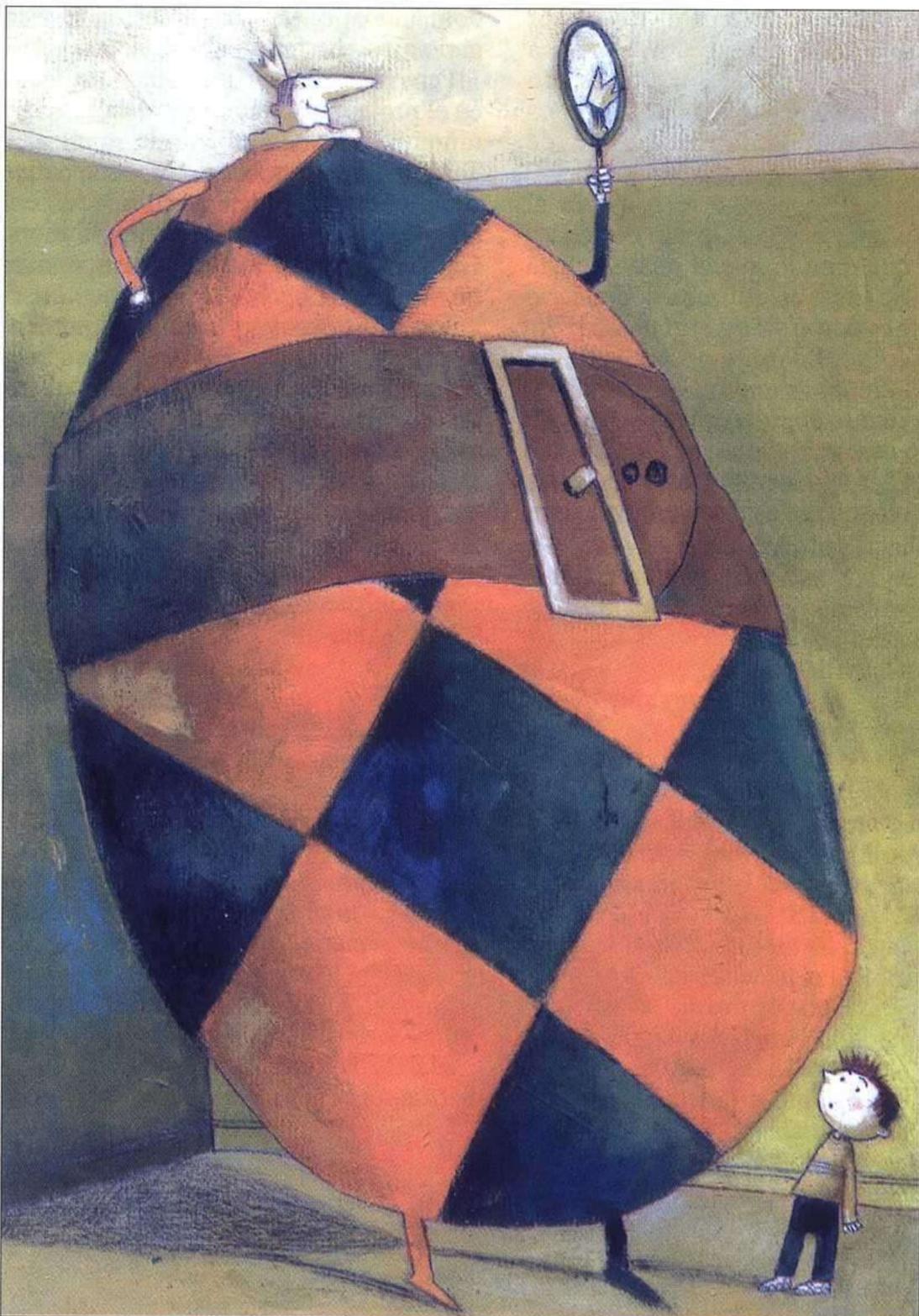


Con ojos de niño

Jesús Díaz Armas*



El plano contrapicado, la mirada desde abajo, es un recurso que tiene grandes posibilidades expresivas en cualquier medio artístico, ya sea el cine, la pintura o la ilustración de libros infantiles. El autor analiza, apoyándose en varios ejemplos concretos, la manera como los ilustradores usan el contrapicado para hacer coincidir el punto de vista con el del lector, y le hacen creer que ve lo mismo que el niño. También la mirada desde arriba, el plano picado, es un recurso habitual en la LIJ. En ambos casos, se trata de un opción expresiva que ayuda a caracterizar a los personajes infantiles, a mostrarnos sus deseos, sus estados anímicos, su relación con los adultos.

