entre otras cosas, sus bailes. De hecho, existe una canción titulada Barlovento⁵¹, la cual es reconocida como marca identitaria de la región.

⁵¹ "Barlovento, Barlovento, tierra ardiente y del tambor, tierra de las fulías y negras finas que llevan de fiesta su cintura prieta, al son de la curbeta y el taquiti taqui de la mina". (Letra: Isabel Parra)

Es evidente la intención de dejar claro que las cartas en sí contienen un mundo de experiencias pues en ellas hay siempre una anécdota que busca de alguna manera vincular al lector con la realidad, lográndolo por medio de mensajes llenos de enseñanzas y consejos que dan cuenta de la condición humana. Por ello, las cartas hablan de la vida, la naturaleza, el amor, las injusticias, las creencias, los temores, Dios e incluso la muerte.

Al igual que la literatura infantil, las cartas están dirigidas a los niños. Sin embargo, no por eso su lenguaje debe ser soso y lleno de diminutivos, pues la intención del narrador es dejar claro que la literatura para niños, por el hecho de ser para niños, no debe convertirse en un vehículo para subestimarlos:

¿Te parece triste o terrible esta carta? Ciertamente, Sebas, no es el tiempo para hacerla alegre. Qítale un tanto de la vehemencia que he puesto en ella y la leerás mejor (vehemencia es como electricidad de corazón). Pero habrá otras cartas y hay siempre otros amores y cuentos cargados de una vehemencia azul. Te las escribiré mientras tú vayas creciendo, amigo mío. (“La ciudad sin niños”, 87)

Esta carta, titulada “La ciudad sin niños”, es para mí una de las más representativas, pues en ella se conjuga la esencia de este libro. En ella predomina el tono familiar que descubre al padre preocupado por el bienestar del hijo en crecimiento, en aprendizaje, empezando a descubrir las cosas difíciles de la vida. No está de más recordar que Araujo escribe esta carta en el momento en que uno de sus hijos, ante sus ojos, al salir de la escuela fue atropellado. Tal vez por esta razón el tono de la carta es bastante duro y cuestiona una ciudad cuyos habitantes olvidan que viven en un lugar habitado también por niños. De hecho, la carta posee el tono didáctico característico del narrador, tiene la particularidad de hablar de la guerra, la muerte, la pobreza, los derechos humanos etc, sin subestimar la inteligencia del joven lector. Esta es una característica de la narrativa de Araujo: la opción por un narrador en primera persona que establece el acercamiento con el lector a partir de una sencilla explicación sobre la vehemencia y una pequeña promesa sobre la continuidad de las cartas. ¿quién dice que un niño de siete años no puede comprender lo que significa tener electricidad de corazón?, ¿quién no se anima a seguir leyendo cuando la promesa está llena de cartas, amores y cuentos?

De esta manera, las estrategias narrativas del autor modelo, a través de los diferentes tipos de narradores, evidencia cierta intención didáctica. Sin embargo, el tratamiento que Araujo le confiere es totalmente ajeno a lo que venía sucediendo en la literatura infantil y juvenil de la época. Al respecto, Flores y Montiel afirman:

La palabra se expande hacia muchas posibilidades, hacia estructuras de variados sentidos que Orlando Araujo organiza y acomoda para ampliar el conocimiento de la realidad que encierra y el significado que evoca, tomando en consideración que, en la mayor parte de los casos, es un discurso prioritariamente para niños. Por esta razón, el autor se sirve de sentidos equivalentes, de similitudes que le proporcionan al lenguaje una oportunidad fabulosa para que se explique. De allí que emplee, en algunos casos, una expresión literal y cotidiana que se acerca a la realidad del niño. (Flores Sangronis, Y., & Montiel Spluga, 2009)

Finalmente se puede aseverar que el lector modelo de Araujo se caracterizaría por ser crítico ante la realidad. Por tal motivo incluye en las cartas cierta denuncia de la injusticia, de los hechos vetados a los niños que para Araujo son una oportunidad para contarles la realidad del mundo que los rodea. Por eso se puede afirmar que para Araujo, el lector modelo debe ser alguien anclado en la realidad social, puesto que de alguna manera da a entender que el mundo en el que viven los niños como Sebastián, Juancho y Miguel Vicente, no es un mundo color de rosa en el que siempre triunfan los buenos. Por el contrario, se trata de un mundo en el que las dificultades existen y ante las cuales es necesario luchar para seguir adelante y conseguir todo lo que se proponga. Por eso, Miguel Vicente, a pesar de la pobreza que le rodea, logra viajar y aprender a leer, a pesar de que su mamá le pega, logra valorar la importancia de la familia. Por eso, para Juancho y Sebastián, a pesar de que Caracas sea una ciudad tan desordenada, aún existen razones para quererla, a pesar de que en el país donde viven haya pobreza y corrupción, aún es posible admirar cosas tan importantes como los pueblos, las personas, la naturaleza y hasta al mismo Dios. Creo que una de las características fundamentales de la narrativa de Araujo está en la perenne esperanza que existe al final del camino la alegría que se debe poseer a pesar de los conflictos, pues de otra manera sería imposible proseguir cada día. Este optimismo, propio de la literatura infantil, permite que los cuentos infantiles de Araujo sean leídos con agrado, pues en ellos se reconstruye el mundo, reivindicando el derecho de soñar, la ilusión, la esperanza y el derecho a la vida. En este sentido, el pequeño lector es invitado de manera natural a transformarse en su cómplice y compañero de viaje en cada una de las aventuras relatadas.

Zoro, El árbol de los anhelos. Relato para niños de la Constitución Política de Colombia 1991 e Historia y Nomeolvides.

El tipo de narrador configurado en los tres relatos de Niño es aquel que conoce todo lo que piensan y sienten los personajes, más conocido como narrador omnisciente. En este sentido, *Zoro* y *El árbol de los anhelos*, presentan cierta similitud, ya que ambos relatos dan cuenta de las aventuras de niños a lo largo de un viaje, lo que de alguna manera convierte al narrador en una especie de voz adulta que guía el recorrido. Ya en el caso de *Historia y Nomeolvides*, el tipo de narrador es, por decirlo de alguna manera, más impersonal, se trata de un narrador neutro, como un historiador, que se limita a narrar y que de vez en cuando hace comentarios para aleccionar a sus lectores. Recordemos que en este cuento se narran hechos y mitos sobre eventos y personajes colombianos, lo que indica que no se establece una comunicación directa con el joven lector en comparación con los dos cuentos anteriores. Veamos.

La historia de Zoro se lleva a cabo a través de la extensa selva orinoquia que incluye a Colombia, Venezuela y Brasil. Este sitio es descrito de manera general, pues no se sabe a qué región específica se refiere, o si por ejemplo, se trata exclusivamente del territorio colombiano. Sin embargo, a pesar de que el narrador no lo especifique de manera exacta, no se puede negar que gracias a las largas y detalladas descripciones, el “lector modelo” logra ubicarse en el ambiente selvático:

Al mediodía el río se partió en dos brazos y estuvo pensando largamente por cuál enrumbar su canoa. Decidió hacerlo por el brazo derecho del cual venía un aroma de agua de olor. De trecho en trecho navegaba sobre una alfombra de jacintos, sobre un río vestido de hierba, sobre un camino de rosas flotantes que no eran rosas sino animales con caras de flor que formaban bandadas a la espera de lagartijas atraídas por las corolas tornasoladas. Las lagartijas saltaban al corazón del iris y las flores cerraban sus jetas con tal velocidad, que el salto fulgurante de los reptiles quedaba atrapado definitivamente entre masticaciones aromadas. (6)

Esta descripción bastante metafórica de la selva permite evidenciar que la misma se muestra como un escenario muchas veces peligroso en el que Zoro, Amadeo y el ave

tente, tienen que sortear las aventuras que a veces les traen amigos, pero otras tantas enemigos. De allí que el narrador configure un lector cómplice que pueda acompañar a los personajes en todas las aventuras, siendo superados con optimismo cada uno de los peligros afrontados. Para Zoro lo más importante es no rendirse, tal y como su padre se lo recuerda: “En medio de los espasmos de pánico de Amadeo, y de la muda interrogación del pájaro tente, Zoro recordó las enseñanzas de su padre. Le llegó otra vez su voz, serena y apacible. Era como si estuviera sentado junto a él, en ese pétalo de metal, y observara los círculos omníscos del caimán” (32). Esta serenidad hace posible que, incluso ante los peores enfrentamientos en la selva, el lector cómplice se muestre animado a proseguir con la lectura, pues el narrador ofrece un espacio de confianza frente a los problemas que ciertamente serán solucionados. En este sentido, Jairo Aníbal Niño mantiene la convención básica de los cuentos infantiles en los que las adversidades siempre son superadas por el héroe.

De igual manera, así como Araujo recurre a elementos maravillosos⁵², en los cuentos de Niño este recurso no es menos evidente. De hecho, se podría afirmar que en los tres cuentos seleccionados, la presencia de aspectos fantásticos y maravillosos se destaca con respecto a la producción del escritor venezolano. Veamos por ejemplo en *Zoro*, cuando tiene un primer encuentro con un tigre salvaje que por medio de cantos le señala dónde puede encontrar a su pueblo:

Llegó a su lado y Zoro ocultó su cara entre las manos, esperando el zarpazo que le quitara la vida. Oía el resuello caliente, el ronroneo de quinientos gatos, [...]. De repente, el tigre comenzó a cantar. Era una canción sin palabras, con musiquita que semejaba las palabras, con la cadencia del que quiere decir algo a otro y descubre que habla un idioma extranjero. Sin embargo, el niño le entendió. El tigre le decía que había visto navegar a su pueblo río abajo, que acampaban a pocas millas de ahí y que su padre y su madre lo estaban buscando. (3)

⁵² Lo maravilloso entendido como aquellos “elementos sobrenaturales que no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (Todorov, 1987:45).

Este encuentro entre la bestia y el niño permite comprender que para Zoro la selva no representa necesariamente un peligro. El hecho de ser niño e indígena le confiere un sentido especial al recorrido ya que, como sabemos, nuestros antepasados prehispánicos tenían una relación especial con los elementos de la naturaleza. Para ellos, cada elemento de la selva es sagrado, incluso hasta los animales más feroces. De allí que los peligros que afronta el niño con sus amigos sean superados muchas veces porque éste conoce cada rincón de la selva. Veamos por ejemplo cuando Zoro navega por el río huyendo de extraños seres que lo persiguen:

Reanudaron la navegación hasta que el río se empezó a poner del color de la plata.

–Estamos entrando a las aguas de los espejos –dijo el niño.

–Algo había oído de eso –respondió Amadeo

–Es un río muy caprichoso –dijo Zoro –. Cambia de lecho de un momento a otro y hay que buscarlo a veces por largas horas para encontrar otra vez su cauce–.

Hundieron los remos en el agua plateada y de repente, la barca embarrancó en una loma de arena seca. El río, como cortado a cuchillo. Se había acabado.

Era una congelada línea longitudinal.

–Se lo dije –exclamó Zoro

–¿Y ahora qué hacemos? –preguntó Amadeo.

–Hay que buscar el río–.

Se pusieron a buscarlo. El ave tente lo halló doscientos metros a la izquierda, escondido entre un bosque de helechos. (64)

Esta relación armoniosa entre hombre y naturaleza destaca también otro aspecto interesante de la narración, que trata del perfil del autor modelo quien propone un lector modelo latinoamericano que logre valorar, entre otras cosas, la herencia de nuestros antepasados indígenas. Por ello, a lo largo del relato la descripción resalta elementos propios de la selva que fueron valorados por los indígenas, tales como el ave tente⁵³. En este sentido, el compendio de elementos naturales, entre los que se encuentran la flora, la fauna y la naturaleza misma, conforman una especie de patrimonio natural:

Zoro se acomodó en su estrecho observatorio y quedó maravillado cuando aparecieron hombrecitos voladores sobre colibríes enojados, y hombres graciosos con trajes de lianas y hojas, y una cantante con una voz tan dulce que lo llenaba a

⁵³ Tente (*Psophis crepitans*). Ave corredora muy apreciada por indígenas y colonos como protectora del hogar, debido a que se alimenta de serpientes y alimañas peligrosas (Defler, 1998: 25).

uno de recuerdos. Es decir, detrás de cada palabra cantada, saltaban como chispas, el rostro de la madre, un amanecer flotando en garzas rosadas, la palabra del padre, y el canturrear de la abuela inventando historias. Aparecía también el pez dorado estremecido en una red de espuma, la mariposa verdidorada que se elevaba hasta el ojo del sol, y el sabor jugoso del melón cuando el calor hace chisporrotear la sed entre los labios. (24)

Lo anterior ciertamente evidencia el amor y respeto hacia la naturaleza, pero también demuestra el aprecio hacia la estructura familiar propia de los antepasados prehispánicos en los que las personas de la tercera edad eran de gran importancia, pues la mayoría de estas familias se constituían alrededor de los abuelos y caciques. Por ello, el recuerdo que tiene el niño sobre su abuela es resaltado de manera especial, pues a través de sus consejas, les transmite a los más pequeños los valores de la vida. Lo mismo se podría afirmar frente a Amadeo, anciano indígena que acompaña durante el recorrido y ante el cual el niño muestra respeto y fidelidad. Así, en *Zoro*, Niño apunta a una valoración del legado indígena, pues a lo largo de la historia se llega a comprender la fuerza de voluntad que poseen estas comunidades ante las adversidades que se les presentan.

Por otro lado, se puede afirmar que en *Historia y Nameolvides*, el tratamiento de esta temática es evidente, pues relatos como: “Maganto Amor”, “Zahorí”, “La ciudad de oro de Tíbar”, “La metamorfosis”, entre otros, así lo demuestran. Veamos por ejemplo el caso de “La ciudad de oro de Tíbar”, en la que un cacique mantiene su gallardía ante la amenaza de los invasores españoles por encontrar el tan anhelado oro:

–Vamos –gritó el capitán–. Nos llevará a la ciudad de oro de Tíbar. Usted conoce el camino.

–Lo conozco –aceptó el viejo.

–¿Dónde se encuentra la ciudad dorada? –preguntó el clérigo.

El viejo señaló el lugar de su corazón.

–Aquí está –dijo.

Instantes después se lanzó a un abismo en cuyo fondo bramaba un río lejano. (32)

Esta reiterativa reflexión sobre nuestros antepasados hace evidente el afán por conceder un espacio justo al patrimonio indígena del país, pues para la época en que *Zoro* fue

publicado (1977) no era tomado en cuenta, en comparación con la actualidad⁵⁴. De hecho, en *El árbol de los anhelos*, pareciera no existir una referencia directa al tema. Sin embargo, como se afirmó en la breve reseña este cuento es una especie de homenaje a la Constitución colombiana de 1991, en la que los derechos de los pueblos indígenas son reivindicados por primera vez.

Todo lo anterior permite afirmar que Niño es autor modelo preocupado por una serie de problemáticas de tipo social, razón por la cual configura un lector modelo que eventualmente debería mostrarse sensible frente a dichas problemáticas. Asimismo, el uso de un lenguaje sumamente descriptivo y sencillo permite que el lector infantil se sienta identificado: “La luna blanca navegaba en un cielo de viento y Zoro trajo otra vez a su corazón la imagen de su madre Mélide, de su padre Zicorauta, de la abuela Artelia, de su amigo Roco. Todos llegaron del recuerdo y su mirada se encaminó hacia el río, hacia ese camino recorrido por su pueblo en su incesante búsqueda del país de la justicia y la felicidad” (20).

Otro de los aspectos a destacar con respecto a las problemáticas tratadas es el evidente rechazo de la violencia. En cada uno de los relatos, encontramos situaciones que desestabilizan al héroe. Por lo general, se trata de episodios que le amenazan de forma física o psicológica. Por ejemplo, cuando Zoro y el ave tente son capturados por primera vez:

Estaba recogiendo cerezas silvestres cuando la red cayó sobre él y el ave guardiana. El tente lleno de furor se lanzó contra los hilos que los aprisionaban, pero pronto se cerró la boca de la chuspa y fueron izados a la rama de un árbol. Encogidos, vieron salir de la espesura una banda de hombres que los miraban con curiosidad. Uno de ellos, que parecía ser el jefe dijo: –No es más que un muchacho de doce años –. (7)

Si nos damos cuenta, en el primer ataque en el que el niño y el ave son hechos prisioneros, no existe lucha como tal. Zoro acepta su destino con resignación. Sin

⁵⁴ Recordemos que a partir de la Constitución colombiana de 1991, los indígenas comienzan a formar parte activa de la población colombiana, es decir, es la primera carta magna que promulga sus derechos ante la sociedad.

embargo, gracias a su habilidad e inteligencia, logra escapar sin llegar a confrontar de manera violenta a sus captores. Los problemas que se presentan no se resuelven a través de la violencia, sino, siempre a través de salidas ingeniosas.

Esto también se evidencia en *El árbol de los anhelos*, cuando los amigos de Violeta y Nicolás son agredidos por los déspotas:

Los déspotas habían tomado la forma de gigantescas cucarachas de acero. Lograron colocar sobre el sitio una inmensa cúpula sombría que dejó por fuera a la luz del sol. [...]. Sus fauces fosforescentes escupían chorros de veneno. Selter fue alcanzado por un proyectil ponzoñoso [...]. Azcandil no tenía cuerpo ni pensamiento sino para proteger a Nicolás y a Violeta.

—¿Qué vamos a hacer? — preguntó la niña, estremecida por los sollozos.

—No lo sé —exclamó Azcandil. Es peligroso que ustedes permanezcan en este lugar, los voy a conducir a un refugio [...]. Azcandil obligó a los niños a echarse en el suelo. Nicolás comenzó a temblar y no pudo evitar el llanto. La niña lo tomó de la mano.
(48)

El ataque violento de los déspotas no despierta en las víctimas la ira de la respuesta violenta, sino que por el contrario, la calma y la razón. Aquí, por ejemplo los atacantes son intimidados a través del uso de la luz : “Las cucarachas, tocadas por la luz, se revolcaban en medio de gruñidos de espanto. El interior de la cúpula se llenó de resplandores y los déspotas se hundieron en la tierra dejando en el ambiente un hedor a cosa muerta” (50). Este encuentro entre los déspotas y el pueblo de Zeldor aparece como una confrontación, sin embargo éste no termina en un acto violento, pues gracias a la luz, elemento que de por sí representa positividad, tranquilidad y paz, los déspotas son obligados a abandonar el lugar.

Cada uno de estos ejemplos da cuenta de que en las aventuras del héroe hay hechos que incitan al enfrentamiento entre dos o más. De este modo, Niño evita la inclusión o la descripción de un evento violento. Sin duda alguna, se establece una relación con el contexto social colombiano que durante años ha estado afectado por la violencia. En este sentido, es claro que Jairo Aníbal Niño hace un llamado a la paz, al diálogo y sobre todo, al perdón:

Es lo menos que podemos hacer con la sabiduría que nos ha dado la vida del pueblo, por la poesía que él destila y por su coraje. Un pueblo azotado por tanto

dolor, como en este momento está el pueblo colombiano; un pueblo que ha tenido y tiene que soportar tantas injusticias y que todavía es capaz de soñar, nos está demostrando que quienes van a sobrevivir no son los tiranos de turno, ni los verdugos, sino el alma de este país, que está representada en lo mejor de su pueblo, en lo más transparente de él. (Niño, 1983)

Esto se evidencia en cada una de las circunstancias que los héroes logran resolver, pues recurren al diálogo o en la mayoría de los casos, son salvados por la intervención del elemento mágico-fantástico; esto se evidencia en *Zoro* y los múltiples enfrentamientos que tienen con enemigos, pues en la mayoría de los casos, gracias a su astucia e inteligencia el niño logra escapar. Otras veces es ayudado por singulares personajes que le regalan objetos muy útiles a la hora de enfrentar un peligro. Sin embargo, en uno de los episodios en que Zoro, Amadeo y el ave tante son rodeados por los gigantes de pies de vidrio, éstos últimos son vencidos con las piedras lanzadas por el viejo y el niño, provocando que huyan despavoridos: “Zoro cogió una piedra y la lanzó contra uno de ellos. El guijarro hizo blanco en el pie de cristal que se quebró como una frágil copa. El hombre se desplomó” (34)⁵⁵. Zoro prefiere atacar la debilidad de su oponente a enfrentarse con él, pues en lugar de luchar contra los gigantes, lo que hace es percibir sus debilidades y atacarlas. Esta acción más que violencia es inteligencia frente al enemigo. Por ello se puede afirmar que los hechos violentos no hacen parte de la propuesta de este autor.

Ahora bien, el caso de *Historia y Nomeolvides* es distinto al de los otros dos cuentos, pues los protagonistas son, como ya dijimos, la Historia y la Memoria. El título del libro incluye estos términos como personajes, la Historia y la Memoria son personificados como en las antiguas alegorías en las cuales el amor, la alegría, la pereza, el odio, etc, tomaban características humanas. De esta manera, se narran diversas historias que hacen referencia a eventos o personajes colombianos. La semejanza entonces con *Cartas a Sebastián para que no me olvide* es notoria, ya que ambos tratan de relatos sobre diversos temas, no así la intención narrativa, ya que como podemos recordar, el autor venezolano plantea un puente comunicativo y afectivo entre un padre y sus hijos, mientras que el autor colombiano cuenta hechos del pasado reconstruidos para un

⁵⁵ Se establece aquí una analogía con el mito de David y Goliat, en el que David derrota al gigante lanzándole una piedra en medio de los ojos.

público infantil, el énfasis se encuentra en el llamado a mirar el pasado, recordar de dónde venimos, qué somos y no olvidarlo: “Una tarde de abril del año 1860, un viejo avanzaba a lo largo de un camino del páramo. A su lado caminaba un burrito que llevaba a cuestas una carga cubierta con una lona gris. Una india desde el ventanuco de su rancho vislumbró el paso lento del viajero” (151).

Lo anterior evidencia el tipo de relación que se busca establecer entre el narrador y el lector, ya que la intención recreativa y didáctica es notoria, en este sentido, Jairo Aníbal “pretende [...] brindarle al lector la posibilidad de interpretar, de recibir la obra y conectarla a su mundo, descifrando e innovando, siendo partícipe de la creación” (Parra, 2007: 68). En este sentido, el planteamiento de una reconstrucción de la identidad colombiana por medio de la literatura infantil se observa claramente en esta obra. Las recreaciones de los mitos, la descripción de algunos detalles de la vida de ciertos personajes, el rescate de costumbres y tradiciones, hacen de este libro un compendio de valores que aportan a la reafirmación del legado histórico y cultural de cualquier niño colombiano. En un apartado siguiente este aspecto se desarrollará con mayor profundidad.

¿Quiénes son los héroes en los cuentos de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño?

Una de las características fundamentales de la literatura infantil y juvenil son sus personajes. Estos funcionan como el nexo entre el autor y el lector: todo lo que dicen, hacen, su apariencia física, lo dicho por el autor e incluso por personajes respecto a ellos, no sólo aportan al sentido global de la obra, es decir el mensaje o mensajes que se busca transmitir, sino también el tipo de acercamiento que se pretende establecer con el niño lector. Este acercamiento, en palabras de Marc Soriano, se entiende como la “identificación [...], es decir, que lo semejante se identifica con lo semejante” (Soriano, 1995: 374).

En este sentido, el acercamiento entre el autor y el lector, en el caso de la cuentística de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, se evidencia a través del recurso del niño protagonista, el cual actúa como ese tipo de héroe que anhela convertirse en hombre. Al respecto, Soriano aclara que si bien los niños lectores suelen identificarse con los protagonistas, esto no quiere decir que se tengan que engañar, pues en palabras del crítico francés: “presentarle a la sociedad como compuesta exclusivamente por niños es falsearle la imagen que se hace del mundo real” (381). Por ello es importante resaltar que “por joven que sea, el niño sabe que el mundo se compone de niños y adultos; aspira apasionadamente a encontrar un lugar en él” (381). Por ello, bien sea Miguel Vicente o Zoro, saben que tienen que luchar para poder lograr sus sueños. De esta manera, aunque el héroe sea un soñador no debe aparecer santificado, sino lo más humano posible para “que nos ayude a progresar hacia la humanidad”, es decir, la literatura infantil debe incluir “el trabajador manual o intelectual calificado, el sabio”, entendido como el “hombre de acción y de pensamiento que ha reflexionado acerca de la utilidad de su trabajo” (383). Al respecto, Parra Roza respecto al niño protagonista, en la narrativa de Niño:

El niño es un protagonista especial y adquiere unas dimensiones que lo hacen semejante a un ser humano real, único e irrepetible. A nivel psicológico, se pueden señalar algunos rasgos principalmente enfocados en el comportamiento y la reacción frente a las situaciones. La gama de lenguaje mímico, sus señas, sus gestos, unida a la variedad de lenguaje verbal, subyace en sus deseos, reacciones, pensamientos, percepciones y sentimientos [...]. Esa identificación lo lleva a una decodificación especial, que la mayoría de las veces espaca al lector adulto”. (Parra, 2007: 38)

De esta manera, analizaremos de manera breve la función de los héroes representados en las historias de Miguel Vicente y en las cartas escritas a los niños Juancho y Sebastián, para el caso del escritor venezolano, y para el caso del escritor colombiano, las historias de Zoro y de Violeta y Nicolás.

Miguel Vicente, Juancho y Sebastián.

Sabemos de antemano que tanto en *Miguel Vicente Pata caliente* como en *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente* el personaje principal es el pequeño limpiabotas. En la obra de Araujo, Miguel Vicente es un personaje que permite al niño lector vivenciar la

condición y cotidianidad de un niño venezolano promedio: indiferentemente de su condición social, económica, ética, el eventual lector reconocerá en él uno que otro aspecto propio de la condición de un niño. Por ejemplo, Miguel Vicente tiene amigos, una mamá enferma, un hermano viajero, no conoce al papá, es hijo de una madre soltera, vive en un barrio de invasión, quiere aprender, sueña con viajar, es alegre, juguetón, etc.

Estas características son fundamentales en el desarrollo de la historia, pues como cualquier héroe, Miguel Vicente disfrutará de grandes y maravillosas aventuras, pero también afrontará temores, decepciones y angustias que harán más pesado su recorrido. No obstante, todas las batallas las superará por su condición de héroe, pues su capacidad para seguir adelante es inagotable. Un ejemplo de ello es la manera como asume la miseria que le rodea; por ser muy pobre no puede ir a la escuela como los demás niños, en lugar de ello debe trabajar limpiando zapatos para ayudarle a su mamá: “cuando no lustraba botas, se entretenía silbando y tocando la caja como si fuera un tambor, de modo que siempre parecía estar contento” (MV, 9). En este sentido, nuestro héroe se caracteriza por ser ante todo optimista, un niño que se arriesga a la aventura dispuesto a abandonar su estabilidad para entrar en lo desconocido. Cada aventura le dejará una enseñanza Miguel Vicente es consciente de ello: aunque se ponga triste y las adversidades lo afecten, su carácter lo predispone a sobrellevar las dificultades que confronta y a llegar a la meta. Además de sobrellevar los contratiempos, nuestro héroe no es un personaje estático, pues a medida que avanza el relato este va adquiriendo nuevas habilidades que afianzan su personalidad, como por ejemplo cuando aprende a leer. Durante los inicios de la historia Miguel Vicente tiene un encuentro con un libro que le había regalado uno de sus clientes, a pesar de que el niño no sabe leer, toma este regalo como un verdadero tesoro:

El niño pasaba grandes ratos contemplando las hileras de letras, repasaba las páginas y todas parecían igualitas. Abría el libro en cualquier parte y se preguntaba qué estaría haciendo allí, precisamente allí en aquella parte, aquel extraordinario y valiente viajero de cuyas maravillosas aventuras no sabía nada.[...] Muy pronto todos sus amigos sabían que Miguel tenía un libro en que se contaban grandes cosas. Miguel era el dueño del libro y aunque ninguno sabía leer el solo hecho de poseerlo y de que se lo hubiera regalado un señor que conocía muchos países hacía que todos vieran a Miguel con respeto y que su autoridad se fuera imponiendo poco a poco sobre sus amigos. (MV, 26)

Observe que la posesión del libro, en medio de sus compañeritos de miseria e ignorancia, le da un estatus diferente. Convertido en símbolo del saber y de la necesidad de progresar, el libro adquiere funciones significativas y narrativas específicas. Así, nuestro héroe sigue teniendo aventuras sin saber de qué trata eso de leer. Un día conoce a una viejita, maestra de escuela, y en medio de la conversación (él preguntando y ella respondiendo como siempre), el niño le pide que le lea un cuento, la viejita le dice que más bien él le lea la historia a ella y Miguel argumenta que no sabe leer. Es allí cuando ella decide enseñarle a leer. Sin embargo, este acercamiento a la lectura no es fácil pues al inicio Miguel Vicente se frustra y desespera porque no comprende las letras, las cuales compara con “homiguitas negras”:

Y comenzó el tormento de las letras. De aquellas homiguitas negras y desconocidas sobre cuyos lomos viajaba todavía Marco Polo. Conocerlas, distinguirlas unas de otras, llamarlas desde cerca y desde lejos, consonantes y vocales, vocales y consonantes [...]. (LVMV, 94)

El hecho de no saber leer genera un conflicto en nuestro héroe. Miguel se enfrenta a a la necesidad de aprender a leer. El libro le permite al autor introducir la importancia del estudio, del aprendizaje para progresar y realizar los sueños personales. En el cuento de Araujo, el aprendizaje se convierte en tema, se problematiza y se relaciona con el esfuerzo individual y la idea del progreso, pues para que Miguel Vicente pueda lograr sus metas debe ante todo superar la pobreza que le rodea: no obstante, no se trata únicamente de la pobreza económica, sino también de la pobreza mental que significa ser un analfabeta. Por eso el encuentro con ese señor que le regaló el libro de los viajes de Marco Polo significa el inicio de las aventuras de aquel niño alegre y conversador, pues a través de la valoración de la lectura se aprende también que la preparación ante la vida es necesaria, ya que nada en este mundo se obtiene de manera gratuita. Esto toma sentido más aún cuando para la época (década del setenta) era necesario prepararse, querer ser alguien en la vida. Pues el país, en la medida en que avanza hacia el desarrollo económico y cultural, requiere de personas preparadas. En este sentido, se puede apreciar, desde otro punto de vista, la función ética del autor ya que la necesidad de dejar este tipo de enseñanzas se pueden observar a lo largo de toda la obra infantil de Orlando Araujo.

Sin embargo, es necesario reconocer también que aprender a leer es un trauma en la mayoría de los niños, pues es un proceso que conlleva tiempo y paciencia. Además, es preciso observar que por sus condiciones económicas Miguel Vicente no tiene la oportunidad de estar en un salón de clases junto a la compañía y asesoría de una maestra y el ánimo de sus compañeros, hecho que hace la experiencia del aprendizaje de la lectura se dé en condiciones totalmente distintas al modo tradicional, lo que de cierta manera influye en el trauma que expresa el niño. Sin embargo, como es característico de la estructura narrativa de los cuentos infantiles, el conflicto se resuelve más adelante. De manera obvia, esta solución se observa como un gesto esperanzador, como una manera de afrontar los conflictos sabiendo que al final se llegará a una solución que tranquilice. Además, es preciso observar que el recurso fantástico al que recurre el narrador es parte de la propuesta estética que caracteriza a las obras narrativas infantiles, por eso se observará que finalmente nuestro héroe aprende a leer gracias al viaje maravilloso que realiza con su caballo:

Una tarde, cuando Pata caliente llevó a Cometa a beber agua al río, éste le preguntó:

—¿Tanta tristeza de dónde viene?

—De muy adentro, señor río. Es por las fulanas letras y las fulanas palabras que vienen y se van, y no quieren nada conmigo. Soy bruto, señor río, soy bruto. —Y a llorar se ha dicho.

—Aha, no llore, pues —dijo el río de voz andina—. Fíjese en esa piedra que está allí, suba en ella y aguarde un tantico que hable con el paisa Cometa. [...] La cosa fue que Cometa se acercó a la piedra y arrió su lomo junto al niño. Y ordenó el río a Miguel Vicente: “Ahora móntese, amiguito, el paisa Cometa le va a dar un paseo para que no siga triste”. (LVMV, 97)

De esta manera, el caballo y el niño inician un viaje maravilloso e imaginario que le permite a Miguel Vicente conocer el mundo desde las alturas. Esta bella metáfora permite dar cuenta del proceso por el que atraviesa el héroe al ir, poco a poco, aprendiendo a construir las palabras y luego los significados: “y van saludando, con la blanca cola del cometa negro, a las mariposas de ojos en las alas y a los pájaros que detienen su vuelo para ver cómo vuela sobre el campo el pájaro terrestre, el caballo, amigo del hombre” (LVMV, 99). Al respecto, es importante señalar que esta experiencia de vida, que cambia la vida de Miguel Vicente, transforma también la vida del lector empírico. El proceso de maduración vivida en este caso por el niño lustrabotas le permite al lector experimentar una maduración en sus procesos internos: “el proceso de maduración acompañado por personajes de la literatura puede facilitar el descubrimiento

de un mundo externo en el cual se puede vivir en acuerdo con el mundo interno y subjetivo” (Corona Berkin Sarah e Isabel Schon ,1996: 11).

Ahora bien, en *Cartas a Sebastián para que no me olvide* no hay un protagonista como tal, pues la mayoría de los capítulos aparecen bajo la forma de cartas dirigidas a un destinatario predeterminado. En este sentido, no se trata de un relato con un héroe, aventuras, peripecias, hilo conductor, etc. en esta medida se rompe con el cuento de hadas o maravilloso tradicional. Sin embargo, se puede establecer una similitud con la figura del héroe de las historias de Miguel Vicente, ya que las cartas están dirigidas a niños alegres que, sobre todo, tienen la capacidad de comprender un mundo sugerido a través de un lenguaje cotidiano y poético. Entonces, se debe tener en cuenta que las cartas a Sebastián y Juancho son portadoras de un optimismo como el relato de viajes del niño limpiabotas, pues en ellas se plantea una visión de mundo en la que la realidad no es del todo bella, es decir, no existen los eternos finales felices, sino que se demuestra que junto a la alegría coexiste la tristeza, el mal y los problemas de la vida cotidiana como la injusticia, la muerte, la soledad y la pobreza. Sin embargo, al igual que en la historia del pequeño limpiabotas, el mensaje final es la superación de los escollos y el logro de las metas propuestas, el cumplimiento de los sueños que cada uno posee como ser humano.

Zoro, Violeta y Nicolás.

Al igual que las historias de Orlando Araujo, en los cuentos de Jairo Aníbal Niño *Zoro* y *El árbol de los anhelos*, los protagonistas son niños que viven una aventura a través de un viaje. Zoro es un niño de unos 12 años de edad, por su parte Violeta y Nicolás son más pequeños, de unos 7 u 8 años.

Zoro es un niño indígena cuyo tesoro más importante es el amor de su familia y su pueblo. Este amor lo motiva a atravesar toda una selva para dar con su paradero luego de haberlos perdido durante un enfrentamiento con desconocidos. A diferencia de Miguel Vicente caracterizado como un niño venezolano promedio, Zoro pareciera no poseer características de un niño colombiano: en este sentido aparece más universal, motivado

por valores universalmente aceptados como el amor a la familia, la patria, la justicia, etc. De igual manera, el relato de Niño no se detiene en aspectos como la condición social o el nivel de educación de Zoro, pues el ambiente que le rodea es totalmente distinto al de un niño ciudadano. En este caso, lo que resalta es el tipo de enseñanza que ha recibido de los adultos indígenas de su comunidad, que de alguna manera es lo que le permite afrontar los peligros de la selva con éxito. En este sentido, el perfil de Zoro apunta más hacia un tipo de lector modelo universal, amante de las aventuras (como todos los niños) interesado en el destino incierto del héroe protagonista. Zoro se caracteriza por ser un niño curioso y arriesgado, sin temor a lo desconocido, pues toda su vida se ha desarrollado en relación directa con la naturaleza, convirtiéndose en uno con ella. Además de esto, es un ser sumamente solidario y paciente que no pierde oportunidad para sacar provecho de la situación y aprender algo de ello. Estas características permiten comprender a qué apunta el narrador cuando nos presenta un relato en el que la relación con la naturaleza define el destino de la aventura, pues como indígena lo primero que practica es el respeto hacia todo lo que significa vivir en la tierra⁵⁶. No obstante, el respeto no solo es hacia los elementos de la naturaleza, Zoro también demuestra respeto hacia el pueblo y los ancianos y lo que ello representa: valorar las tradiciones y sobre todo la sabiduría popular de lo que se aprende en la vida y no en la escuela, esa sabiduría transmitida por los abuelos y abuelas tal y como se acostumbraba en las tradiciones antiguas a través de la oralidad.

Sin embargo, a diferencia de Miguel Vicente, Zoro no tiene tiempo de jugar, pues durante su búsqueda debe enfrentar peligros y persecuciones, además de cuidar a su ave tante y a su amigo Amadeo. Por esta razón, el recorrido de Zoro no se presta para juegos. No obstante, esto no impide que de igual manera el viaje permita admirar y valorar los infinitos secretos que guarda la selva: “Reanudaron la marcha hasta que les llegó un perfume dorado. Al descender a un pequeño valle, descubrieron a la madre de las

⁵⁶ Al respecto, vale aclarar la conexión con el dato biográfico, pues Niño al ubicar la acción en un espacio como la selva hace creíble un conjunto de creencias válidas para cualquier niño, pero creíbles en el ambiente maravilloso creado en el cuento. El respeto de las tradiciones, de lo dicho por los ancianos e incluso por la naturaleza, representa una oposición hacia la sabiduría racional aprendida en la escuela, tal y como el mismo Jairo Aníbal afrontó cuando se retiró de la educación tradicional y recurrió a la universidad de la vida.

naranjas. Un árbol garrafal, de hojas verde esmeralda y con unas pomas llenas de dulzura. Se acercaron a uno de los frutos, tan grande como un caballo, y arrancaron parte de su cáscara y comieron parte de su pulpa, mientras la noche aromada extendía sus alas de olor” (19).

En este sentido, lo más importante es la perseverancia del niño en la búsqueda de su pueblo, pues es lo que le permite que al final del viaje se complete su realización como héroe, recordemos que una característica fundamental de este tipo de personajes es tal y como lo afirman Corona y Schon, aquel que “bordea constantemente entre la victoria y el fracaso, pero está dispuesto a jugarse el todo por el todo porque aspira a la más grande recompensa: el logro personal” (Corona Berkin Sarah e Isabel Schon , 1996: 12). Por ello, al igual que Miguel Vicente, el optimismo, parte de su personalidad, lo lleva a arriesgarse ante los peligros de la naturaleza y superarlos: “Zoro y sus amigos caminaron toda la noche. La marcha empezó a tornarse difícil y agotadora. Tuvieron que hacer grandes rodeos para esquivar los pantanos. Amadeo empezó a sentirse fatigado y enfermo. Se habían agotado las provisiones y tuvieron que alimentarse de frutas silvestres y de raíces. Afortunadamente, Zoro conocía la selva y sabía dónde hallar comestibles” (34). En este sentido, el conocer la selva, le permite mantener cierto optimismo, al igual que el niño venezolano. Nuestro héroe colombiano es un “personaje dinámico”⁵⁷ no se desanima pues sabe que al final del camino la recompensa será grande: encontrar su familia y su pueblo. Por ello, el viaje entero dejará una gran enseñanza al héroe, pues en la medida en que éste se ve en aprietos, recurre a valores inculcados como la paciencia, la calma y sobre todo la esperanza de que todo eventualmente mejore. De esta manera, tanto Zoro como Miguel Vicente mantienen intacta la esperanza y procuran no decaer a pesar de que algunas veces lo que se presenta ante sus ojos les genere dolor o miedo.

⁵⁷ Es “aquel que en el transcurso del relato demuestra nuevas adquisiciones en su personalidad” (Corona y Schon , 1996: 10).

Al igual que Miguel Vicente, Zoro cuenta con aliados⁵⁸ que le acompañan en su aventura. Por un lado, se encuentra el ave tente, quien actúa como un guardián. Según la creencia indígena, este tipo de animales se caracterizan por cuidar a los niños de la comunidad, su alimento principal consiste en serpientes y no son muy ágiles para volar. Sin embargo, la fidelidad que demuestran hacia los humanos es parte de su esencia: “Y el niño abrió los ojos y lo primero que vio fue el plumón azul cobalto del pecho del pájaro tente. El ave, su fiel compañera, la amiga incondicional de los niños de la selva, estaba allí con él, a bordo de su canoa, de su endeble caballito de agua” (1).

De esta manera, el ave tente es un personaje que ayuda a Zoro en todo momento, su valentía y fidelidad permiten que el héroe logre su objetivo y pueda finalmente encontrarse con su familia: “El ave tente, a la cual el abuelo le había enseñado también a volar⁵⁹, surcó el aire y se precipitó en la mitad de la aldea. Todos reconocieron al ave de Zoro y salieron en tropel al improvisado muelle. Cuando divisaron la canoa dorada, levantaron las manos y gritaron en señal de júbilo” (66). Este aspecto determina de cierta manera que el lector cómplice se sienta aliviado frente a las dificultades que afronta Zoro, pues al saber que el ave tente está de su lado para ayudarlo, la angustia se disipa y se convierte en esperanza:

–Ahora no hay ningún problema –dijo el niño.

–¿Ninguno? – contestó con sorna Amadeo. Y agregó: –Nada menos que encontrar la salida y escapar de aquí–.

–No se preocupe – dijo Zoro – A esta ave tente, el abuelo le enseñó a ver con claridad en medio de la noche –.

Guiados por el tente y por los resplandores de la piedra preciosa, abandonaron la casa grande, después de cruzar al trote por una desolada habitación matrimonial que era un desierto de arena. (18)

Además del ave tente, Zoro cuenta con la sabia compañía del viejo Amadeo, un señor de unos 70 años que es rescatado, por el pequeño, de un campamento minero. Cuando Zoro y el ave tente son capturados, los trasladan hasta un inmenso campamento en el que un gran número de esclavos trabajan extrayendo oro de grandes bultos de barro. Las condiciones del lugar son precarias y en el sitio se les impide hablar durante toda la

⁵⁸ Hay que tomar en cuenta que lo que cambia es el modo de configuración de los “ayudantes” (Greimas), por lo demás, todo obedece a la convención de los cuentos infantiles.

⁵⁹ Referencia a la sabiduría popular y ancestral y al respeto hacia las tradiciones.

semana. Sólo los domingos se les conceden cinco minutos para entablar una pequeña charla:

- A trabajar – rezongó uno de los guardias.
- ¿Qué es lo que tengo que hacer? – dijo Zoro.

– Silencio – chilló un guardia.

- Pero es que...

Las palabras del niño fueron cortadas por un latigazo. El golpe lo lanzó a la tierra y el dolor le congeló la piel. No tuvo fuerzas ni para gritar. Ya el zurriago empezaba a mover su cola en el aire, cuando uno de los prisioneros sacó un pedazo amarillento de papel y garrapateó velozmente una palabras [...].

- Bueno. Usted se encargará de instruirlo. Como es un caso especial se le Concederá el uso de diez palabras. Si excede ese número, aunque sea en una palabra pequeñita, lo llevaremos al calabozo de castigo. ¿Entendido? (10)

Esta inhumana condición propicia el encuentro amistoso entre el viejo y el niño, pues desde que Zoro llega al sitio es castigado por no saberse comportar según las reglas del lugar, a lo que Amadeo acude en su ayuda pidiendo a uno de los guardias que por medio de un número exacto de palabras le pueda explicar al niño cómo comportarse para que no sea castigado. El gesto de ayuda es valorado por el niño, por ello, más adelante piensa en llevarse a Amadeo a la hora de escapar.

En este sentido, el carácter del héroe se descifra a lo largo del recorrido, pues en ningún momento Zoro duda en seguir con su búsqueda. Por el contrario, a medida que se enfrenta a más y más problemas, decide ingeniárselas y escapar. Para Zoro nada es imposible, pues ante todo piensa en su familia y en la angustia de no saber sobre su paradero. Por ello, gracias a la perseverancia es posible identificarlo como el típico héroe de cuentos infantiles, a quien no detiene el peligro y al que finalmente se admira por haber logrado su hazaña: “Al desembarcar, Zoro fue abrazado por Zicorauta, su padre, por Mélide, su madre, por Artelia y Rombo, sus abuelos, y por toda la gente que se sentía feliz por lo que ellos consideraban la resurrección del querido Zoro” (66).

Por otro lado, el caso de Violeta y Nicolás es muy distinto al de Zoro, pues son niños de la ciudad que tienen la oportunidad de estudiar, son alegres, se divierten en su escuela,

es decir, no poseen mayores preocupaciones que la de asistir a clases y que su maestra no les regañe por no haber llevado la tarea. En este relato, la configuración del héroe se hace de manera sencilla, pues la narración no se detiene en las acciones de Violeta y Nicolás, sino en lo que ellos presencian como testigos y obviamente en lo que aprenden a raíz de la experiencia. Esto implica que los niños (héroes) son importantes, pero el énfasis se hace en las ideas (valores); en aquello que se supone debe facilitar su vida y su integración como seres con deberes y derechos del mundo. Esto no indica que pierdan su verosimilitud, pues sus reacciones son precisamente las que podría tener cualquier niño de esa edad en una situación como la relatada en la historia. De este modo, se podría afirmar que son personajes secundarios pues “decoran el entorno, sitúan mejor al lector, y ayudan al desarrollo de la acción” (Corona Berkin Sarah e Isabel Schon, 1996: 10). Por ello, se podría afirmar que de las tres obras analizadas de Jairo Aníbal Niño, ésta es la de mayor corte didáctico, pues como se afirmó anteriormente, *El árbol de los anhelos*, es un homenaje a la recién creada Constitución Nacional de Colombia.

No obstante, a pesar de que el énfasis no está colocado en las acciones de los niños, es interesante observar cómo son vinculados a la historia y cómo aportan a la intención educativa del autor modelo. De esta manera, sabemos que la aventura de los niños inicia con un dibujo que realiza Nicolás:

Nicolás le pintó al sol un sombrero y luego dibujó un pájaro de patas muy largas, tan largas, que la mirada del dueño de esas patas tenía que hacer un viaje prolongado para contemplar la punta de sus dedos.

—Es un pájaro escalera— pensó Nicolás.

En ese instante, se levantó en el aire su lápiz favorito— el azul turquesa 903— y escribió en la hoja la siguiente frase:

—“Por favor, ayúdennos”. (6)

Guiados por la curiosidad, los niños sostienen un encuentro con una criatura maravillosa que recurre a ellos por considerarlos admirables y únicos, ya que, son ese tipo de niños que mantienen la inocencia de la infancia: “—Quien pinta un pájaro con patas tan largas como del cielo a la tierra y quien le rinde homenaje al inventor del helado que no se acaba nunca, necesariamente tiene que ser sabio— afirmó el ser invisible” (12). Los niños, tienen desarrollada la sensibilidad artística, así como también la capacidad de asombrarse. Éste aspecto será fundamental no sólo para que sean considerados unos niños particulares,

sino, merecedores de emprender el viaje de aventuras al que son invitados: “–Es una lástima que a la mayoría de los adultos se les haya olvidado hablar el amorlense – dijo el ser invisible [...] Es el idioma de los asombros –afirmó la voz” (13).

Esta sensibilidad permite comprender por qué Violeta y Nicolás, siendo niños, son los elegidos para participar en un evento que en la mayoría de los casos es asistido por adultos: la conformación de un país. Sin embargo, la riqueza del relato está en resaltar precisamente esa visión mágico-infantil del mundo. En este sentido, el héroe de *El árbol de los anhelos*, es aquel que apuesta a la fidelidad del lector cómplice, pues como niño al fin, le inquieta el hecho de saber cómo los asuntos de los adultos pueden también ser comprendidos por los niños. Al respecto, Parra Rozo afirma: “En el proceso de la creación y de la reconstrucción de la obra, aparece un fenómeno catalogable como “niñosidad”, mediante el cual se aprecia una relación del mundo y del hombre, a través de un lenguaje, cuyas características especiales lo hacen un lenguaje infantil que trasciende y es trascendido. En este sentido, el acto creador de la literatura infantil supone un ser niño tanto en el adulto-creador, como en el adulto-lector-creador y, naturalmente, en el niño, sujeto y objeto de esta creación” (Parra, 2007: 39).

Por ello, la característica de este héroe es de total disposición hacia la transmisión de un mensaje claro y amoroso, pues a lo largo de la aventura Violeta y Nicolás se alegran y sorprenden de todo lo que experimentan al conocer y defender su constitución nacional: “–Nuestro pueblo está condenado a desaparecer si no se constituye en una nación que conozca sus orígenes, que se una en propósito de progreso y que trabaje por la paz y la felicidad de todos” (23). De esta manera, el héroe se transforma en una vía para que llegue el mensaje, Violeta y Nicolás asisten a la formación de un país y el ejemplo que toman es el de Colombia.

Por esta razón, el conflicto no forma parte de la estructura principal del cuento, los peligros que enfrenta el héroe no forman parte de la preocupación del narrador, pues el llamado a involucrarse con el país es reiterativo:

Para sobrevivir como nación requerimos de una constitución.

–Sin la cual se diluyen derechos y deberes y se hace precario el espacio para la libertad–dijo, en tono pausado, la tercera voz.
 –Nuestro pueblo la necesita–dijo Azcandil.
 –Y la exige–acotó la segunda voz [...]
 –La de la República de Colombia nos servirá de inspiración–afirmó la primera voz [...]
 –Entonces debemos sembrarla, aspirar el perfume de sus flores y probar la pulpa de sus frutos [...] – ¿Sembrarla? – le preguntó Nicolás a Azcandil [...]–Sí–afirmó Azcandil. Nosotros acostumbramos a sembrar las ideas. (24)

La única amenaza que existe es la del abandono, el descuido y el desinterés hacia nuestros derechos y deberes, lo cual se traduce en las acciones de los déspotas, seres que amenazan con desestabilizar al pueblo que desea sembrar las bases de su país:

–Increíble–exclamó Nicolás. ¿Este es el gran árbol de la Constitución de Colombia?
 –Así es–dijo Azcandil [...]
 Claro que hay que cuidarlo como lo requiere cualquier árbol.
 – ¿Lo pueden atacar los déspotas? –preguntó Violeta.
 –Los déspotas y toda clase de bichos y parásitos–afirmó Azcandil. Es un árbol bello, pero por supuesto, no es perfecto. Algunas de sus ramas son débiles y existe el riesgo de que algunos de sus frutos se pudran. Pero si se atiende como debe ser, la cosecha será buena. (27)

La metáfora es más que descriptiva, es una invitación a resguardar lo más valioso que tiene un país: su Constitución Nacional. Los niños, al vivir esta experiencia, no expresan otra cosa que alegría pues se sienten parte del proceso, se sienten incluidos y protagonistas: el libro plantea que para cambiar la situación hay que empezar por inculcar en los niños los deberes y derechos de los ciudadanos, pues el futuro son los niños, sólo con ellos se puede iniciar un cambio: “–Los niños de su nación deben conocer y cuidar este árbol que está constituido por luchas, trabajos, sufrimientos, amores, frustraciones y deseos –dijo Zeldor. –Sí señor–, exclamó Violeta” (30). Al respecto, Juan Carlos Melo afirma: “Si algo ha de comprender el niño con facilidad y con placer es la metáfora, la metáfora pura con sus amplios cauces librados al juego espontáneo de la imaginación. La metáfora que usa desde pequeño en su actividad nominadora” (Melo, 1975:14).

– El Estado reconoce, sin discriminación alguna, la primacía de los derechos inalienables de la persona y ampara a la familia como institución básica de la sociedad – [...]
 Gruesas lágrimas bajaron por las mejillas de Violeta [...]
 – Pronto estaremos de regreso, no te preocupes– afirmó Nicolás.
 – No, no me preocupo. Lo que pasa es que– no sé por qué– el cariño a veces nos hace llorar. (32)

La voz narrativa da cabida a una manifestación reiterativa de la sensibilidad de los niños protagonistas, lo que permite que el lector modelo se sienta identificado y manifieste

interés por el documento nacional más importante del país. De hecho, la misión de los niños inicia si se quiere al final del relato, pues son invitados a defenderla y darla a conocer:

- Violeta y Nicolás, tendrán ocasión de ser tocados por todo lo que emana de este árbol de los anhelos. Lo deben propagar, conocer y defender.
- Lo haremos– dijeron los niños.
- Un árbol no es el bosque pero puede ser su comienzo– afirmó Zeldor. (57)

De esta manera, el papel del héroe en *El árbol de los anhelos* pasa a un segundo plano, su tarea es la de evidenciar el proceso de construcción de un país a partir de la Constitución Política de Colombia. Por ende, el peso de las acciones no está en lo que haga el héroe, sino en la reacción del mismo y en cómo acompaña el proceso. Cuando los niños retornan a su contexto familiar son recibidos con la misma alegría con que fueron despedidos. Su viaje imaginario les hizo crecer y aprender sobre aspectos importantes de su país, de hecho, son niños que guardan las esperanzas de los adultos que les rodean, son finalmente los futuros héroes de su nación:

- La mujer se le acercó y le dijo:
- Tranquilízate. En esta época los niños son capaces de todo.
- ¿Hasta de volar?
- Hasta de volar. (63)

Para el caso de *Historia y nomeolvides*, como se afirmó anteriormente no hay un protagonista como tal encarnado en un personaje, sino en conceptos abstractos. Los personajes son la Historia y la Memoria convertidas en alegorías. Estas nociones abstractas aparecen como hermanitas, son ideas necesarias y complementarias para formar una nación, para crear los símbolos nacionales. En este sentido se puede afirmar que más que un sentimiento nacionalista, existe un planteamiento histórico latinoamericanista, pues se encuentran relatos que narran las aventuras de personajes que pertenecen al legado histórico de la nación y del continente y que de por sí representan al héroe. La voz neutra de estos relatos es la Historia, ella cuenta para que recordemos, no olvidemos y conservemos en la Memoria. Tal es el caso de los cuentos: “Maganto Amor” (9) que trata de las desventuras del Cacique de Guatavita, “La tempestad” (73) el cual narra un episodio desconocido de la vida del Libertador Simón Bolívar, “Episodio desconocido de la vida del Che Guevara” (205) que obviamente nos narra aspectos de la vida del revolucionario latinoamericano, entre otros. Así pues, la

manera como son mostrados estos perfiles de los distintos personajes anteriormente nombrados, hace caer en cuenta que ante todo son humanos, luchadores y soñadores, lo cual les hace permanecer de manera nostálgica en la memoria del joven lector. Se trata entonces de desmitificar personajes históricos haciéndolos más humanos y accesibles al imaginario infantil. Es otra forma de aprender la historia. Tal es el caso del cacique de Guatavita cuando habla de su esposa e hija: “–Soy hijo de dioses y señor de los hombres. Un dios jamás pierde un amor. Un hombre puede perderlo y sobrevivir para la dicha. Un cacique no puede superar la pérdida de sus amores” (14). O cuando el Libertador se refiere al momento en que por primera vez se enamoró: “–Era muy joven, casi un niño, cuando conocí la tormenta más poderosa del mundo. Era tan fuerte que amenazaba convertir en polvo todos los huesos de mi cuerpo. Sentí que una garra de candela había hecho presa en mi pecho y que por dentro me sacudían en temblores de muerte los vientos del huracán [...]. Fue la tormenta que sentí en mi corazón cuando me enamoré por primera vez en la vida” (79).

Actitud ética, estética y política de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.

El enfoque sociocultural propuesto por Pierre Bourdieu posibilita dar cuenta de una serie de aspectos que no están de manera expresa en la obra. Es decir, permiten extender la mirada más allá de la escritura e integrar el espacio social en el que la obra se ubica a través de elementos como la visión de mundo del autor y su inserción en el campo literario. Es necesario entonces la toma de posición ética, estética y política de ambos escritores. Veamos cada caso por aparte.

En la formulación que plantea Orlando Araujo dentro del plano estético, se observa que el autor desde el inicio descarta la posibilidad de escribir un cuento de hadas, pues a pesar de que la narración deja entrever elementos maravillosos como la personificación del río, la humanización de los animales, entre otros, este tipo de cuentos “enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de vida en la moderna sociedad de masas; estos relatos fueron creados mucho antes de que ésta empezara a existir” (Bettelheim, 1977: 12). Por el contrario, la idea es concebir cuentos para niños más adaptados a la vida de los niños de hoy, a las problemáticas acarreadas por la vida moderna, por el desarrollo

de las ciudades, por la transformación del espacio, por la migración de los campesinos a las ciudades, por la formación de las barriadas cuyo origen son las invasiones, etc. Si bien en sus cuentos se fusionan lo real y lo maravilloso, al negarse a inscribirse en la tradición de los cuentos de hadas, Araujo toma posición en el campo literario venezolano, proponiendo una forma de cuento infantil muy anclada en la realidad de países del tercer mundo enfrentados a los retos del desarrollo industrial. Esto de alguna manera evidencia la intención del autor de no querer engañar a su lector con elementos totalmente maravillosos y alejados de la realidad. Observemos la siguiente cita en la que el narrador de Miguel Vicente, estableciendo una relación irónica con el cuento de hadas tradicional, hace una reflexión sobre la forma cómo viajan los niños ahora:

Lo malo es que ahora no se viajaba como en los cuentos, a pie, o sobre un pato grande y bueno o sobre una alfombra mágica. Los niños de ahora viajan en carro, o en barco, en avión y esto complica más la cosa [...]. Y hay que tener mucho dinero, tanto que Miguel Vicente no sabría ni contarlos. (MV, 15)

De esta manera, al descartarse los viajes en alfombras mágicas o sobre animales maravillosos, se evidencia que el autor o bien los considera obsoletos y superados, o bien inapropiados para plantear problemáticas a los niños de su época. El narrador plantea que a los sueños hay que alcanzarlos mediante el esfuerzo personal reflejado en acciones, pues si bien las aspiraciones nos enriquecen el alma, si no se lucha por ellas de nada servirá seguir soñando: “Pero la estrellita no había cumplido aquel deseo, quizás no había tenido tiempo la pobre con tantos deseos que le habrían confiado todos los niños que la vieron” (MV, 14). Esta especie de decepción inicial promulgada por el narrador es al mismo tiempo una invitación a iniciar la aventura que tendrá que asumir Miguel Vicente si de verdad quiere lograr su sueño de viajar por toda Venezuela. Este aspecto constituye parte importante de la ruptura con el tradicional personaje de los cuentos de hadas: nuestro héroe es un niño que vive todo tipo de sensaciones a lo largo de su recorrido, alegrías, decepciones, tristezas, temor, frustración, desánimo, ira, etc., no se trata de un niño que sabe que espera ser ayudado mágicamente por la providencia, sino que para lograr lo que quiere debe esforzarse mucho. De esta manera, el lector se logra identificar con un héroe que si bien es ayudado por elementos mágicos, como suele suceder en los cuentos de hadas, es un héroe que logra salir adelante gracias a sus sacrificios personales. Por ello, el relato va dejando a un lado el pesimismo sin alejarse de las situaciones cotidianas que cualquier niño de su edad pueda

confrontar, y va mostrando en cada capítulo que es mediante el esfuerzo personal que se alcanzan las metas.

Esto permite evidenciar que los tiempos han cambiado, pues la época de las alfombras mágicas que nos llevan de un lado a otro ya no existe, lo que viven nuestros niños actualmente es la época en la que el dinero se impone como medio para lograr los objetivos y más si de viajar se trata. No obstante, lo anterior también sugiere que Orlando Araujo promueve una ética del esfuerzo personal, es decir, una valoración del trabajo y el progreso, pues para el año en que el cuento fue publicado (1977), el país atravesaba una etapa de auge económico en la que aspectos como el estudio y el trabajo poseían gran importancia en la medida que sólo a través de éstos se podía llegar a ser alguien en la vida. Este aspecto también forma parte, como veremos más adelante, de la propuesta ética del autor.

En este sentido, es necesario destacar que algunos aspectos de la ideología socialista marcan su obra, y por ende su lucha contra el imperialismo, gesto típico de la generación a la cual perteneció. Éste último aspecto se vio reflejado en acciones como la denuncia a la que recurrió varias veces a través de sus ensayos y artículos periodísticos. Sin embargo, este enfoque social e ideológico se transpone de manera distinta en su creación literaria destinada a los niños y jóvenes, pues en cada uno de los cuentos escritos lo que se destaca ante todo es la necesidad de dejar una enseñanza de vida. De esta manera, se percibe la intención del hombre político preocupado por su pueblo, por sus coterráneos.

En el caso de Jairo Aníbal Niño se observa una relación más estrecha entre los elementos fantásticos y sus cuentos, pues en la mayoría de ellos se puede apreciar el uso reiterativo de los mismos, como la mezcla de lo real con lo irreal, humanización de elementos de la naturaleza y animales, solución de conflictos por medio de la intervención de factores mágicos, etc. Sin embargo, a pesar de que en los tres cuentos la relación con lo maravilloso es mayor, no se puede negar que las problemáticas planteadas sobre la identidad colombiana son similares a las del autor venezolano, como

por ejemplo la valoración del legado indígena y la reconstrucción de la memoria histórica del pueblo. Sin embargo, se advierte una marcada diferencia entre ambos autores, pues a pesar de que cada uno, a su modo, plantea una preocupación por la reconstrucción de la identidad de sus respectivos países, la toma de posición que cada uno hace es bastante clara. Por un lado, hemos observado cómo Orlando Araujo rompe con algunas convenciones de los cuentos de hadas al abandonar el uso reiterativo de recursos maravillosos. Por el otro, Jairo Aníbal Niño es más condescendiente con la utilización de este tipo de recursos, pues se atiene más al arquetipo de la literatura infantil, manejando toda su retórica y códigos semánticos. Este autor se inscribe en el campo literario obedeciendo a unas recetas, pero adaptándolas a las necesidades y problemáticas del momento. En este sentido *Zoro* garantiza su entrada al campo literario colombiano.

De hecho, el discurso del autor colombiano se caracteriza por resaltar el elemento maravilloso que siempre le ha acompañado:

La vida del pueblo es la que produce en primera instancia la literatura y el arte. Luego, el artista toma este material, lo reelabora y lo devuelve. Pero la vida está ahí [...] ¿Cómo pintan los mejores pintores? Tomando primero el fulgor y la luz que está en la vida, en la música. Todo está ahí. Claro, el artista reelabora, porque ese es su oficio. Vino al mundo para eso. Pero bebe en esas tetas, en las tetas de la vida. En ese sentido sí sería un mamífero, porque se nutre en las maravillosas tetas de la realidad. Y esa leche lo contiene todo, la fantasía más desbordada, la imaginación más calurosa. Ahí están. (Niño, 1983)

En este sentido, se podría afirmar que el recurso maravilloso le permite a Niño establecer un puente entre el lector modelo y el planteamiento de la problemática sobre las identidades. Al contrario de Araujo, lo maravilloso genera un atractivo que atrapa al lector en temas que tal vez por ser de corte histórico le parezcan aburridos. Esto es evidente en *Historia y Nomeolvides*, relatos en los que la historia es manipulada con toques maravillosos para generar un atractivo estético en el lector infantil. Al respecto, Parra Rozo ha observado que: “La narrativa de Niño plantea una propuesta para la indagación de la identidad del ser colombiano a través de lo trascendente. Los lugares y situaciones que inundan el mundo literario del autor van enriqueciendo el universo estético y le dan sentido al viaje vital y a la búsqueda de la identidad”. Lo anterior se evidencia en relatos como: “La ciudad de oro de Tíbar”, “Zahorí”, “Informe sobre el color

del alba”, entre otros. Estos relatos permiten dar cuenta de una serie de objetos y costumbres propias de nuestro legado indígena, tales como: “los elixires, los amuletos, la ciencia y los instrumentos mágicos”. No obstante, también se deben incluir los elementos que surgen del encuentro entre las culturas prehispánica y española, tales como las “espadas, botas, escudos, proyectiles mágicos, campanas, caballos, el diablo atrapado, los espejos, los hechizos, los filtros, los muñecos de paja, y el oráculo” (Rozo, 2007:87) que complementan el compendio general del imaginario colombiano planteado por Niño.

Este aspecto se podría relacionar con el tipo de aprendizaje del autor, pues como se dijo, estuvo poco marcado por la escolaridad. De aquí que reivindique en cierta medida un saber de corte popular transmitido a través de los ancestros y tradiciones. Jairo Aníbal conoció su país a través de los viajes y de las experiencias que tuvo al conocer y convivir con buseteros, prostitutas, limpia botas, magos, pescadores, etc. Niño se rehusó a estudiar en una escuela tradicional pues para él la educación está en la vida, en la calle. De allí que la relación con el esfuerzo personal se evidencie en la medida en que para poder aprender de la calle es preciso saber sobrevivir, sacrificarse y sobre todo valorar:

Fundamentalmente he estado en la escuela de la vida. Llego a estudiar a Bucaramanga donde me expulsan del colegio porque no asistía a clases. Me parecía que el aula era yerta, era fría, que el aula no me estaba enseñando nada. [...]. Sino que era en las calles y en los parques y en los teatros de Bucaramanga, donde yo estaba aprendiendo lo mejor de la vida. Entonces yo era amigo de los choferes de Copetrán, de los lustrabotas, de las prostitutas, de los futbolistas; es decir, de toda la gente honorable de la ciudad. (Niño, 1983)

Su experiencia con cada de una de estas personas le permitió valorar lo duro de la calle, lo que implica no tener posibilidades de estudio y tener que trabajar pues no hay más opciones, en un país donde la violencia es el pan de cada día. Por ello, tal vez se encuentre justificable el reiterativo uso de elementos mágicos, pues para una realidad tan cruda, no hay duda que el toque maravilloso aporta otra visión. De allí que el fin del autor sea el de educar enseñándole la historia de su país a través de la retórica propia de la literatura infantil y juvenil.

En consecuencia, considerando el estilo de vida que asumió Jairo Aníbal Niño desde su infancia, se podría rastrear elementos, al igual que en Araujo, que definen la ideología que hicieron huella en su obra. Pues a pesar de que en su obra infantil no hay indicios de posiciones políticas, ciertamente se evidencia una denuncia de las injusticias y una toma de posición rotunda en contra de la violencia perpetuada en el país. Esto último marca definitivamente la mayoría de sus escritos infantiles. Así lo confirma Nubia Bravo Realpe: “Los recuerdos de su niñez [...] y su aproximación a los campesinos, obreros y estudiantes, lo hicieron tomar partido por ellos y sentir la necesidad de una militancia política. Las vivencias de su infancia y adolescencia se reflejan claramente en sus obras teatrales y en muchos cuentos donde sus protagonistas son los trabajadores, campesinos y estudiantes, quienes combaten por alcanzar la justicia y la libertad” (Bravo, 1988:4).

El modelo ético propuesto por Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño.

Notemos en primer lugar cómo ambos autores asumen una posición ética, convirtiendo a sus héroes en signos que entran a comunicar un ideal ético específico. En este sentido, el modelo ético planteado a través de los niños protagonistas para los casos de Miguel Vicente, Zoro, Violeta y Nicolás, y por otro lado, de manera indirecta en en las cartas dirigidas a Juancho y Sebastián y en cada uno de los relatos de *Historia y Nomeolvides*. Todo lo anterior se puede sintetizar alrededor de varias ideas principales: la ética del esfuerzo personal, el amor por el terruño, el conocimiento y respeto de los saberes ancestrales la importancia de la amistad y las creencias religiosas. Recordemos que en la producción literaria tanto de Orlando Araujo como de Jairo Aníbal Niño, estos elementos se conjugan de una manera distinta, pues lo que se busca es afianzar la idea de nación que a través de la narrativa propone cada escritor.

Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño y la ética del esfuerzo personal

Las aspiraciones personales nos permiten vislumbrar aquello que deseamos lograr de grandes: por lo general las formulamos dependiendo de lo que queremos llevar a cabo y del tiempo en el que queremos realizarlas. En ellas se reúnen nuestros sueños e ilusiones, lo que nos permite pensar en un futuro próspero y realizable por el cual debemos luchar y seguir adelante. La mayoría de ellas se formulan cuando somos niños, pues de pequeños estamos dispuestos a ilusionarnos y a soñar con todo lo que nos ayude a lograr ser el adulto que queremos. Esto explica el hecho de que a medida que crecemos vamos dejando a un lado “lo que soñamos” y comenzamos a aceptar “lo que podemos hacer”, pues comenzamos a experimentar sentimientos como la decepción, la frustración, la duda y el miedo. No obstante, lo anterior también nos ayuda a comprender la importancia que tiene el contexto sociohistórico para la realización de nuestras aspiraciones.

El caso de Miguel Vicente nos sirve para iniciar este apartado. Recordemos que lo que más anhela el pequeño limpiabotas es viajar, pero por más que quiera, no cuenta con el dinero para lograrlo, así como tampoco cuenta con los medios para ayudarse a forjar un futuro próspero pues tampoco puede asistir a la escuela. Miguel Vicente no puede alcanzar estas metas porque en ese momento la única opción que tiene es la de trabajar. Recordemos que para la época en que fue publicado el libro, el estudio era sinónimo de oportunidad. No todos tenían la posibilidad de hacerlo, por lo menos en Venezuela, pues las brechas entre ricos y pobres eran inmensas. A pesar de que la educación primaria y secundaria en Venezuela es gratuita, Miguel Vicente no podía acceder a ella pues debía ayudar a su mamá con los gastos de la casa. Esto obviamente resta un mundo de oportunidades para el niño, como aprender a leer o querer viajar, pues el trabajo de limpiabotas era lo único que podía hacer y que la mamá veía con buenos ojos. De hecho, cuando es castigado por ahorrar sin decirle nada a su mamá, no le queda otra cosa que seguir adelante, olvidar la pena y seguir trabajando con el sueño de que algún día pueda viajar. Incluso cuando le regalan el libro, lo acepta sin saber leer. A pesar de que no puede estudiar, no lo ve como algo inútil, sino todo lo contrario, el niño aprecia el libro porque en él se habla de viajes, y como Miguel Vicente no puede ni leer ni viajar, lo que hace es seguir trabajando y soñando con algún día poder lograr ambas cosas. De hecho, es gracias al trabajo que el niño logra viajar, pues debido a la enfermedad de la mamá, le toca acompañar a su hermano en sus viajes de negocios. Miguel Vicente no inicia un

viaje de placer, pues incluso viajando trabaja, ayudando a su hermano, o cuidando un caballo, o haciéndole mandados a una señora, pero todas estas experiencias van logrando su más anhelada meta: viajar por toda Venezuela.

De esta manera, Araujo logra recrear un viaje maravilloso gracias al empeño del niño, a sus ganas de viajar, a sus aspiraciones y su manera particular de ser agradecido con cada hecho que se le presenta en la vida. Por instinto Miguel Vicente sonríe y acepta la vida con todas sus complicaciones para poder lograr todo lo que se propone. Aún más, la ética del esfuerzo personal planteada por Orlando Araujo parte del nexo con la realidad, pues a pesar de ser un cuento para niños, no se deja de lado el hecho de que para lograr las metas sea necesario luchar por ello. Miguel Vicente no se da por vencido, a pesar de la pobreza sigue trabajando, a pesar de vivir en un núcleo familiar deteriorado sigue cantando y caminando y preguntando, pues es la única manera de salir adelante. En una perspectiva más moderna que privilegia al individuo, la esperanza no aflora de un elemento maravilloso como suele ocurrir en los cuentos infantiles, sino de la lucha frente a una realidad dura que puede vivir cualquier niño del mundo. De allí lo valioso de la propuesta ética del autor venezolano.

Ahora bien, respecto a Violeta y Nicolás, en *El árbol de los anhelos*, la problematización de la ética del esfuerzo personal se evidencia de manera general a lo largo de todo el relato, pues como sabemos el libro propone que los niños se acerquen a la Constitución Nacional a través de un relato maravilloso. En este sentido, cada vez que el libro cita un artículo de la carta magna, se puede observar que cada uno apunta de cierta manera a valorar el esfuerzo personal: “—Son fines esenciales del Estado: servir a la comunidad, promover la prosperidad general y garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución” (31). Construir un país requiere del empeño y esfuerzo de cada uno, del trabajo en conjunto como sociedad. A esto apunta la propuesta ética de Niño al plantear esta problemática en uno de sus relatos infantiles. Lo que indica que sin el esfuerzo de cada uno no se puede llevar adelante tal empresa y se corre el riesgo de caer en manos de los “déspotas”.

De otra parte, el afán de viajar de Miguel Vicente permite dar cuenta de lo importante que resulta para el niño mantener la esperanza; así, el viaje le posibilita obtener otras oportunidades que a simple vista no son tomadas en cuenta. Entre ellas se encuentra el hecho de que al dejar el barrio donde vive, se aleja de la miseria que le rodea y conoce personas y lugares que enriquecen su espíritu, pues le brindan experiencias maravillosas, como cuando aprende a leer, o como cuando un cliente le explica sobre la importancia del ahorro:

–¿Sigues pensando en tus viajes?
–Bueno, sí –respondió el niño.
–Pues ahorra para que puedas hacerlo cuando seas mayor –le dijo el señor del Congreso. [...]
–¿Y qué es eso? –preguntó Miguel.
–¡Ah!, sabía que me lo preguntarías. El ahorro es algo muy bueno y necesario. Todo el que ahorra puede cumplir sus deseos. Fíjate bien: si yo te pago un bolívar por limpiarme los zapatos, tú ganas un “real” y guardas un “real”. Ese “real” que guardas es el ahorro. Cuando muchos señores como yo te paguen muchos bolívares tú habrás guardado muchos “reales” y así podrás comprar lo que quieras, o viajar, como a ti te gusta. (MV, 18)

Aprender sobre el ahorro le permite al héroe proyectar con más seguridad sus metas y aspiraciones, pero también le implica hacer un gran sacrificio pues recordemos que es un niño que debe trabajar para ayudar a su mamá, quien vive enferma. La mamá le exige que todo lo que gane lo debe llevar a la casa para que puedan comprar comida: “De cada bolívar no podía ahorrar un “real” porque se habría dado cuenta la mamá, al regresar a su casa, del dinero que había ganado y que servía para comer lo poco que comían y para otras cosas, tantas cosas que el dinero no alcanzaba ni para una octava parte de esas cosas” (18). Al no poder ahorrar como quería, el niño tiene que trabajar el doble, incluso en los días lluviosos: “Pero cuando tenía buena suerte, cuando llovía y limpiaba más zapatos de lo que era costumbre, entonces guardaba algo, “un medio”, un “real” y, en las grandes ocasiones, hasta un bolívar y lo metía en una lata de crema vacía que él llama “ahorro” y que conservaba escondida entre sus cachivaches” (19).

El hecho de tener que esconder sus ahorros también implica un sacrificio pues Miguel sabe que no debe mentirle a su mamá. Sin embargo, la ilusión de lograr sus metas y el empeño que le puso al hecho de viajar, logran que ni siquiera esto sea un impedimento:

Miguel hacía grandes sacrificios para no sacar ni un centavo de la cajita [...]. Tanto cuidaba su tesoro que cierta vez que su mamá se sintió muy mal y habló de unas

medicinas y de que no tenía dinero, Miguel estuvo a punto de darle el dinero, pero al mismo tiempo no quería. Allí, en aquella cajita, estaban sus viajes, sus aventuras, todo lo que él quería hacer en la vida, y le costaba mucho desprenderse de sueños tan queridos. Así que no cedió ante sus impulsos, tuvo grandes remordimientos pero no cedió. Después su mamá se puso bien, él se quedó con su cajita y siguió silbando y tocando su caja grande como si fuera un tambor. (19)

En este sentido, se exalta su esfuerzo personal. Como la mayoría de las personas de bajos recursos, el trabajo es algo que se realiza desde niños, pues nada es regalado, todo se obtiene gracias al esfuerzo, el sacrificio, el tesón y la paciencia. Como se puede ver, al anclar el relato en problemáticas de la realidad de nuestro país, al autor abandona el tono tradicional de los cuentos de hadas y se inscribe en una forma de relato que hace énfasis en la realidad. Araujo no busca engañar a los niños y hacerles creer que la pobreza no existe y que no deban trabajar para lograr ciertos objetivos. Al contrario de esto, Araujo toma esta situación precaria de Miguel Vicente y demuestra que ciertamente la pobreza es un problema que puede afectar a cualquier tipo de persona, y que muchas veces no existen las condiciones económicas para que podamos tener un estilo de vida “como los demás”.

Pero debemos tomar en cuenta, que la resolución de estos problemas no ocurre por arte de magia, como suele ocurrir en los cuentos de hadas, los amigos de Miguel Vicente lo ayudan enseñándole valores como el ahorro, pues para Araujo lo importante es poder vencer las dificultades a través de la ética del esfuerzo personal.

Por otro lado, gracias a la ética del esfuerzo personal, se evidencia que tanto Miguel Vicente como Zoro al perseguir una meta, están logrando cumplir con otras tantas que tal vez no se habían propuesto. El viaje se ofrece entonces no sólo como una forma de conocer lugares y recorrer caminos, sino como una experiencia que permite crecer, aprender y valorar el mundo. A medida que nuestros héroes recorren nuevos sitios de la geografía nacional, crecen internamente como seres humanos, afrontando con optimismo lo que el camino les depara. El esfuerzo personal les permite obtener una madurez a lo largo del viaje, pues cada uno de los problemas que han afrontado les han permitido mirar el mundo de una manera distinta. Valorar las cosas gracias al esfuerzo realizado no es algo que se aprenda fácilmente en la escuela, la selva o la vida misma.

El viaje y las personas conocidas han sido la escuela, para el caso de Miguel Vicente y el incentivo de seguir buscando, para Zoro; quienes de manera agradecida han logrado valorar todas las experiencias que el viaje les ha ofrecido.

Por esta razón, se podría afirmar que la finalización de los viajes de cada niño es también el punto de partida para que Zoro y Miguel recorran caminos, hagan frente a la vida y sigan cumpliendo todo lo que se han propuesto. Esto se puede observar en el caso del relato venezolano, al final de libro cuando Miguel Vicente y su hermano han finalizado con el viaje:

–¿Qué vas a hacer ahora? ¿Trabajarás conmigo?

–Te acompañaré, pero voy a seguir caminando, hermano.

Descendieron la colina en busca del camión. Atrás quedaba el pozo seco abandonado. Arriba el sol, enamorado de la iguana; y por delante, todos los caminos de la tierra, de la luna y más allá. (MV, 131)

Y en el caso de Zoro cuando recuerda las sabias palabras de su padre durante una adversidad: “Hijo—dijo la voz del recuerdo— no permitas que el miedo inunde tu corazón. Ningún peligro, por grande que sea, te debe impedir pensar y reflexionar. Tú puedes pensar y esa es tu mejor arma. Úsala” (Zoro, 1979: 32).

Ahora bien, respecto a Juancho y Sebastián ya hemos comentado que por el hecho de ser cartas dirigidas de un padre a sus hijos, es difícil hablar de un héroe como tal que apunte al modelo ético. Sin embargo, en el tratamiento de los temas ciertamente se evidencia la presencia de la ética del esfuerzo personal que el padre invita a sus hijos a asumir y a poner en práctica valores como el trabajo, la paciencia, la gratitud, entre otros. El mismo caso se presenta con *Historia y Nameolvides*.

Ambos libros, bien sea entre las cartas o ciertos mitos y leyendas, narran una manera particular de conocer el mundo, afrontarlo y sobre todo luchar contra las adversidades que naturalmente presenta la vida. Esto se evidencia por ejemplo en la carta titulada “Sobre la muerte”: “La muerte es una cosa muy de uno y sin espejos, de pronto te miras a tí mismo y no te ves. La muerte es como cerrar los ojos y dormir” (49). La muerte, al contrario de como la describe el narrador, es prácticamente el fin de nuestros sueños, con ella acaba la vida y todo lo que en ella nos hemos propuesto. Sin embargo, para el

padre lo importante es ofrecer una esperanza a sus hijos, pero más que una esperanza, la intención es valorar el sacrificio que significa la vida y con ello lo que debemos luchar para lograr nuestros objetivos, por ello al hablar de la muerte se percibe un tono optimista: “Uno muere al nacer precisamente porque vive. Fíjate bien: miles y miles de espermatozoides buscaron y lucharon para alcanzar el óvulo de tu madre. Sólo uno lo alcanzó. Los demás murieron en la guerra y fueron alimento de tu propia vida. ¿Te das cuenta que al nacer eres ya un sobreviviente?” (49). Finalmente, la muerte es algo a lo que debemos hacer frente sin temor y con toda la seguridad de haber sido en vida todo lo que nos propusimos: “La vida es el bello relámpago de un triunfo. No la malgastes. Y digan lo que digan, camina hacia la muerte con toditico tú” (49). Este último mensaje de la carta plantea no desperdiciar la vida, es decir, a través del esfuerzo personal se llega a ser lo que se quiere para al final del camino, morir sin temor de no haber luchado lo suficiente por todo lo que nos propusimos. De igual manera, en el caso de Niño, el tratamiento del tema de la muerte se evidencia en *La abominable mujer de las arenas O, por qué se mató José Asunción Silva*, en la que se narra de una manera melancólica la muerte del poeta:

José Asunción Silva escribió sobre el cuerpo de la mujer, con sus dedos ligeramente humedecidos con aguas de olor, sus famosos nocturnos. La pareja engendró y concibió un hijo [...]. Él era un niño de arena dorada. Un día, el infante curioso como todos los infantes, [...]. Se escapó y para su desdicha le sorprendió un aguacero. Se derritió frente al Camarín del Carmen. El poeta, que había salido angustiado en su seguimiento, recogió la arena húmeda del cuerpo desleído de su hijo. Esa noche, José Asunción Silva se mató. (180)

La muerte de José Asunción Silva sigue siendo un misterio, pues a pesar de que sabemos que se suicidó, las razones de este hecho no son claras. Muchos apuestan al agobio que sentía por las deudas económicas acumuladas. Sin embargo, de esto nada se puede asegurar. Por ello, resulta aceptable la versión que nos ofrece Jairo Aníbal Niño al proponer que por la tristeza de haber perdido a su pequeño hijo el poeta decide suicidarse. Este hecho le concede cierto aire de grandeza y por qué no de respeto. Por ende, la muerte es vista, para este caso, como símbolo de grandeza y de justificación frente a las adversidades que presenta la vida. Asimismo se observa en “Maganto Amor” y en “La ciudad de oro de Tíbar”, historias en las que la única salida digna de los caciques es la de la muerte: “El viejo señaló el lugar de su corazón. –Aquí está–dijo. Instantes después se lanzó a un abismo en cuyo fondo bramaba un río lejano” (32).

Todo lo anterior nos permite afirmar que la muerte no indica necesariamente algo negativo, pues la misma significa el término de una vida productiva y esforzada. Tanto para Orlando Araujo como para Jairo Aníbal Niño la muerte es parte de la vida, convirtiéndose en un hecho justo para quien ha hecho de su vida algo justo. Más aún cuando en la vida es el resultado del esfuerzo personal.

Por otra parte, el amor por la vida, por las cosas que hacemos, hace parte de la ética del esfuerzo personal. Hasta el más fuerte de los sacrificios puede percibirse de manera distinta si se hace con amor. Por ello, nuestros sueños y metas implican una realización distinta cuando son planteados con amor. Esto es lo que el padre le transmite a Juancho en el primer texto⁶⁰ del libro: “Todo lo demás es la rutina, como decir, lo que uno hace todos los días repitiéndolo, y aun así, la rutina puede ser bella si el amor la acompaña” (9).

De hecho, ese mismo afecto es el que permite al padre dirigirse al hijo de una manera cariñosa pero al mismo tiempo rigurosa sobre aspectos de la vida que no se pueden dejar a un lado y que son necesarios comentar:

Cuando los niños no tienen apartamentos ni automóviles, tampoco viven en las calles, sino debajo de los puentes, en las orillas de las quebradas o en ranchos de bloques o de tablas en los cerros que rodean a Caracas como un collar de hambre. ¿Por qué como un collar de hambre? Porque los niños comen pan con guarapo, a veces espagueti, y a veces no comen nada, aunque pueden llorar y tragar lágrimas y mocos, o ponerse a pedir y comer cuando les dan. (83)

Esta realidad, contada por el narrador, hace evidente la toma de posición de Araujo, pues para el modelo ético que propone no se pueden hacer a un lado los problemas. A pesar de que aparezca en un cuento para niños, la realidad debe ser contada, pues esto permite al lector valorar aspectos tales como el trabajo, el estudio, el sacrificio, la perseverancia, entre otros. Ya que a partir de los mismos, se puede comprender que a

⁶⁰ “Dedico este libro a Juancho” (Primerísima Carta).

pesar de que nada nos es regalado, es importante luchar y tener un objetivo claro en la vida. Obviamente estos niños de los que hablan en la carta⁶¹ más que culpables son víctimas y por ello viven en condiciones de pobreza extrema. Sin embargo, el sentido de este tipo de cartas es el de valorar todo lo que se recibe así sea poco y abandonar la idea de que la vida es fácil y de que todo nos será concedido por obra y gracia de la caridad de los demás.

De hecho, en un párrafo posterior, se habla incluso de la caridad y de lo condicionada que ésta puede llegar a ser: “te decía que Venezuela [...] tiene niños y tienen amor, cariño, afecto, dedicación por los niños pobres, por los desamparados, por los que piden y comen y visten lo que les dan, cuando les dan; o no les dan y entonces no comen ni visten. Entre ese dar y no dar hay una escalerita que se llama Caridad, con peldaños de amor cristiano y de humillación social” (84). En efecto, la caridad de los demás se convierte en una ayuda para las personas que no tienen las condiciones económicas suficientes para tener un estilo de vida digno. Sin embargo, tal y como lo afirma la cita, éste tipo de acción depende en muchos casos de actitudes particulares de carácter religioso o derivadas del altruismo. En este sentido, el llamado sigue siendo a valorar el esfuerzo y el trabajo, pues no se puede contar con lo demás para salir adelante. En esta medida la ética del esfuerzo personal permite dar cuenta de que realmente la vida no es un camino fácil y menos para las personas de baja condición social. No obstante, es posible a través de sacrificios personales llegar a superar la mayoría de las dificultades que presenta la vida.

En *Historia y Nomeolvides*, “Informe sobre el color del alba” aparece como ejemplo de lo anterior, ya que la historia narra la vida de cuatro hermanas que viven durante la época del alzamiento de los Comuneros en la que se defiende la consigna de José Antonio Galán. Tras la muerte de Galán, las hermanas siguen defendiendo su consigna, situación que las lleva a ser apresadas y torturadas, aunque una de ellas, Amelia, logra escapar. El resto sufrió el terrible castigo: “Ellas fueron, para escarmiento de todos, condenadas a un

⁶¹ La ciudad sin niños.

suplicio terrible. Les sacaron los ojos y las echaron al camino con la advertencia de que si se encontraban con alguien que formara parte de las autoridades de la corona, serían ejecutadas en el acto” (60). Tiempo después, las tres hermanas se habían acostumbrado a vivir en el miedo y la limitación de no poder ver nada, como pudieron se las arreglaron para sobrevivir sin separarse una de la otra. Un día, a su humilde campamento llega una mujer que les hace dudar y temer: al hablarle las hermanas se percatan de que es Amelia. Allí en medio de la alegría del encuentro las tres hermanas ciegas le piden a Amelia que desde ese día les cuente todo lo que ve: “–Qué bueno que haya llegado porque ya no resistíamos la oscuridad. Nos estaba matando la ceguera. Desde hoy usted será nuestros ojos” (62). La cuarta hermana acepta su misión, y cumple con la tarea asignada: “Desde ese día Amelia se convirtió en los ojos del grupo. Le comunicaba a sus hermanas acerca del brillo del agua sobre las hojas de los sándalos; del color con el que el alba había llegado sobre las lejanas montañas, del aspecto que tenía una blusa tejida y del color con el que se vestían los peces, las mariposas, los panes, los sembrados, los caminos y los pájaros “ (63). Sin embargo las hermanas “No supieron jamás que Amelia de las Alas, a los veinte días de aquel lejano combate del cerro Amansagatos, había caído prisionera y había sufrido la misma suerte de sus hermanas. Nunca se enteraron de que ella también había perdido sus ojos” (64). El sacrificio de Amelia es parte del amor por sus hermanas y es parte del esfuerzo por seguir viviendo a pesar de las circunstancias. La lección de vida de este relato queda más que evidenciada, pues incluso ante la ceguera y los impedimentos físicos, lo importante es continuar.

De esta manera, se puede apreciar que la toma de posición ética a través de la ética del esfuerzo personal da cuenta de las intenciones que como escritores poseen Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño: enseñar que es necesario esforzarse y trabajar muy duro para lograr tener una vida digna, y que si desde pequeños las condiciones no están dadas, de igual manera no debemos decaer, sino todo lo contrario, debemos poner más ahínco en nuestras acciones para llegar a cumplir todas las metas propuestas.

Araujo trae a los pequeños lectores situaciones de pobreza, guerras, muerte y hambre, no para asustarlos o deprimirlos, sino para prepararlos y concientizarlos sobre el tipo de vida que hay en las calles; para advertirles que no siempre tendrán a padres

responsables que los ayuden y que a veces hay que dejar de jugar. Recordemos que para el momento en que los cuentos fueron publicados, el país vivía una época de gran auge económico, la Venezuela Saudita del petróleo ofrecía oportunidades de trabajo y estudio a todo aquel que se preparara: en esa medida, si se no valoraba desde pequeño el esfuerzo y el trabajo diario, difícilmente se podía aspirar a formar parte de ese país que avanzaba hacia el progreso, pues sólo a través del esfuerzo personal se pueden cumplir las metas. En cada uno de los textos aflora como valor fundamental la esperanza, la alegría y la valoración de la vida. Estos tres valores atraviesan la propuesta literaria de Orlando Araujo, lo que de una u otra manera mantiene el ideal equilibrio entre los elementos que caracterizan al género infantil: lo literario y lo didáctico. Araujo establece una relación equilibrada pues en ningún momento se pierde la visión estética, en medio de los valores y las enseñanzas expuestas.

El caso de Jairo Aníbal Niño dista un poco de la propuesta del escritor venezolano, pues a pesar de que en los tres cuentos se tratan algunas problemáticas sobre la ética del esfuerzo personal, en ellos se evidencia que la carga de elementos maravillosos es mayor. Es decir, la técnica de Niño consiste en hacer un llamado al replanteamiento de la identidad colombiana a través de temas relacionados, valiéndose de recursos maravillosos cuya efectividad ha sido puesta a prueba a lo largo de toda una tradición. Por ende, se podría afirmar que la toma de posición la hace desde un lugar seguro, pues cumple con las expectativas de editoriales y público. La propuesta de Niño es más comercial, en comparación con la de Araujo. Jairo Aníbal se dedicó a escribir para niños, y no sólo eso, realizó conferencias y charlas dirigidas expresamente a sus lectores: a los niños.

El amor por el terruño

La casa donde nacimos representa el lugar que contiene todas las cosas que nos identifican. Allí se encuentran, en primer lugar, nuestros afectos familiares y amistosos. Desde pequeños estamos rodeados por personas que nos conocen y que saben quiénes

somos, así como de elementos (elemento de la naturaleza, del paisaje, objetos típicos de las regiones, etc.) que determinan nuestro comportamiento. Es el caso del país, con la tierra que nos vió crecer y en la que comenzamos a formarnos como hombres de bien. Cada uno defiende a su manera el país que le concedió un nombre, un espacio, una nacionalidad, es decir, una identidad. De hecho, solemos identificarnos más con algunas zonas del país, pues en ellas ha transcurrido parte de nuestras vidas, o sencillamente unas nos parecen más acogedoras que otras; aspecto que nos hace amar más un sitio que otro, sentirlo propio e incluso incomparable.

Por otro lado, cada zona del territorio nacional contiene en sí un grupo bastante diferenciado. En el caso de Venezuela, por ejemplo, la mayoría de la población suele agruparse en los estados cercanos a la costa, sin embargo, los zulianos, que se encuentran hacia el occidente del país, son muy distintos a los caraqueños ubicados en el centro. Para el caso colombiano lo anterior es un poco distinto, pues si bien es cierto que la mayoría de la población se centra en las áreas andinas y en la costa del Atlántico, dentro de éstas áreas existen núcleos poblacionales similares. Tal es el caso de la población ubicada en la sabana de Bogotá y en Soacha, o de Medellín y Bello, ubicados en el valle de Aburrá. Al igual que las personas que viven a lo largo de la costa Atlántica, Barranquilla, Cartagena y Santa Marta. Cada uno posee una forma de ser distinta, un modo de hablar, de comer, de vestir, pero todos coinciden en la defensa de la identidad propia de su región. En este sentido se podría afirmar que cada estado venezolano o departamento colombiano, posee sub-identidades que establecen intersecciones con la identidad nacional, pues al fin y al cabo todos son venezolanos o colombianos. En esta medida, es necesario comprender cómo se transpone este sentimiento identitario en la obra de Araujo y Niño, pues ambos autores conceden cierto protagonismo a la geografía nacional. Por ello, he titulado a este apartado: el amor por el terruño, pues a pesar de las diferencias de cada región, lo que se observa es la exaltación del paisaje venezolano y colombiano, en procura de reafirmar la identidad nacional.

Y el río le enseñó a Miguel Vicente las llanuras, le hizo quitar la ruana de frailejón y le pidió a las garzas morenas que volaran sobre su amigo y lo librarán del sol; pero las garzas blancas y las coloradas quisieron también acompañarlo y así formaron en vuelo, sobre el pequeño navegante, un toldo blanco, negro y rojo [...]. El arco iris se moría de envidia y puso un puente sobre el río pero no pudo romper el vuelo de las garzas. (LVMV, 41)

En la cita anterior se pueden apreciar varios elementos que dan cuenta del amor por la tierra. En primer lugar están los llanos que forman parte de la identidad de cualquier venezolano. Así, el llano y el llanero, convertidos en bien simbólico, representan la fuerza y gallardía del pueblo, pues fueron llaneros, en su mayoría, quienes forjaron la independencia del país. En Venezuela los llaneros son conocidos como personas muy fuertes de carácter, pero también como gente muy próspera. Sin embargo, este componente no es el más destacable en la cita, pues lo que el narrador resalta de esta región es la belleza del paisaje a través de su flora y su fauna. Así, las garzas representan los colores que se conjugan con el atardecer unido a la libertad simbolizada por el vuelo. En efecto, la figura de las garzas es una imagen recurrente en las narraciones encontradas. De allí que cuando el narrador hace referencia a la madre de Juancho y Sebastián, en la carta titulada “Trina”, se establezca, como ya vimos, una analogía entre la mujer y las garzas:

Esta carta es el retrato de tu madre, una mujer del color de los ríos de Barlovento, tiene ojos de pájaro cantando en las mañanas entre manglares donde las tardes son todas las garzas que en el mundo has visto: garzas rojas como el amor y el llanto, garzas grises como la madrugada, y una danza de flamencos bailando en el tambor de una laguna. (CS, 13)

Lo mismo sucede con la propuesta de Niño, quien en la siguiente cita de *Zoro*, invita a la contemplación de los más hermosos elementos de la naturaleza: “El sol no pareció subir sino bajar entre un parloteo de loros y un chapoteo de caimanes cogidos por el día. Zoro vagó un rato por la selva, se hartó de mangos maduros y subió otra vez a su canoa, regalo de su padre en el día de las tres lunas, el día en que el lugar del sol salen tres lunas y se ponen a bailar en el aire y dejan caer un polen de vida, como una llovizna tibia y dulce” (6). Para nuestros antepasados prehispánicos el respeto por la naturaleza era algo que se daba de manera espontánea, sin embargo en ese acto de respeto va implícito el culto que cada hombre rinde a aquello que le permite vivir. De manera que en *Zoro*, el amor por el terruño es más que implícito.

De igual modo en *Historia y Nomeolvides*, existen varias referencias a la valoración por la naturaleza, sin embargo, hay un cuento que explica la relación entre el bello paisaje colombiano y venezolano y el origen de la bandera de ambas naciones. Se trata del

cuento “La bandera” en el que Francisco de Miranda cuenta la anécdota de cómo logró llevar la primera bandera a la patria:

Hace años, conocí en una aldea de Suecia a una hermosa joven que se llamaba Cristina Hall. La amé y ella conoció mis afanes por la libertad. Como toda libertad se conquista, me preparé para regresar a los combates, al frente de un ejército. Pero los ejércitos también sueñan y su mariposa del sueño es la bandera. Le hablé entonces del color de nuestras razas, del tinte del río Amazonas, del temblor plateado de los frailejones, del rojo de la flor llamada corazón sangrante, del naranja de los atardeceres del llano, del negroazul de las tempestades de la selva, del amarillo brillante del maíz, del blanco de las garzas, del ámbar de las auroras de Tierra de Gracia. (121)

Del mismo modo se puede apreciar que el agua no sólo representa el elemento de la naturaleza como tal, sino que se conjuga como un símbolo muy importante de integración pues une todos los elementos símbolos de vida. Este aspecto se evidencia en ambos autores. En la carta titulada “¿Qué es el mar?” la descripción va más allá de lo de lo físico, de lo geográfico:

El mar es la brisa en las venas de la tierra. El mar soy yo cuando maltratan a un amigo. El mar es una porción de agua salada que cada mil años nos permite tierra, y la tierra es la cama del mar. Tan sólo Dios se acuesta. (CS, 15)

Igualmente en la historia del pequeño limpiabotas, aparece todo un capítulo dedicado a la relación del niño con la gran masa azul, titulado “Miguel Vicente y el mar”. Este capítulo inicia con una frase que establece comparaciones con el territorio que siempre ha marcado la vida de Orlando Araujo: el llano. Así, se establece desde el principio un nexo con la tierra, es decir, con la estabilidad de pisar algo firme y de esta manera evitar el miedo cotidiano a la inestabilidad que ofrece navegar: “Un barco es una casa que camina sobre el agua. El mar es una inmensa llanura de aguas, y las olas son las espigas del mar movidas por el viento” (LVMV, 45). Sin embargo, para un niño como Miguel Vicente es inevitable sentir miedo frente al mar, pues en su vida había experimentado algo tan desconcertante como navegar. Por eso la experiencia le brinda alegrías, pero también sorpresas llenas de miedo e incluso tristezas: “Miguel Vicente sentía una tristeza parecida a la que sintió cuando dejó a Caracas [...]. Pero la tristeza de ahora tenía un poquito más de tristeza, era una tristeza con miedo, con soledad, con piso de agua oscura, sin la firmeza de la carretera ni la compañía de las casas a la orilla y de los carros que pasan al lado y saludan con sus luces y cornetas” (LVMV, 48). Esta

sensación de miedo concede cierta verosimilitud al relato, pues no se puede negar que la sensación experimentada al conocer el mar es una mezcla de admiración y temor. Por ello a lo largo de este capítulo lo más importante no es transmitir la emoción que siente el niño, sino conocer el mar y sobre todo de comprenderlo a pesar de que algunas veces se muestre indomable, cambiante y amenazante:

El mar bueno del amanecer, el mar espumoso de mediodía, el mar terrible de aguas oscuras en la noche; el mar feroz de las tempestades, de las olas gigantes y muy bravas; y el mar risueño que ama a los niños y les enseña peces, corales, estrellas y caballos; el mar, en fin, es uno solo llenando los grandes huecos de la tierra y extendiéndose por todo el mundo con nombres diferentes. Este por donde ahora navega Miguel Vicente es el Mar de las Antillas. (LVMV, 55)

De hecho, en la medida en que el niño se sienta integrado a la masa de agua salada aprenderá también sobre lo importante que resulta el mar para un país como Venezuela, pues la mayoría de la historia del país se ha construido a partir del contacto con el exterior gracias a las costas venezolanas. Venezuela es un país caracterizado entre otras cosas por su extenso territorio costero, además de ser una zona donde se concentra la mayoría de la población. De esta manera, en *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente*, se hace referencia a esta zona del país desde un punto de vista integrador, pues se establece un vínculo entre el hombre-niño y la naturaleza: “El mar de mañanita es como una bandeja de oro con una capita de gelatina de limón; y cuando hay brisa la gelatina se corta y se encrespa con moñitos de pollo mojado. Pero no soplabra brisa fuerte cuando Miguel, después de levantarse de la colchoneta en que durmió, subió a la cubierta del barco y se encontró frente a una llanura de agua tendida y quieta” (LVMV, 51). Claro que ésta relación entre ambos no se da de una manera fácil, pues debemos recordar que Miguel Vicente es un niño acostumbrado a vivir en una ciudad en la que los elementos de la naturaleza son escasos. Por ello es comprensible el miedo que siente al inicio de su aventura por la costa venezolana.

No obstante, en la propuesta de Araujo se hace un llamado a la reconciliación del hombre con la naturaleza, pues en lugar de temor, lo que se sugiere es el respeto por cada uno de los elementos naturales que aportan a la vida del ser humano. Por ello, una vez que ha pasado la tormenta, el encuentro entre Miguel Vicente y el mar es amistoso:

“Claro que ahora el mar sí lo miraba y hasta le sonreía, como diciéndole: “¿Te asustaste anoche? Pues bien, amigo, yo no soy tan malo como pensaste”” (51). El mar se dirige al niño en un tono humilde e incluso de camaradería cuando le dice: “Si quieres ven a jugar conmigo porque yo en las mañanas también soy un niño” (LVMV, 51).

De esta manera, lo anterior nos hace recordar en primer lugar que nuestros antepasados prehispánicos vivían en cierta armonía con los elementos naturales que les rodeaban. Esta armonía e integración permitía de cierta manera que pudieran aprovechar con éxito todos los elementos que la naturaleza les ofrecía, en el sentido de que la misma naturaleza exige que la conozcamos para poder explotar los recursos que nos ofrece. Como hemos afirmado anteriormente el niño conoce la selva en su totalidad, de esta manera recurre al río para escapar y avanzar: “Desechó la angustia de su corazón y se puso a pensar en que su pueblo, ante el sorpresivo ataque, había corrido veloz por el río, sin que nadie se hubiera dado cuenta de que él había caído sin sentido en el fondo de su barca. Estaba convencido de que pronto les daría alcance. Remó el resto de la tarde” (2). Al respecto Parra Rozo afirma: “Niño recurre constantemente al *río* como el elemento donde se encuentra la vida, donde se agrupan los seres humanos para vivir (*Zoro*). También es el sitio donde pueden convivir los hombres, los animales y la naturaleza en general, un lugar que puede significar progreso material y espiritual para todos” (153).

En el caso de las culturas prehispánicas venezolanas, existe una especie de canto indígena llamado Tarén⁶² propio de la etnia de los Yupa⁶³, el cual era ofrecido entre otros, a elementos de la naturaleza. Veamos un breve ejemplo de un tarén que debe recitarse cuando en medio del río comienza una tempestad con truenos y rayos, el tarén es para alejar la tempestad:

–En aquellos antiguos tiempos de nuestros progenitores un *karimurá* (temblador) se puso en viaje hacia las cabeceras del río, hacia la sierra donde tienen su morada los *waranapí* (los rayos) [...]

⁶² Tipo de invocación que consiste en: “pronunciar enfáticamente el nombre de aquel ser, cuyas buenas cualidades se quieren atraer o enemigo de los males que se quiere ahuyentar” (Fray Cesáreo de Armellada y Carmela Bentivenga de Napolitano, 1974: 333).

⁶³ Ubicados en la sierra de Perijá, Estado Zulia.

–En esto se comenzaron a oír los truenos y se empezó a ver que el rayo estaba regresando a casa, disparando cada rato su escopeta, avisando con ello que le tuvieran preparado su *kachirí* (bebida fermentada).

–Entonces, el karimurá le salió al encuentro. Recitó la fórmula consabida y él mismo se constituyó en tarén contra los rayos. Y terminó nombrándose a sí mismo y diciendo: *Rikón-piá, Trekeyú-piá*. Al decir esto, le saltó al brazo del rayo y le arrebató la escopeta. Con esto, el rayo se amansó al verse desarmado y aceptó al karimurá por su yerno. (Fray Cesáreo de Armellada y Carmela Bentivenga de Napolitano, 1974: 334)

Por otro lado, se evidencia que la integración que logran los personajes con el agua no se hace de manera sentimental, sino a través del entendimiento, entendiéndola como una fuente de riqueza que ofrece múltiples dádivas. La ética del esfuerzo personal también permite dar cuenta de esta actitud de respeto hacia la naturaleza, ya que ésta se ofrece como una fuente de trabajo para los hombres, por ello el respeto es aliado del trabajo, en este sentido, ambos valores son parte de la experiencia de los niños:

Y ya Miguel Vicente quería echarse al mar y jugar con él y mecarse en aquel chinchorro de agua, cuando su hermano lo llamó del otro lado del barco, [...], para que viera algo que allí estaba sucediendo. “Estamos frente a la Laguna de Tacarigua”, dijo un marinero margariteño; “y en las mañanitas como esta –añadió– los pescadores echan el trasmayo” [...]. Ciertamente, una canoa avanzaba desde la playa hacia el mar, desenvolviendo una red larga que se hundía por un lado, [...], de modo que la red hacía una especie de pared dentro del mar. Cuando ya la habían echado toda, comenzaron a halarla por las puntas hacia la playa. [...]. A medida que los hombres se acercaban a la playa la acumulación de peces saltando unos sobre otros ofrecía a la luz del sol naciente un baile de colores brillantes, una danza de metales, [...], que el marino margariteño, sabio de mares y de peces, iba contando así: “Aquellos de color cuchillo son **lebranches**, los del brinco rosado son **pargos**, los de color negro con la luna son **carites**; las barrigas doradas son **mojarras**, aquella redondez parda es una **raya**, y por encima salta el **róbalo** de lomo gris...” (Araujo, 1977: 51)

– En la sierra viven los tíos de los cuentos fantásticos y allí nace el río de la vida.

– Nunca he oído hablar de ese río.

–Cada gotica de sus aguas es la vida de un ser de este mundo– afirmó el niño– . Usted tiene su gota de agua, que es su vida, corriendo en ese río. Uno se muere cuando la gotica que le pertenece se la bebe un pájaro, o se evapora, o se detiene destrozada en una ribera pedregosa. Los que llegan a viejos es porque su gota de agua recorre todo el curso del río y llega hasta la mar. (Niño, 1996: 88)

Ambas citas contienen de manera distinta la importancia que para el ser humano debe tener el agua, ya sea como fuente de trabajo o como elemento inherente a su naturaleza, este recurso permite la vida en la tierra. De manera que la ética de ambos autores apunta hacia un mismo sitio: el llamado a respetar y vivir de manera integrada

con la naturaleza, ya que aparte de significar vida, es complemento de la identidad nacional.

La amistad como valor

La amistad es una de las formas de relación entre los seres humanos. Se caracteriza por ser un sentimiento de aceptación y valoración del otro. Vivimos en un mundo en el que son necesarias las relaciones amistosas, pues en ellas se fundamentan valores como fidelidad, confianza, amor, consuelo, respeto y compañía. En este sentido, la literatura infantil y juvenil ha sido uno de los vehículos que desde siempre ha inculcado este tipo de relación presentándolo como un valor o principio necesario en las interrelaciones sociales. Por lo general, gran parte, sino todos, los argumentos, tramas o intrigas de las historias para niños y jóvenes la incluyen vinculando a los protagonistas con seres imaginarios, mitológicos o simplemente con animales personificados que se convierten en ayudantes a la hora de superar todo tipo de obstáculos. Por medio de la amistad, el niño logra conocer las cosas que le son mostradas (en el caso de Miguel Vicente, Zoro Violeta y Nicolás) o contadas (en el caso de Juancho y Sebastián al leer las cartas).

Como ya hemos visto, en el caso de Miguel Vicente, Zoro, Violeta y Nicolás, la cualidad de la amistad, propia de la literatura infantil, se despliega de manera fácil por el simple hecho de que se trata de niños a quienes les resulta fácil hacer amigos, pues su peculiaridad es la de ser niños alegres y amables. El caso de Miguel Vicente se evidencia al inicio del cuento, pues el mismo comienza resaltando esta característica: “Esta es la historia de Miguel Vicente, un pequeño limpiabotas muy caminador y amigo de conversar con todo el mundo” (MV, 9). Para el caso de Zoro, también pues lo primero que encuentra a su lado es su fiel amigo el ave tente: “Y el niño abrió los ojos y lo primero que vio fue el plumón azul cobalto del pecho del pájaro tente. El ave, su fiel compañera, la amiga incondicional de los niños de la selva” (1). De igual manera, Violeta y Nicolás son contactados por sus buenos sentimientos:

- Les ruego me escuchen. Mi pueblo está en dificultades. Les agradecería que me acompañaran a mi país.
- ¿Nosotros? – exclamaron al unísono Nicolás y Violeta.
- Sí. Mi gente los recibirá con afecto. Ustedes son dos personas maravillosas (12).

En efecto, a lo largo de las historias se construye un camino que expone el valor de la amistad tanto en el plano de la “realidad” como de lo “maravilloso”, para el caso de Miguel Vicente, pues los primeros amigos que hace pertenecen de cierta manera, a lo normal, es decir, a ese tipo de amigos que se consiguen en la calle, como los amigos del barrio: “Los domingos muy temprano se reunía con sus amigos, juntaban todo el dinero que tenían y bajaban corriendo y charlando hasta El Silencio. Allí hacían su plan: unas veces remontaban las escalinatas de El Calvario y jugaban bajo los árboles inmensos que los hacían olvidarse de la ciudad” (MV, 22). La amistad con algunos clientes con quienes conversaba, como por ejemplo el señor que le enseñó sobre el ahorro o aquel que le regaló el libro de Marco Polo. Estos personajes a pesar de ser adultos, forman parte de aquellos amigos valiosos que le dejan una enseñanza de vida al niño, convirtiéndose en símbolos importantes acerca de lo que realmente puede llegar a ser un amigo: “Ya echaba a correr cuando escuchó una voz conocida que le decía: “Miguel Vicente, pata caliente, ven acá”. Reconoció a un señor amigo suyo, el que le había regalado la monedita rara y conocía muchos países” (MV, 23). De igual manera ocurre con Zoro, pues en su recorrido al primer amigo que contacta (aparte del ave tente que ya le acompaña) es el viejo Amadeo, a quien encuentra en circunstancias no muy amigables, pero al que sin dudarlo le ofrece su amistad incondicional: “Uno de los prisioneros, harapiento, cubierto por una capa de polvo encarnado, se le acercó y susurró: –Calma muchacho–. Zoro lo miró a los ojos y sonrió” (10).

Luego, en la medida que el recorrido avanza, además de estas amistades propias del intercambio social y la vida en sociedad, en sus viajes, mezcla de real y maravilloso, al desplazarse en un espacio fácilmente reconocible (la selva), los niños también encuentran amigos-aliados, ayudantes en el sentido greimasiano, en la naturaleza. El viaje real va tomando características maravillosas y fantásticas y en esta medida también lo hacen los amigos que van encontrando. Dentro de este tipo de criaturas, para el caso de *Los viajes de Miguel Vicente Patacaliente*, aparece un dinosaurio: “ Me monté en un dinosaurio azul y me vine siguiendo el río de aguas lentas. Atravesé llanuras subterráneas, túneles oscuros y minas de diamantes [...]. Querían hacerme una casa de helechos derretidos con un lecho de grises mariposas, pero el dinosaurio azul me convenció del cielo: quería verlo, y cómo iba yo a ser tan mal amigo que no siguiera el

viaje hasta la superficie” (LVMV, 107). Y para el caso de *Zoro*, los hombres diminutos: “Miró con atención y descubrió a unos hombrecitos diminutos, con cascos luminosos. Pegó su oído a la tierra y escuchó unas palabras apenas audibles. Uno de los hombrecitos le daba las gracias y lo invitaba esa noche a su casa” (21). De igual manera, Violeta y Nicolás al inicio del viaje contactan con un ser fantástico:

- No teman. No les haré daño. Quiero ser su amigo–dijo la voz.
 –¿Es usted un fantasma?–farfulló Violeta.
 – No. Mi nombre es Azcandil y he sido comisionado por mi gente para venir hasta aquí en busca de ayuda.
 –No puedo verlo–dijo Violeta.
 – Eso es explicable. Lejanías y necesidades me hicieron invisible”. (11)

De alguna manera, los dos autores rompen con la forma tradicional de los cuentos de hadas pues no transportan al lector a países o lugares lejanos o encantados. Recordemos que el famoso “Había una vez...” o “Erase una vez” es la puerta de entrada a este tipo de cuentos, donde las acciones se llevan a cabo generalmente en un pasado indeterminado, y donde la mayoría de los personajes son reyes, príncipes azules, princesas, hadas, brujas y animales. En sus propuestas estéticas, y en una evidente toma de posición, Araujo y Niño eliminan este recurso y sumergen a sus lectores en un espacio más real y reconocible para los lectores, sin por lo tanto anular las fronteras entre lo real y lo maravilloso. No obstante, vale aclarar que lo anterior sólo es válido para los cuentos *Miguel Vicente Pata caliente*, *Los viajes de Miguel Vicente Pata caliente* y *Zoro*, en los que el inicio no se da según la forma de los tradicionales cuentos de hadas. Para el caso de Araujo, el cuento inicia con la siguiente frase: “Esta es la historia de Miguel Vicente, un pequeño limpiabotas muy caminador y amigo de conversar con todo el mundo. Miguel Vicente “pata caliente”, le decían en el barrio donde habitaba, un cerrito lleno de ranchos desde el cual se veía Caracas” (MV, 9). Este tipo de anclaje en una realidad determinada indica una ruptura con los cuentos de hadas tradicionales, pues la acción de su cuento no se desarrolla en un más allá encantado o maravilloso, sino en un universo muy próximo al del cualquier niño venezolano.

De igual manera, sucede con Niño respecto a *Zoro*: “Y el niño abrió los ojos y lo primero que vio fue el plumón azul cobalto del pecho del pájaro tente [...]. La nave trotaba en las oscuras aguas del río. El muchacho creyó oír su nombre. Zoro, gritaba el aire; Zoro, gritaba la voz melcochuda de la selva” (1). En este caso la selva se ofrece como ese escenario desconocido por el joven lector, pero totalmente verosímil para un niño indígena.

En este punto es necesario recordar, que el plan del viaje de ambos niños, se configura un escenario bastante naturalista, conformado por los barrios caraqueños, los niños limpiabotas, la pobreza, el maltrato por parte de su mamá, la enfermedad de la misma (para el caso del niño limpiabotas) y la selva con todo lo que esto significa como los animales salvajes, la inclemencia del clima, las frutas que ofrecen los árboles, los atajos desconocidos, el río (para el caso del niño indígena). Todos estos aspectos le conceden verosimilitud al relato. Sin embargo, a medida que avanzan, se comienzan a percibir elementos maravillosos y fantásticos relacionados básicamente con la personificación de algunos elementos de la naturaleza como el río que le habla a Miguel Vicente en sus sueños y que le invita a viajar por los Andes, o el tigre que le canta a Zoro comunicándole el sitio donde se encuentra su familia, o el mar que una vez en la mañana le explica a Miguel Vicente que no siempre es inquieto y atemorizante, o las criaturas del aire encontradas en la cueva por Zoro el ave tente y Amadeo, o incluso cuando Miguel Vicente se hace amigo del caballo el cual le ayuda a superar su problema con la lectura.

Ahora bien, respecto a *El árbol de los anhelos*, el tratamiento es distinto, pues de los tres cuentos analizados, éste es el que más se acerca a la fórmula tradicional de los cuentos de hadas. La estructura propia del relato ofrece un viaje fantástico en el que dos niños son invitados a un país lejano en el que deben ayudar a solucionar un conflicto. Una vez presentes en el sitio, los niños conocen a una serie de personajes maravillosos que les van mostrando cómo pueden ayudarlos a partir de un libro que los niños tienen: la Constitución Política de Colombia. Sin embargo, como es típico de la estructura de estos relatos, en medio de la experiencia se enfrentan a unos seres malignos que desean destruir el país, a lo que las criaturas responden con poderes como la luz que emiten. Una vez derrotados los seres malignos, la estabilidad vuelve al pueblo, no sin antes agradecerles a los niños el valioso tiempo compartido. Al regreso, los pequeños héroes tienen la misión de cuidar el documento más valioso que tiene su nación. El final del cuento encaja en el género maravilloso pues a pesar de que los niños regresan volando y son vistos por un ser humano, esto no representa ningún tipo de inquietud puesto que

el cuento finaliza concediendo la duda de que por ser niños son capaces “hasta de volar” (63).

Al respecto, se podría pensar que la estructura de este cuento rompe con la propuesta y la crítica que se ha venido haciendo desde el inicio de este análisis. Lo que de alguna manera no es falso, sin embargo, la razón de validar la escogencia de este tipo de cuento, es la intención que en sí encierra, pues lo que se considera rescatable es el mensaje que contiene respecto a la reconstrucción de la identidad colombiana. Si bien es cierto que el medio al que recurre Niño no es el más ideal, debemos tener claro que esto responde a la toma de posición asumida por el autor colombiano. De hecho, el libro responde a la solicitud del gobierno que para entonces busca instituir una nueva constitución. Sin embargo, vale la crítica en el sentido de que ciertamente se pierde la verosimilitud, las fronteras entre realidad y mundo mágico son muy demarcadas, la acción no se ubica en un territorio conocido a pesar de que se hable de la Constitución Nacional. La mayoría de los personajes son seres maravillosos que no permiten establecer un nexo con el joven lector, etc. Son finalmente, una serie de recursos que marcan una tendencia obvia hacia los cuentos de hadas ya superados. Recordemos que la propuesta narrativa de Jairo Aníbal Niño se destacó por el tratamiento particular de los temas en los que lo maravilloso es utilizado de manera tal que impide afirmar que se trata de cuentos de hadas.

Por otro lado, en *Cartas a Sebastián para que no me olvide*, aparece una carta entera dedicada a la amistad, titulada “Un amigo”, en la cual se expone una idea de dicho valor y su importancia:

Un amigo es el refugio de los miedos que sentimos noche y día, alguien que te mira sonriendo cuando tú lo hieres.

Un amigo te levanta cuando caes y no espera saber que te has caído. Es como si de pronto estás muy solo y alguien te llama para decirte que lo esperes.

Un amigo es el guante de tu corazón cuando hace frío, el bolsillo donde guardas las cosas que no muestras, el abrigo contra la lluvia del odio, un pararrayos aún cuando no haya tempestad, y una tempestad si en la calma te atormentan.

Un amigo es el espejo donde tú eres él, no apagues esa luz y no le falles en cualquier oscuridad. (CS, 27)

Cabe añadir que la particularidad de estos textos reside precisamente en el hecho de adaptar la forma epistolar a problemáticas y temas destinados a niños y jóvenes. Este aspecto marca también una ruptura con las formas tradicionales utilizadas en este tipo de literatura: en los cuentos de hadas, por ejemplo, las enseñanzas se dan por medio de los diferentes elementos de la intriga y, por lo general, hacia el final a modo de moraleja. En estas cartas, conservando todas las características del género epistolar, es decir, el tono intimista, dirigidas en apariencia a un destinatario en particular, Araujo se decide abandonar la forma de la moraleja y adoptar la forma de las máximas o principios: es decir, opta por hacer afirmaciones, o en otros casos recomendaciones en las cuales se explica directamente un valor o principio con características de verdad. En este sentido, se advierte una especie de doble intención respecto a esta forma de expresión asumida por el narrador.

Por un lado se encuentra el padre con la necesidad de expresar el amor a sus hijos a través de cartas-enseñanzas. Esta relación entre remitente y destinatario explica el tono familiar con que cada carta es escrita, pero explica también los temas expuestos en cada una de ellas. No hay carta que no deje un mensaje de alegría o de esperanza, todas de una manera u otra contienen implícitamente el amor declarado del padre por el hijo.

Por otro lado está el Orlando Araujo, el amante de la palabra y defensor de aquella literatura infantil que no subestima a su lector. Lo que explica el uso de un lenguaje claro que permite que el mensaje sea comprendido, valorado desde una perspectiva literaria, dejando a un lado la intención moralizante de los típicos textos de enseñanza.

Con relación a *Historia y Nomeolvides*, el valor de la amistad se ve resaltado en relatos como: "El juguete" en el que por medio de una crítica al racismo y a la esclavitud, el narrador deja claro que lo más importante entre seres humanos es la capacidad de perdonar y amar: la amistad convierte al hombre en un ser libre. El relato narra la historia de una niña blanca que para su cumpleaños número ocho recibe como regalo un niño negro que le sirve de juguete. Así, el niño es visto como un objeto que debe cumplir a

cabalidad con su deber: “–Espero que el negrito sea un buen juguete para su diversión [...]–La divertirá y la servirá como hacen siempre los buenos esclavos” (84). Sin embargo, como cosas del destino, los niños entablan una amistad, pues dentro de su naturaleza infantil ignoran las leyes que rigen a los adultos sobre por qué un negro y una blanca no pueden ser amigos: “–¿Usted es mi esclavo, verdad? El muchacho entonó una melodía. Era una canción que hablaba de la caza de las gacelas y de una mujer que vivía en el hueco de una palabra. La niña lo escuchó extasiada y el ave desde su jaula lo acompañó con su música. El niño trepó a lo alto del palo de zebra. La niña lo siguió” (87). Una vez allí, el niño comienza a contarle sobre lo que hay afuera y que ella nunca ha podido ver por estar encerrada, esto la anima a seguirle la huella y abandonar la casa: “Esa noche los niños se escaparon. El negrito guiaba a la niña a través de las tinieblas. Se internaron monte adentro rumbo hacia la sierra Flor” (88). Al respecto, es interesante observar cómo frente a realidades tan duras como el maltrato humano, el racismo y la esclavitud impera la amistad y la inocencia. Como hemos afirmado anteriormente, en la propuesta del autor colombiano el universo de los niños es distinto al de los adultos: en el de los pequeños la maldad nunca puede salir reinante y la inocencia da cabida a un sinfín de recompensas.

Por ello, insisto en que el estilo de ambos autores, se sale del tradicional didactismo, pues más que adquirir un conocimiento conceptual sobre la amistad, se trata de aprender a ser un buen amigo, de entender que sin eso resulta difícil vivir en sociedad y hacerle frente a las dificultades u obstáculos que nos pone la vida. De esta manera, es interesante observar la manera cómo los autores elaboran analogías que significan necesidades del ser humano frente a la soledad, la ira, el conflicto, etc, y los mezclan con elementos de la naturaleza como la lluvia, la luz, la tempestad, etc, para resaltar lo más importante: la fidelidad entre dos personas.

El sistema de creencias.

Las creencias forman parte de la vida de los seres humanos. Se convierten en hilos conductores de nuestra vida en la medida en que nuestro comportamiento está regido por ellas. Somos lo que creemos y en base a ello actuamos. Esta afirmación absoluta sobre las creencias nos hace reafirmar la idea de José Ortega y Gasset, cuando sostiene que “no solemos tener conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de cuanto expresamente hacemos o pensamos. Cuando creemos de verdad en una cosa no tenemos la "idea" de esa cosa, sino que simplemente "contamos con ella"” (Ortega y Gasset:1968, 5).

En este sentido, debemos recordar que las creencias, más aún las religiosas, forman parte de un colectivo, retomando a Bourdieu, de los bienes simbólicos propios de cada sociedad. Recordemos, en palabras de Marta Fernández, que “sociedad e individuo conforman una misma realidad o fenómeno y el sistema de creencias puede ser categorizado como perteneciente al sistema cultural, en donde el individuo las internaliza a través del proceso de socialización” (Fernández, 2007: 6). De hecho, la inserción de las creencias en el campo cultural indica necesariamente un inconsciente cultural, el cual está determinado precisamente por “un peso funcional, porque su "masa" propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él” (Bourdieu, 2002: 9). En este sentido, las afirmaciones de Ortega y Gasset y Bourdieu permiten comprender que la ética religiosa actúa como un patrón de conducta en el que nos movemos sin ningún tipo de cuestionamiento, pues el principio fundamental está en la fe. La fe es aquello que nos permite creer en determinada cosa, deidad, evento e incluso persona. Tenemos fe en la resurrección de la carne porque creemos en Dios. Allí no existe nada cuestionable, en el caso de las personas que profesan la religión católica.

Como sabemos, la religión católica es una institución consagrada, de hecho, para este estudio resulta interesante desde el punto de vista de las creencias católicas, puesto que hacen parte, al igual que para la mayoría de los latinoamericanos, de la identidad cultural de los venezolanos y colombianos. Para poder comprender el modelo ético propuesto por

Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, es necesario pasar por el aspecto religioso, ya que Venezuela, al igual que Colombia, se considera como un país católico.

En primer término se destacará el caso venezolano. En este sentido, se tomará en cuenta una de las creencias religiosas más arraigadas en la población venezolana: el Niño Jesús⁶⁴. Gran parte de los valores religiosos se integran en la obra de Araujo a través de este mito.

En Venezuela, todos los niños desde los 2 años hasta los 6 o 7 años más o menos, creen en este mito que recrea la figura de un niño que cada 24 de diciembre deja un regalo debajo del arbolito de Navidad. Así, todos los niños cenan en la noche de Navidad y se van a dormir, pues si permanecen despiertos el Niño Jesús no les trae regalo. Sumado al hecho de que deben dormir temprano, es necesario que el niño o niña se haya portado bien durante ese año, pues de lo contrario el Niño Jesús no les traerá nada. En las historias de Araujo se recrea esta tradición. Veamos, por ejemplo, en *Cartas a Sebastián para que no me olvide*, cómo el narrador explica el fenómeno de los regalos de Navidad a su lector en la carta titulada: “Juego de niños”:

Tú y Juancho juegan con la guerra de las galaxias, con monstruos japoneses y con armas de plástico, fabricadas en el Norte para los niños del Sur, vendidos por viejecitos amables en tiendas del niño Jesús y compradas por padres amorosos como nosotros. Nada malo”. (CS, 47)

Como se puede observar, en un proceso de desmitificación, se revela un poco el misterio del regalo traído por el Niño Jesús. Cabe añadir que esta revelación está relacionada con la idea de no engañar a los niños, de romper con el tradicional discurso de los cuentos infantiles al promover historias demasiado inverosímiles que no corresponden con la realidad de la vida. Recordemos la crítica del narrador en “Una diminutiva carta” donde afirma que “usar palabras en diminutivo, cositas, pasa por añamamiento, cursilería” es un “recurso fácil para engañar a los niños”(29). Este aspecto

⁶⁴ Conocido en Colombia como el Niño Dios.

permite afirmar que la intención del autor es la de no usar un lenguaje desprovisto del sentido de la realidad, y más bien dar a conocer lo que hay detrás del mito, lo que pocas veces es valorado o tomado en cuenta: se trata del esfuerzo de los padres, para el caso de aquellos niños que reciben puntualmente su regalo como en “Juego de niños”, o en el caso contrario como el de la historia de Miguel Vicente, un niño pobre y trabajador quien debe aceptar que incluso la Navidad está rodeada por la pobreza:

Ya no le pedía tampoco al Niño Jesús que como regalo de Navidad hiciera algo para que él viajara, porque dos veces se lo había pedido y nada. El Niño Jesús debía estar bravo con él, o por lo menos un poco disgustado, porque todo lo que le traía en Nochebuena eran cajitas de crema de limpiar zapatos, un cepillo viejo y un pedazo de tela nueva, como si eso fuera un regalo ¿Qué había hecho de malo? (15)

En ambos casos no existe intención de engañar ni a sus hijos ni a los eventuales lectores del cuento, pues en ambos ejemplos se habla del Niño Jesús, pero desde una posición muy realista. Por otro lado, si bien es cierto que el autor respeta y rescata las creencias religiosas de este tipo considerándolas necesarias para la formulación de la identidad venezolana, la posición desde la cual lo hace es crítica, pues insiste en no promover el engaño a través de este tipo de mitos.

Ahora bien, la tendencia de las creencias acá plasmadas confirman un tono católico bastante marcado, y esto no sólo se nota en la referencia hecha al mito navideño, pues la alusión a Dios es bastante reiterativa, sobre todo en *Cartas a Sebastián para que no me olvide*. Sin embargo, la referencia se hace desde un punto de vista panteísta, en el sentido en que se relaciona la figura de Dios con elementos de la naturaleza, como sucede por ejemplo en la carta titulada “¿Qué es el mar?”, en la que la descripción del elemento natural permite introducir la idea del creador: “El mar es una porción de agua salada que cada mil años no permite tierra, y la tierra es la cama del mar. Tan sólo Dios se acuesta” (CS, 15). De esta manera, se observa también que esta figura omnipotente y creadora de todas las maravillas naturales de la tierra merece respeto: “La lluvia cierra el anillo de Dios sobre la tierra con un broche de siete colores, que es la vida en arco iris” (CS, 55: “Los anillos de la lluvia”). De manera que respetar a la tierra, al sol o a las estrellas es también respetar al creador, pues todos, naturaleza, universo y Dios están conjugados bajo la misma figura divina, esto se evidencia en la carta titulada: “Carta del

día y de la noche”: “¿Dormirá Dios acaso? El sol no duerme, ni los astros, ni la tierra. No duermen porque siempre andan en su totalidad despiertos [...]. Dios ni duerme ni tiene vacaciones. Pobre Dios entre las noches y los días”. (CS, 78)

Ahora bien, este optimismo indica que, al menos en la literatura infantil, el autor no demuestra señales de escepticismo. No obstante, a veces pareciera que se manifiesta la duda cuando se reclama frente a las injusticias de la vida como la pobreza, la muerte, la traición entre dos personas. Este reclamo se evidencia en la carta titulada: “Porque hablo mucho de amores preguntas qué es el amor”. En ella, el narrador expone diferentes situaciones que tratan de explicar lo que significa este sentimiento. La mayoría de ellas son situaciones positivas como la amistad, la fidelidad, la celebración de la vida, etc. Sin embargo, cuando se coloca al amor frente a Dios encontramos la siguiente afirmación: “El amor es Dios si de verdad Dios es uno y, siendo uno anda en todo lugar y en todo tiempo” (CS, 26). Esta sentencia del autor frente al creador contiene el respeto que se le debe tener, sin embargo se advierte también una especie de reclamo pues cuando suceden cosas negativas a nuestro alrededor lo primero que reclamamos es la justicia divina, la presencia de Dios frente a hechos que no deberían suceder como los expuestos anteriormente y que en la carta están evidenciados, como la pobreza: “El amor es una viejita pobre, calva y solitaria llamada Victoria, tú la has visto registrando los basureros allá cerca del río, para dar de comer a los perros flacos y realengos que recoge en su rancho” (25).

Este reclamo también se puede apreciar en “Una diminutiva carta”, cuando se habla de las injusticias y las apariencias. Aquí se plantea la comparación entre un juez y Dios, partiendo de que ambos son figuras de poder: “Un juez es un señor que se sienta y mira a los demás y dice sin sonreír, quién es bueno y quién es malo” (29). Obviamente Dios tiene el mismo poder, pues desde las alturas juzga las acciones de los humanos. Sin embargo, la cita que leeremos a continuación reafirma el poder que tienen los jueces, lo que algunas veces se convierte en injusticia: “Un juez es más que Dios porque Dios lo conoce a uno de a por dentrico y el juez de a por fuerita”(29). Esta cita reafirma que a pesar de que creemos en Dios, hay momentos de la vida en los que pareciera que valen más las apariencias: “¿Sabes cómo le dicen los guerrilleros campesinos a los frijoles que

comen? Les dicen frijolitos y cuando una pelea de las que tienen es insignificante (este es el lenguaje de los jueces), dicen: “pues a la vueltecita no hubo nada, por diosito santo que fue chiquistiyica” (30). Sin embargo, al final de la carta, se retoma la esperanza y se destaca lo importante que es lo que llevamos por dentro, es decir, aquello que sólo conoce Dios: “Todo lo grande es pequeño y todo lo pequeño es grande alrededor del hombre y el único tamaño del hombre es aquellito que lleva por dentro, delante de los ojos de su corazón” (31). En este sentido se podría afirmar que el sistema de creencias está fuertemente marcado por una visión religiosa, sin embargo, la filosofía que enmarca dichas creencias se hace desde un punto panteísta, en el que se integran de manera equilibrada al dios creador junto con los elementos de la naturaleza. Esta forma de encarar las creencias religiosas respecto a Dios hace que se elimine un poco el tono paradigmático, pues como se pudo observar, el hecho de creer puede dar cabida también a preguntar, reclamar e incluso dudar. Sin embargo, lo importante de este gesto, es que nunca se promueve el irrespeto, por el contrario, la intención del autor es la de acercarse a Dios en el sentido de no seguir viéndolo como algo inalcanzable, sino como algo presente en las cosas cotidianas de nuestra vida, sin necesidad de sentir temor: “Esto te explica por qué las nubes galopan, son los caballos del viento y el viento es el caballo del diablo y el diablo es el caballo de Dios y Dios es el caballo de los ríos, y los ríos, los ríos, Sebastián, galopan” (CS, 92: “El caballo”).

Respecto al caso colombiano, esta categoría de análisis merece un trato distinto, pues a lo largo de los tres cuentos analizados no se evidencia un sistema de creencias religiosas como en el caso del autor venezolano. De hecho, el tratamiento de esta problemática sólo se percibe en *El árbol de los anhelos*, en los que se citan dos artículos de la Constitución Nacional sobre la libertad de culto: “–Las autoridades de la república están instituidas para proteger a todas las personas residentes en Colombia, en su vida, honra, bienes, creencias y demás derechos y libertades” (31). Lo anterior reivindica el llamado a la tolerancia frente a libertades de culto y a la protección que el Estado colombiano debe garantizar, más no implica una toma de posición frente a la religión católica como tal.

Lo mismo ocurre en la página 34 en la que se destaca: “–El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana”(34). Esto se relaciona más con la necesidad de reivindicar las culturas indígenas presentes en la geografía nacional. Como lo afirmamos anteriormente, éste cuento celebra la nueva Constitución Política de Colombia del 91, en la que a parte de otros aspectos, “se produce [...] un incremento acelerado de normas y decisiones judiciales tendientes a proteger los derechos de las comunidades indígenas y las negritudes. De este modo, la Constitución logró romper con el menosprecio y la invisibilidad de los que eran víctimas las minorías étnicas, y puso el Derecho Mayor de estas mismas al mismo nivel que las demás normas y reglas del ordenamiento jurídico” (Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República).

En este sentido, se puede afirmar que el sistema de creencias propuesto por Jairo Aníbal Niño corresponde al modo politeísta típico de las culturas prehispánicas, sin embargo nuevamente se afirma que no existe una propuesta como tal, pues en los tres cuentos sólo se muestra a manera de ejemplificación y no desde la crítica o reflexión.

La toma de posición política.

Como se afirmó anteriormente, en los textos de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, persiste una tendencia de denuncia social que los define como escritores críticos y preocupados por los problemas de sus países. Esta disposición a la lucha a través de las letras los ubica en una posición específica dentro del campo literario venezolano y colombiano: es decir, la toma de posición política la hace siempre desde la denuncia. Sin embargo, resulta interesante observar la manera cómo en sus producciones narrativas infantiles logran mantener el tono de denuncia. A lo largo de este breve apartado, estudiaremos este fenómeno y la forma cómo su conocimiento sobre la realidad nacional venezolana y colombiana incide en los cuentos analizados anteriormente.

Recordemos que por un lado, Orlando Araujo se graduó en Economía y Letras, ambas carreras le permitieron desarrollar un pensamiento crítico sobre los problemas de su país. Sin embargo, sus investigaciones en el campo económico le permitieron conocer “los

problemas de la dependencia económica y tecnológica de Venezuela y del continente latinoamericano y a la búsqueda de soluciones” (Mannarino, 2009: 31). De igual manera, el crítico y economista venezolano, “sostuvo que los gobiernos deben librar la lucha por depender de recursos que deriven de una producción nacional diversificada: agropecuaria, manufacturera e industrialización de los productos del subsuelo, y no solamente de las ganancias por ventas de petróleo” (31). A lo largo de su producción ensayística, Araujo “criticó con insistencia la pura actividad importadora de la clase empresarial dirigente, la que en vez de fortalecerse como clase industrial y agropecuaria, se ha acostumbrado a vivir del Estado en vez de generar recursos para el desarrollo” (31). En el caso de Jairo Aníbal Niño, a pesar de que sus primeros encuentros con la educación formal le hicieron abandonar las aulas de clase, su conocimiento de la realidad colombiana a partir de sus viajes, le ofreció la oportunidad de conocer las necesidades del pueblo, así lo confirma Nubia Bravo Realpe: “En su narrativa, como en teatro, es un autor comprometido con su pueblo, con la lucha por la libertad y la dignidad humanas, puesto que está en contra del imperialismo, de la tiranía, de las fuerzas que abusan del ser humano, y en contra de los sistemas que esclavizan el espíritu; es decir, en contra de todo lo que sea explotación del hombre por el hombre” (1988: 121).

Para el caso de la propuesta del venezolano, es preciso tomar en cuenta que desde los inicios de la saga de Miguel Vicente, el autor se permite abordar los problemas del contexto socioeconómico de la época: “Miguel Vicente “pata caliente”, le decían en el barrio donde habitaba, un cerrito lleno de ranchos⁶⁵ desde el cual se veía Caracas” (MV, 9). En Venezuela los pobres viven en los barrios ubicados en los cerros y los de clase media y alta viven en urbanizaciones ubicadas en medio o en las afueras de la ciudad. Desde el punto de vista social, es interesante resaltar que a pesar de que para el año en que se publicó la primera entrega del cuento (1977) Venezuela gozaba de cierta bonanza económica (por las riquezas que estaba generando el petróleo), el narrador no deja de lado el hecho de que la pobreza siguiera siendo un problema para la mayoría de la población.

⁶⁵ Se trata de una vivienda improvisada, generalmente mal construida o que no cumple con los estándares básicos de habitabilidad.

No obstante, es inevitable para el narrador dar cuenta de este boom petrolero que estaba atravesando el país, en el que ciertamente la prosperidad económica comenzaba a trastocar la vida de los venezolanos, pero en el que también se comenzaba a sentir el impacto ambiental. En este sentido, ambos aspectos son tratados en el último cuento de la saga titulado: “El niño y el petróleo”. En él, Miguel Vicente se convierte en narrador de su propia aventura cuando se encuentra por primera vez con el negro mineral:

Hice mi viaje al fondo de la tierra y me perdí en un bosque de hojas negras y de lagartos dormidos. Millones y millones de árboles y de gusanos hundidos y quemados por un sol de cien mil años formaban un lago oscuro y un río de aguas lentas y sin luz: era el petróleo. (LVMV, 105)

En esta parte del relato se cuentan las experiencias del niño con los habitantes de Maracaibo. Se trata de los obreros que trabajan para una de las compañías petroleras de la región. Si bien el encuentro es por demás amigable, no obstante, en una de las visitas el pequeño se encuentra con uno de los pozos vacíos que abundan en el lugar y éste le cuenta que cuando los pozos se secan ya no tienen más nada que ofrecer, y que lo que queda es la deforestación de la zona y la contaminación. Esta reflexión en torno al progreso, más que una enseñanza sobre el proceso de extracción del petróleo, es una crítica al afán del hombre por explotar la tierra sin ningún tipo de conciencia ecológica. La personificación del llamado oro negro faculta la siguiente denuncia:

La compañía es la que persigue y la que hiere el pecho y el vientre de la tierra, hasta encontrarme en las cuevas donde habito. Allá, arriba, me somete a torturas en grandes máquinas para arrancarme a pedazos las fuerzas que me dieron los árboles antiguos y los dinosaurios muertos. (LVMV, 123)

De esta manera, a lo largo de esta experiencia se puede observar que a pesar del avance y el progreso económico, es necesario mantener la conciencia ética y social de que la tierra sigue siendo un medio que nos permite vivir para llegar a cumplir nuestras metas. Sin embargo, lo que sí se debe reconocer es que ambos autores reflexionan sobre el conocimiento y respeto que se debe tener hacia la naturaleza y los recursos que nos ofrece. Nuevamente el llamado es a recordar el legado de nuestros antepasados prehispánicos, quienes ofrecían rituales y ofrendas a los elementos como el sol, el agua, la tierra, la lluvia, entre otros, los cuales les permitían desarrollarse como seres

humanos. Por ello la mentalidad del consumismo se rechaza desde esta perspectiva pues lo que se busca es crear una conciencia ecológica y social.

Así mismo, pero en un tono un poco más directo, el autor de las cartas escritas a Juancho y Sebastián pone en juego a un narrador que a través de su discurso va dejando enseñanzas de todo tipo, en la mayoría de ellas con un tono paternal. Sin embargo, aparece una carta en particular que de cierta manera se desarticula con el resto pues en ella se constata de manera muy directa, la toma de posición política de Araujo. Veamos.

La carta se titula: “La ciudad sin niños”, en ella se narra sobre la ciudad de Caracas, entendida como la sucursal del progreso. La capital de Venezuela para el año 90 era la metrópolis de Latinoamérica, todo funcionaba en Caracas y todos parecían estar contentos con ello. Sin embargo, con el progreso viene la superpoblación y con ello la pobreza. Esta pobreza a la que hace referencia el narrador es también la pobreza de todo un continente, pues resulta que es importante recordar la miseria que para el momento vive América Latina:

América Latina es algo más que la mitad de un continente [...] y también tienen ríos sucios atravesando ciudades, árboles golpeados por la vida callejera, pájaros que fuman cigarrillos, y niños debajo de los puentes y ranchos y barrios de gente que viene de más lejos, niños que comen o no comen, que piden y les dan o no les dan. (CS, 84)

Pobreza que algunos creen acabar a punta de caridad, pero al parecer esto tampoco es algo que se deba resaltar, pues al lado de la caridad está “el amor cristiano” y la “humillación social”. En este sentido, el mensaje de la epístola, a medida que avanza, va tomando un tono más serio, más adulto y va integrando otros elementos en torno al tema de la pobreza que afecta al país, en el que los primeros afectados son los niños. De hecho, el narrador cita el acuerdo al que llegaron las Naciones Unidas cuando promulgaron los derechos del niño, haciendo referencia a uno es especial: “«**El niño**

debe, en todas las instancias, figurar entre los primeros que reciban protección y socorro»⁶⁶ (CS, 85). Esta cita no es casual para nada, recordemos que esta fue la primera carta que Orlando Araujo le escribió a su hijo Sebastián Araujo, después de que éste sufriera un accidente al ser atropellado por un carro. Incluso, esta anécdota es revelada en la carta, cuando el narrador cuenta acerca del accidente: “Tú fuiste, Sebastián Araujo –ocho años, [...] uno de los primeros en ser arrollado por un automóvil grande y bellissimo, en una calle sin aceras [...], a la velocidad con que se hacen las cosas clandestinas, precisamente allí donde los niños «deben ser los primeros que reciban protección y socorro»”(CS, 85).

Como se puede observar, la alusión al accidente es un hecho, en este momento la carta abandona el tono ficticio para convertirse en un testimonio que da pie a una seria reflexión sobre hechos que diariamente son ignorados por la mayoría de las personas. Estos hechos tienen que ver con las catástrofes que día a día afrontan los seres humanos (culpables o no de ellas), y en las que las primeras víctimas son los niños:

En los accidentes de tránsito, cuando chocan o vuelcan los autos y los autobuses, son los niños los más golpeados y los primeros muertos. En los apartamentos son los primeros encerrados. En los ranchos, son los primeros hambrientos. Debajo de los puentes son los primeros ahogados. En las balaceras entre la policía y el hampa y en las manifestaciones estudiantiles, son los primeros caídos. (CS, 86)

Pero esta reflexión, este llamado a la conciencia, no se limita a la ciudad vuelta caos, pues el narrador nuevamente busca ir más allá de las fronteras y exponer el problema que ya no es de un país o de cierta población. Resulta que el problema de la violencia directa o indirectamente hacia los niños se ha convertido en un problema político, económico, religioso y cultural. Veamos este aspecto resaltado en el siguiente párrafo:

¿Y en la guerra? En las guerras de todo el mundo son los que más caen y mueren, sin saber por qué, los matan las balas, gases, llamas. Niños de Asia, niños del África en selvas y desiertos, niños de nuestra propia América, aquí cerquita, en la tierra de selvas, lagos y volcanes que enlaza trágicamente a la América de arriba con la América de abajo. Mientras los hombres armados disparan por las materias primas para sus industrias, van destruyendo la materia prima de la Humanidad: el niño. (CS, 86)

⁶⁶ Las negritas son del autor.

Esta carta resulta por demás interesante y sobre todo distinta al resto de las cartas encontradas. En ella destella un obvio tono de molestia y de denuncia, evidenciando así la toma de posición política.

En el caso específico del colombiano, la denuncia y crítica enfrenta un fenómeno social generalizado, pues si bien en los tres cuentos no se resaltan aspectos económicos de la realidad del país, lo que sí se remarca es la reiterada violencia que ha permanecido intacta a lo largo de la historia colombiana. En este sentido, las reflexiones son reiteradas y la intención del autor se convierte en la consigna de su escritura que una y otra vez llaman a la paz. Por ello, a lo largo de sus narraciones el conflicto no toma protagonismo, es acaso un episodio que sirve de entrada al elemento maravilloso que todo lo resuelve. Es, si se quiere, una idealización del mundo, pues para Niño no debe existir la maldad. Al respecto, Carlos Sánchez afirma: “se acentúa un modo unívoco de trabajar la literatura infantil y de transmitir a través de ella la realidad. Aparece como modelo un mundo idílico, inocente –el infantil– que marca las relaciones sociales. Se impone una “pureza niñística” para enfrentar la enfermedad, el desamor o las exclusiones sociales [...]. Jairo Aníbal empieza a centrarse en sí mismo, a verse como oráculo y eso perjudica enormemente su trabajo” (Sánchez: 11⁶⁷). Sin embargo, se debe reconocer que la propuesta del colombiano contiene una consigna implícita: No más violencia.

De esta manera, la inseguridad, la injusticia, la violencia, la muerte, la guerra, el hambre, la pobreza son problemas que no le son indiferentes a ambos autores. Son problemas que no coinciden con los tradicionales temas de los cuentos infantiles y que por el contrario permanecen en la eterna censura. Sin embargo, Araujo y Niño los han insertado de una manera distinta, pues en la medida en que los plantean se siente la inconformidad que hay al respecto.

⁶⁷ Artículo sin publicar.

En fin, todos estos aspectos permiten reconocer que dentro del campo literario venezolano y colombiano, Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, se proponen construir toda una actitud ante el mundo. De esta manera se reafirma la toma de posición política, la cual se perfila bajo una de las tantas intenciones que rodean sus obras: la de aportar a la construcción de la nación y por ende de la identidad nacional. El reconocimiento de los valores que identifican a cada venezolano y colombiano, están presentes a lo largo de sus obras. Es oportuno observar de qué manera se propone la construcción de la nación y la identidad a partir de los cuentos infantiles a los que ya hemos hecho referencia a lo largo de este trabajo.

¿Dónde están la nación y la identidad?

Esta pregunta más que una duda se plantea como una reflexión final, pues la respuesta a la misma se desprende del análisis realizado a lo largo de este capítulo. En este sentido, se ha podido observar que el rasgo de la nación y la identidad se encuentran a cada momento de las lecturas realizadas. Tanto en la propuesta del escritor venezolano a través de personajes como Miguel Vicente, Sebastián y Juancho, como en las particulares narraciones del escritor colombiano acompañado de Zoro, Violeta, Nicolás y cada uno de los personajes de *Historia y Nomeolvides*, se percibe cierta intención de dejar claras las marcas para el lector. Estas marcas consisten en los elementos que de manera consciente utiliza el autor para proponer un país distinto, una identidad reformulada, es decir una reconstrucción de lo que ya conocen los venezolanos y colombianos como propio de su país. Marcas que van desde el uso de vocablos propios de alguna región, la exaltación de paisajes naturales, alusión a problemáticas nacionales de cualquier índole, hasta llegar a la misma autoreferencialidad presente en la escritura de cada uno. Sin embargo, lo que se desea destacar en este apartado, es la manera en cómo, a través de la narrativa infantil, Araujo y Niño, han propuesto un país distinto al que siempre se les suele contar a los niños: un país que tiene graves problemas e irónicamente posee inmensas riquezas. Esa polarización de situaciones es señalada en cada una de las obras estudiadas. Lo interesante es cómo a partir de relatos sencillos y muy bien argumentados se logra el efecto deseado: contar a los niños y niñas el país que

recorre Miguel Vicente para que lo conozcan y se animen a valorarlo, la selva que atraviesa Zoro y que forma parte del patrimonio natural de la nación. Pero también se trata de contar el país que recuerda un padre que de manera amorosa le cuenta a sus hijos a través de cartas que no siempre son cartas y de un país que a través de sus mitos y leyendas es capaz de transformar la historia violenta que le ha marcado.

De esta manera, se ha podido observar que cada una de las marcas anteriormente nombradas han sido estudiadas bajo la mirada de una propuesta de nación, por ejemplo cuando reconocemos a lo largo de las historias palabras como: “pata caliente”⁶⁸(MV, 9), “cónchale”⁶⁹(MV, 13), “corotos”⁷⁰(MV, 20), “chinchorro”⁷¹(MV, 51), “carajitos”⁷²(CS, 29). O cuando se hace referencia a sitios emblemáticos de la ciudad como “la plaza Bolívar” (MV, 11), “la plaza Miranda” (MV, 11), o del país como “La Guaira” (LVMV, 45), “el río Orinoco” (LVMV, 64), “el Lago de Maracaibo” (LVMV, 107), entre otros. Así mismo la referencia a problemáticas y aspectos del diario vivir del venezolano como por ejemplo el impacto petrolero que genera riquezas y avance pero que también genera deforestación y comunicación.

Lo que también aplica para el caso de Jairo Aníbal Niño, pues se trata de una propuesta que llama a reconocer la identidad del colombiano, bien sea por medio del paisaje selvático que le caracteriza, o gracias a cada uno de los artículos que reivindican la autonomía del Estado Colombiano, o sencillamente a través de los mitos y leyendas que ofrecen una mirada distinta sobre aquellos personajes intocables que siempre nos ha ofrecido la Historia oficial del país. Al respecto, vale la pena citar a Parra Rozo:

Niño trae en *Zoro*, un viaje vital o la búsqueda de la identidad. Sin lugar a dudas hay algo que se puede llamar el *ser del colombiano* y del *ser del latinoamericano*. Existe algo que le da una particularidad al espíritu y ala cultura latinoamericana [...]. Sobre la mesa están los múltiples rasgos de la cultura popular, los diversos conflictos y

⁶⁸ A la que anteriormente se le hizo aclaración.

⁶⁹ Exclamación de sorpresa.

⁷⁰ Utensilio, pertenencia, artefacto

⁷¹ Hamaca, franja de tela tejida y anclada en dos puntos que produce un movimiento oscilante, muy utilizada en los llanos.

⁷² Persona o individuo.

consideraciones. La literatura sólo comprende una pequeña parte de la cultura total, y aporta un grano de arena en la búsqueda de esa identidad". (Parra, 2007: 87)

Finalmente, sin ánimos de repetir información, lo que queda es valorar este tipo de reconstrucciones, pues por un lado fueron hombres totalmente involucrados con sus roles, no sólo como escritores, sino como ciudadanos. Por otro lado se resalta el hecho de que plantearon nuevos parámetros respecto a un género que de alguna manera estaba subestimado y que gracias a sus aportes logró transformarse y abrir nuevos rumbos para la generación de nuevos escritores venezolanos y colombianos de literatura infantil y juvenil.

4. Conclusiones

Las reflexiones aquí expuestas hacen evidente que frente a la literatura infantil y juvenil subyacen aspectos que es necesario seguir considerando. A pesar de que se ha aceptado, hasta ahora, sin discusión alguna la existencia de este tipo de literatura, así como de las llamadas expresiones literarias de las minorías, aunque en esta tesis no es el asunto principal, aquello a lo que he apuntado es a una revisión de la manera cómo percibimos esta herencia europea y más aún cómo la asumimos frente a las necesidades sociohistóricas de un continente como Latinoamérica. Hoy por hoy, la crítica y la historia literaria aceptan categorías como literatura afro, literatura gay, literatura urbana, entre otras, sin definir las y establecerlas como categorías explicativas del fenómeno literario. Razón por la cual, se utilizan indiscriminadamente sin reflexión alguna. Esto ha sucedido con la categoría "literatura infantil". Muchas veces, en dichas categorías prima el origen (un escritor negro, homosexual, una lesbiana), en otras el destinatario (los niños, por ejemplo), en otras los temas o problemáticas (como la ciudad, los problemas urbanos): aunque en todos los casos es literatura, en el sentido moderno de creación ficcional, se procede a separar sin ningún tipo de argumentación.

En este sentido, cada una de las partes del presente estudio se detiene en aspectos considerados importantes a la hora de abordar sociológicamente las obras de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, pues en la medida en que se comprenda la manera cómo entraron al campo literario de sus respectivos países, se entenderá la reconstrucción de las respectivas identidades nacionales a partir de los cuentos analizados.

El hecho de haber abordado sus obras en estrecha relación con los modos de producción de la industria cultural y con las circunstancias socio históricas, ha hecho posible entender no solo la novedad y originalidad de sus propuestas estéticas, sino también aprehender la forma cómo este tipo de literatura se abrió camino en un continente y en

una cultura que, hasta bien avanzado el siglo XX, no poseía una literatura infantil propia. En este sentido, aproximarse a la obra de Araujo y Niño ha dejado observar cómo algunos escritores, de la década del setenta, rompen con la tradición europea de los cuentos de hadas, pues en lugar de usar elementos de tipo fantástico, recurren, entre otras cosas, a los mitos fundacionales con características de maravilloso. Así sucede en el compendio de obras estudiadas, el caso de *Historia y Nomeolvides* es muestra de ello.

Este caso, sumados a otros, permitiría eventualmente elaborar un panorama que facilite la elaboración de una historia crítica del género infantil y juvenil en Latinoamérica, pues como ya observamos, existe una tendencia a nombrar los mitos indígenas como iniciadores del género infantil. Esto, más que un gesto nacionalista, se considera parte de la herencia europea recibida, pues se pretende que la historia de la literatura infantil y juvenil en América Latina tenga un inicio similar al de Francia o Alemania, sustentado en la condición oral de dichos mitos. Entender que muchos textos, reconocidos como clásicos de la literatura infantil, inicialmente no fueron pensados para niños, me ha permitido observar que en gran medida la aparición de este tipo de literatura se relaciona no sólo con intereses didácticos, nacionalistas, sino también con intereses comerciales.

Por ello, la propuesta de replantear la historia de la literatura infantil en América Latina implicaría definir, para empezar, la categoría "literatura infantil". En estas condiciones se comprendería, entre otras cosas, por qué los mitos indígenas no son parte de los inicios de este tipo de literatura, y sí lo fuera sería necesario asumir que cuando fueron concebidos existía un público lector específico que se buscaba formar. Es preciso entender también que el desarrollo de la literatura infantil en Latinoamérica está relacionado con el desarrollo de la industria editorial y cultural. Más aún, la presencia de una generación de escritores dedicados a la escritura de cuentos, leyendas y relatos para niños y jóvenes nos autoriza a reconocer la formación de un campo o subcampo de la literatura infantil no solo en Colombia y Venezuela, sino también en el continente latinoamericano. Prueba de ello son los concursos, encuentros académicos, pedagógicos, foros, etc., dedicados a esta área de la literatura que, a partir de la década del setenta, poco a poco fueron conquistando, en términos de Bourdieu, su autonomía dentro del campo literario.

Por todo lo anterior, el estudio de los casos de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño, es tan solo el inicio de la propuesta que establece las relaciones entre literatura infantil y juvenil, identidad y nación, pues ambos, cada uno desde su frontera, proponen un tipo de literatura infantil y juvenil que va más allá de la función didáctica, su preocupación sobrepasa la enseñanza moral y apunta a la formación de un sujeto ético que pueda integrarse como ser humano y social a la vida de las respectivas naciones. En ese sentido, el discurso sobre la identidad y la literatura debe expandirse, contextualizarse con relación a otras manifestaciones artísticas y replantear un campo en donde las interconexiones de cada manifestación se hagan evidentes con identidad y la idea de nación. Como se afirmó anteriormente, es probable que el estudio no sea novedoso, sin embargo, desde el punto de vista de la literatura infantil es poco lo que se ha planteado, y al respecto hay que considerar que el tratamiento de las problemáticas son distintas, pues como hemos observado, el espacio de este tipo de literatura es otro, es único y por ende merece un tratamiento aparte. A esto se suma el hecho de que exista una perenne reformulación frente a las ideas de identidad y nación; en este sentido, la literatura ha hecho sus aportes y al respecto hay estudios comprobados. No obstante, no ha sido el caso del género infantil, pues al no existir una historia coherente de sus inicios en el continente, difícilmente podría plantearse el aporte de la misma a la reformulación de la identidad. Es por ello que más que necesario, sería justo conceder el espacio para promover este tipo de análisis y reconocer lo que anteriormente se ha afirmado.

La revisión de la vida de los autores no con intención biográfica en sí, sino como aspecto que permite entender su recorrido social y su proyecto creador, ha hecho evidente que, en el caso de Araujo, a pesar de que su vida y discurso políticos no se evidenciara en los cuentos infantiles, no se puede desconocer que en ellos aflora cierta tendencia crítica frente a la realidad venezolana. El hecho de que se haya lanzado en la escritura de cuentos infantiles no es indicio de que haya abandonado su agudo sentido crítico: su incursión en el género infantil y juvenil no acalla al hombre crítico y combatiente. En ellos no se perdió de vista al militante, académico, al economista, periodista y ser sensible, por el contrario, todas estas funciones sociales, asumidas en un recorrido social magistral, marcaron notoriamente su obra, incluso su propuesta literaria para niños y jóvenes. Como vimos, todos los elementos del universo ficcional (argumento, personajes, espacio, tiempo, etc) de los cuentos infantiles de Araujo adquieren un valor axiológico preciso. En

este sentido, el vínculo de la obra con la realidad no se da a la manera del reflejo o copia, sino como una toma de posición frente a algunos problemas sociales. Constatar este hecho, me ha autorizado a afirmar que en el proceso de creación de Araujo intervienen todos aquellos aspectos que le permitieron integrarse al campo intelectual y más aún al campo literario nacional. La vida de Orlando Araujo estableció una marca indeleble en su obra, pero su obra también marcó profundamente su vida. Desde sus inicios, Araujo se comprometió con dos aspectos importantes: la vida y la literatura. En ambos espacios destacó su pensamiento y su talento como agente social.

Con respecto a Jairo Aníbal, si bien es cierto que hubo una etapa en la que se destacó como escritor de obras infantiles, apostándole al éxito comercial, también es cierto que es uno de los escritores colombianos con más géneros explorados de forma destacada, pues fue pintor, guionista de cine, dramaturgo, teatrero, profesor universitario y poeta. Finalmente, cabe resaltar que al igual que el venezolano Orlando Araujo, Jairo Aníbal se preocupó por recuperar elementos del imaginario colombiano que resaltaran aspectos identitarios. Esta preocupación se puede evidenciar en toda su obra. Su trayectoria social, sus conflictos con la educación, su reiterativo rechazo de la violencia del país dan cuenta de su compromiso social como escritor del subcampo de la literatura infantil colombiana.

Con respecto a la relación entre las literaturas y las identidades, considerando que las identidades no es algo fijo y establecido de manera definitiva, aquí he considerado las propuestas literarias de Orlando Araujo y Jairo Aníbal Niño como una reformulación de las identidades y los símbolos nacionales, hecha de acuerdo con las necesidades de la entrada de Colombia y Venezuela en el proceso del desarrollo industrial y tecnológico del momento. Sin que se abandonen los esquemas generales de las respectivas identidades, tanto Araujo como Niño proyectan la idea del ser venezolano y ser colombiano. Ambos se insertan en el campo literario como escritores del género infantil, planteando, a su manera, un modelo ético configurado en sus personajes, ya que a través de los mismos, se responde a las problemáticas sociales y las necesidades de cada momento histórico. Cada uno a su manera, ofrece una visión de lo que para esa época era lo propio de cada país, lo particular de sus identidades, tomando en cuenta

que para el momento, ambos países estaban en una época de transición en la que se buscaba afianzar una autonomía de todo tipo: económica (la bonanza petrolera), política (el Frente Nacional), cultural (el auge de la literatura infantil), etc.

Ahora bien, con relación a los vínculos entre las identidades colombianas y venezolanas y la literatura infantil, se puede afirmar que las propuestas estéticas de Niño y Araujo se dirigen a niños y adolescentes en cierta medida más modernos, en el sentido en que se alejan de las moralejas de tipo religioso y moral para confrontar a los niños de hoy con problemáticas de la supervivencia en las ciudades, el desarrollo tecnológico, el progreso individual, etc.; es decir, problemas que confrontan los países en vías de desarrollo. De allí que los problemas a los que se enfrenta los protagonistas son solucionados, no evadidos por arte de magia, sino asumidos como lucha; así como en la vida real, la realidad debe ser contada, los problemas no se pueden ocultar, pues de cierta manera esto permite al lector valorar aspectos tales como el esfuerzo personal, el trabajo, el estudio, el sacrificio, la perseverancia, entre otros.

De este modo, los problemas como la inseguridad, la violencia, la injusticia, el hambre, muerte, la guerra, la pobreza entre otros, son cuestiones que no le son indiferentes a ambos autores, razón por la cual no coinciden con los tradicionales temas de los cuentos de hadas. Araujo y Niño insertan dicha problemática de manera distinta, en una propuesta estética que da cuenta de una literatura infantil y juvenil crítica, distinta a lo que se venía planteando en obras de la tradición.

Ahora bien, otro de los aspectos a resaltar es la manera cómo ambos autores reformulan la identidad nacional ateniéndose a problemas y necesidades contemporáneas como la conciencia ecológica, la biodiversidad, el mestizaje y otros elementos que han entrado a formar parte del patrimonio simbólico de las respectivas naciones: de este modo, a la narrativa destinada a los niños se integran nuevos valores que comprenden una valoración de la biodiversidad, de los ecosistemas y del legado indígena. En ambas propuestas estéticas se valoran los elementos de la naturaleza como el agua, el paisaje,

la fauna, las riquezas naturales, el petróleo, los parques naturales, en fin, todo aquello que se inculca hoy en día. En este sentido, los ecosistemas entran a jugar un papel importante en la identidad, se convierten en símbolos de esa reformulación de lo nacional. El didactismo ya no se fundamenta en lo religioso y se orienta, sin ser ateo, hacia aspectos más concretos de la realidad.

Tanto en los cuentos de Jairo Aníbal Niño como en los de Araujo, se plantea una relación armoniosa entre hombre y naturaleza: en efecto se trata del perfil del autor modelo quien propone un lector modelo latinoamericano que aprenda a valorar, en últimas, los elementos de la naturaleza que le han permitido al hombre prolongar su estadía en el planeta. Por otro lado, lo anterior también permite dar cuenta de la importancia que reviste la herencia cultura de los antepasados indígenas; de aquí aparezcan como ejemplo de seres que vivieron en un perfecto equilibrio con los ecosistemas sin irrumpir en problemas de tipo ambiental. De esta manera, la reformulación de la identidad propuesta por ambos autores toma características de una ética secular, en la cual, si bien no se dice nada contra Dios, tampoco se promulga la necesidad de pertenecer a una religión cualquiera. A pesar de que ambos países se consideran católicos según sus Constituciones Nacionales, en ninguna de las propuestas estéticas se invita a promulgar algún tipo de religión. Es cierta la mención que se hace de Dios, pero la ética planteada al respecto se hace fundamentándola en la pluralidad de las creencias y si se quiere en un sentido bastante alejado de lo religioso. De allí que tanto Niño como Araujo planteen valores humanos sin marcas de religiosidad, pues para el momento en que fueron publicados sus cuentos, era necesario resaltar las condiciones sociales del ser humano más que imponer valores religiosos.

En consecuencia, cada autor propone un país distinto, una identidad reformulada, una reconstrucción de lo que ya conocen los venezolanos y colombianos como propio de sus países, un país que tiene graves problemas y contradictoriamente posee inmensas riquezas. Esa oposición de situaciones es señalada en cada uno de los cuentos analizados.

En definitiva y sin ánimos de ser reiterativa, lo que queda es valorar este tipo de reconstrucciones, pues se trata de autores involucrados en su totalidad, con sus carreras no sólo como escritores, sino como ciudadanos. A esto se suma también el hecho de que proponen nuevos parámetros con relación a un género que sigue siendo subestimado.

En este sentido, estudios de este tipo fortalecen la discusión de aspectos que siguen siendo debatibles, como el hecho de que se trate de un tipo de literatura con fines meramente comerciales, o que por otro lado, se trate de un género “menor” por dedicarse a un público lector demasiado específico: los niños y jóvenes. Al respecto, Ana María Machado aporta al problema cuando afirma que “por definición, 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” (Machado, 1998:13). La afirmación de la autora brasilera se hace desde la perspectiva de la creadora y crítica del género, pues Machado ha escrito cuentos para niños⁷³ y también ha formulado trabajos críticos⁷⁴ sobre problemáticas de la literatura infantil y juvenil. En este sentido, al pensar en las condiciones del público infantil, surgen una serie de preguntas al respecto: ¿Cómo se definen los títulos según las edades del lector? ¿Es posible que la literatura infantil se desvincule de las necesidades pedagógicas del lector? ¿Cómo aporta el fenómeno editorial en las creaciones literarias infantiles? ¿Existe literatura infantil de autoayuda? ¿Qué aspectos se vinculan a la función social de la literatura infantil? ¿Hacia dónde se dirige la literatura infantil? ¿Puede cualquiera escribir libros para niños?, ¿Los niños también pueden escribir para niños? En fin, la serie de preguntas podría ser infinita, así como las posturas al respecto. Sin embargo, en la medida en que exista el diálogo, se podrán seguir generando los espacios para seguir discutiendo y proponiendo ideas, planteamientos y respuestas.

⁷³ Ha escrito libros como: *Camilón, comilón* (2000), *Con alguien así no se compite* (1989).

⁷⁴ Entre sus trabajos se encuentran: *Buenas palabras malas palabras* (1998).

Finalmente, la propuesta que surge para un estudio posterior, es la de replantear las historias existentes de la literatura infantil y juvenil, pues en la medida en que todos los aportes anteriores se tomen en cuenta para esta reconstrucción histórica, en esa medida se podrá dar cuenta de manera crítica y sensata de la llegada de esta forma literaria al continente latinoamericano.

Bibliografía

ARAUJO, O. (1977). *Los viajes de Miguel Vicente pata caliente*. Caracas, Venezuela: Centauro.

ARAUJO, O. (1993). *Cartas a Sebastián para que no me olvide*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

ARÉVALO, G. A. (1983). *Jairo Aníbal Niño un trabajador del teatro colombiano*. Universidad Pedagógica Nacional, 546-563.

Apocatastasis.com: *Literatura y Contenidos Seleccionados*. (s.f.). Recuperado el 01 de julio de 2011, de <http://www.apocatastasis.com/el-gato-con-botas-charles-perrault.php#axzz1QtwZ4FmT>

BAJTIN, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. (T. Bubnova, Trad.) Madrid: Alianza.

BERNAL, J. (31 de agosto de 2010). El mundo.es. Recuperado el 08 de abril de 2012, de *El final del cuento de Jairo Aníbal Niño*: <http://www.elmundo.es/america/2010/08/31/colombia/1283266838.html>

BETTELHEIM, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. (s.f.). *Constitución Política de Colombia 1991 Diversidad étnica y cultural*. Recuperado el 18 de marzo de 2013, de Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/constitucion/diversidad-etnica-y-cultural>

BOURDIEU, P. (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Francia: Anagrama.

BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor.

BUSHNELI, D. (2010). *Colombia una nación a pesar de sí misma* (Décima segunda ed.). (C. Montilla, Trad.) Bogotá: Planeta.

BRAVO REALPE, N. (1988). *La narrativa de Jairo Aníbal Niño*. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

CABALLERO, M. (1997). *De la Pequeña Venecia a la Gran Venezuela*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

GARCÍA CANCLINI, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. D.F., México: Grijalbo.

CHASING, I. V. (2008). *El debate de la hispanidad en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

CORONA Berkin, S. y Schon, I. (1996). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. USA: Asociación internacional de lectura.

DEFLEER, T. R. (1998). *La fauna de la Orinoquia*. En D. F. Colombia Orinoco. Bogotá: Bogotá FEN Colombia.

DEFOE, D. (1981). *Robinson Crusoe*. (J. Cortázar, Trad.) Barcelona, España: Bruguera, S.A.

DIATKINE, A. (2003). "Entrevista a Ana María Machado y Graciela Montes". En A. M. Machado, & G. Montes, *Literatura Infantil creación, censura y resistencia* (C. Duhalde, Trad., págs. 37, 38). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana S.A.

ECO, U. (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

FERNÁNDEZ, M. (2007). *Creencia y sentido en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Ronaldo J. Pellegrini Impresiones.

FLORES Sangronis, Y., & Montiel Spluga, L. (2009). "Explorando la palabra en Los viajes de Miguel Vicente Patacaliente". *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 10, 143-159.

FRAY CESÁREO de Armellada y Carmela Bentivenga de Napolitano. (1974). *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas: Monte Avila Editores.

ORTEGA Y GASSET, J. (1968). *Ideas y creencias*. Madrid: Espasa-Calpe.

GONZÁLEZ, P. (05 de noviembre de 1982). *Jairo Aníbal Niño: Un dramaturgo colombiano*. "Latin American Theatre review", 36. Recuperado el 08 de abril de 2012, de
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW:
https://www.google.com.co/#hl=es&output=search&client=psy-ab&q=Jairo+An%C3%ADbal+Ni%C3%B1o:+Un+dramaturgo+colombiano+pdf&oq=Jairo+An%C3%ADbal+Ni%C3%B1o:+Un+dramaturgo+colombiano+pdf&aq=f&aql=&aql=&gs_l=hp.3...4394I7299117708I5I5I0I0I0I0I330I1233I2-4j115

GUILLÉN, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona, España: Tuquets.

GREIMAS, A. J. (1976). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires: Hachette.

HERRERA, E. (2004). Prólogo. En O. Araujo, *Compañero de viaje y otros relatos* (pág. 195). Caracas: Monte Ávila.

IRÚN, I. (2008). *Cuentos para colorear*. Recuperado el 01 de julio de 2011, de <http://www.cuentosparacolorear.com>

LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

LLUCH, G. (2006). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma.

MACHADO, A. M. (1998). *Buenas palabras malas palabras*. Buenos Aires: Sudamericana.

MANNARINO, C. (2009). *Orlando Araujo: el hombre y el escritor (1927-1987)*. Caracas: Niebla, C.A.

MELO, J. C. (1975). *La literatura infantil y su problemática*. Buenos Aires: El Ateneo.

MORALES, Á. M. (2010). *Se habla español 6*. Bogotá: Voluntad.

NAVAS, G. (1995). *Introducción a la Literatura Infantil*. Caracas, Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

NIÑO, J. A. (1979). *Zoro*. Santafé de Bogotá: Panamericana.

NIÑO, J. A. (18 de Septiembre de 1983). "Voy a morir de literatura". 7. (G. G. Uribe, Entrevistador).

NIÑO, J. A. (1986). *El teatro colombiano*. "Revista Cine y violencia". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

NIÑO, J. A. (1986). *La alegría de querer*. Santafé de Bogotá: Carlos Valencia Editores.

NIÑO, J. A. (1992). *El árbol de los anhelos. Relato para niños de la Constitución Política de Colombia 1991*. Bogotá: Temis.

NIÑO, J. A. (1996). *Historias y nomeolvides*. Santafé de Bogotá, D.C.: Panamericana.

OSPINA, A. A. (2006). *El concepto de identidad cultural: de problema teórico a perspectiva emancipadora*. En L. P. Garrigós, "Abarrotes: la construcción social de las identidades colectivas en América latina" (pág. 536). Murcia, España: Universidad de Murcia.

PARRA, R. O. (2007). *Lo trascendente en la literatura infantil. Una visión crítica de la narrativa de Jairo Aníbal Niño*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

PAZ, O. (1983). *Pintado en México*. Madrid, España: El país.

PELEGRIN, A. (2004). *La aventura de oír*. Madrid, España: Grupo Anaya.

PEÑA, M. M. (1997). *Había una vez... en América: Literatura infantil de América Latina*. Santiago, Chile: Dolmen.

PERRAULT, C. (1967). *Contes*. Paris, Francia: Éditions Garnier.

PINZÓN, C. H. (2011). *Narrativa infantil: la oralidad y la tradición al servicio de la literatura*. "Pensar la literatura infantil, interpretación a varias voces" (pág. 70). Bogotá, Colombia. Universidad Nacional de Colombia.

QUINTERO, R. A. (24 de Agosto de 2010). Reportero 24. Recuperado el 16 de Noviembre de 2011, de <http://s171349749.onlinehome.us/2010/08/25/orlando-araujo-un-azulejo-entre-el-llano-y-las-cumbres-andinas-%C2%BB/>

ROBLEDO, B. H. (2007). *El niño en la literatura infantil colombiana*. En P. R. Jiménez, & M. E. Manarelli, "Historia de la infancia en América Latina" (pág. 638). Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.

RODRÍGUEZ, A. O. (1993). *Literatura infantil de América Latina*. San José, Costa Rica: Oficina Subregional de Educación de la UNESCO.

RODRÍGUEZ, M. (1979). *El abuelo Orlando Araujo: No soy moralista ni doy consejos a nadie*. Caracas: Boletín Nacional de literatura infantil.

SÁNCHEZ, C. (14 de agosto de 2002). "Imaginaria". Recuperado el 25 de agosto de 2011, de <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/sanchez.htm>

Shavit, Z. (enero-junio de 1991). Criterios. Recuperado el 20 de junio de 2011, de Revista Criterios: <http://www.criterios.es/pdf/shavitnacion.pdf>.

SORIANO, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes*. Guía de exploración en sus grandes temas. Buenos Aires: Colihue S.R.L.

TAMÉS, R. L. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

TODOROV, T. (1987). *Introducción a la literatura fantástica*. México, D.F.: Premia.

TORRES, G. (1998). *Identidad latinoamericana en la literatura infantil del Caribe*. "Lectura y vida", (pág. 32). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

VERGARA, J. M. (1859). *La cuestión española. Cartas dirigidas al Doctor M. Murillo*. Bogotá: Imprenta de la Nación.

ZAMBRANO, G. (1996). *Para no olvidar a Orlando Araujo. La tradición infundada. Literatura y representación en la memoria finisecular*, 189-198. Recuperado el 08 de Mayo de 2012, de <http://gregoryzambrano.files.wordpress.com/2010/09/gregory-zambrano-para-no-olvidar-a-orlando-araujo.pdf>