Qué pasaría si tuviéramos las dimensiones de un pequeño objeto o un insecto? ¿De qué tamaño resultaríamos? El plano contrapicado, la mirada diminuta adoptada en el arte es un recurso expresivo y una hipótesis fascinante, un ejercicio de estilo que, de hecho, se emplea para estimular la expresión escrita desde las cartas ficticias medievales y renacentistas.¹ En la literatura infantil, este recurso tiene unas interesantes implicaciones, porque autores e ilustradores lo identifican con la mirada del niño. En la técnica del ilustrador, ello significa adoptar un punto de vista más bajo, pero muy apto para mostrar una visión de la realidad y sugerir las sensaciones infantiles en su relación con el mundo de lo grande (conciencia de la propia pequeñez, miedos, timidez, inaccesibilidad de los adultos).

Mirando desde abajo

Estamos hablando de un recurso de grandes posibilidades expresivas en cualquier medio artístico. En el cine, especialmente, algunos creadores han hecho un genial uso de este procedimiento, como Orson Welles en *Ciudadano Kane*

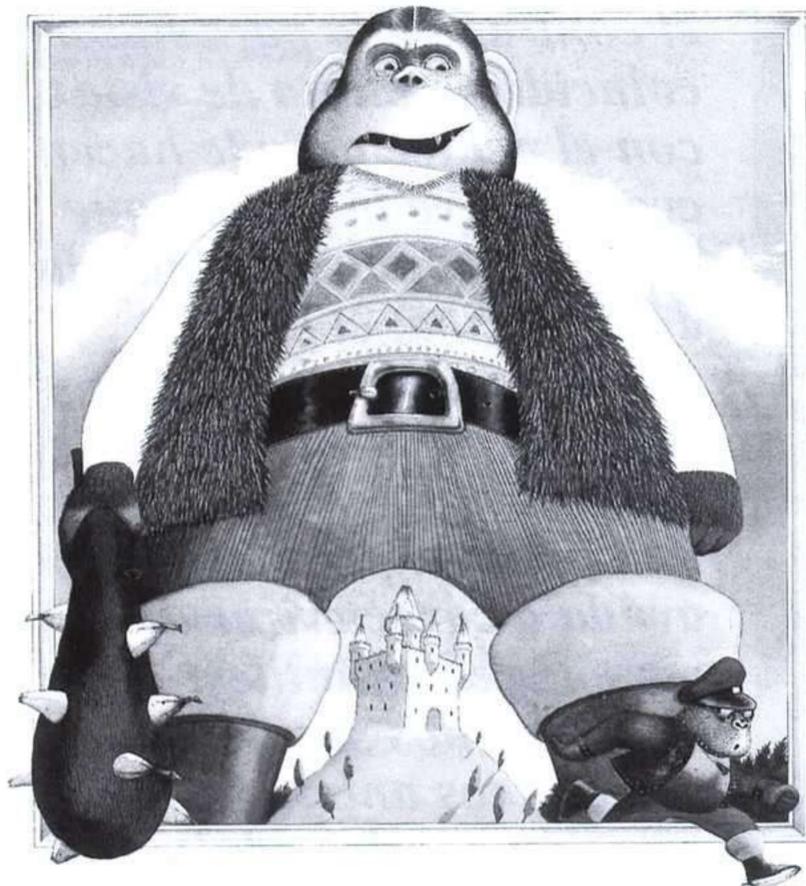
o *Sed de mal*.² En la literatura infantil, el punto de vista es un recurso también expresivo, pues «coincide con la perspectiva en la que la obra quiere colocar al lector con respecto a una situación o a un personaje. El lector tiene una ubicación en la ilustración. Se le coloca arriba generalmente cuando se quiere que domine la situación, o abajo cuando se le presenta algo que intimida».³

El punto de vista, además, cumple una función narrativa y, al mismo tiempo, económica. En el álbum, donde texto e imagen se interrelacionan para formar un todo, la adopción por el ilustrador de un punto de vista bajo caracterizará a los personajes (sus deseos, su estado anímico, su relación con el mundo de los adultos) sin que tal información haya de ser proporcionada por el texto.

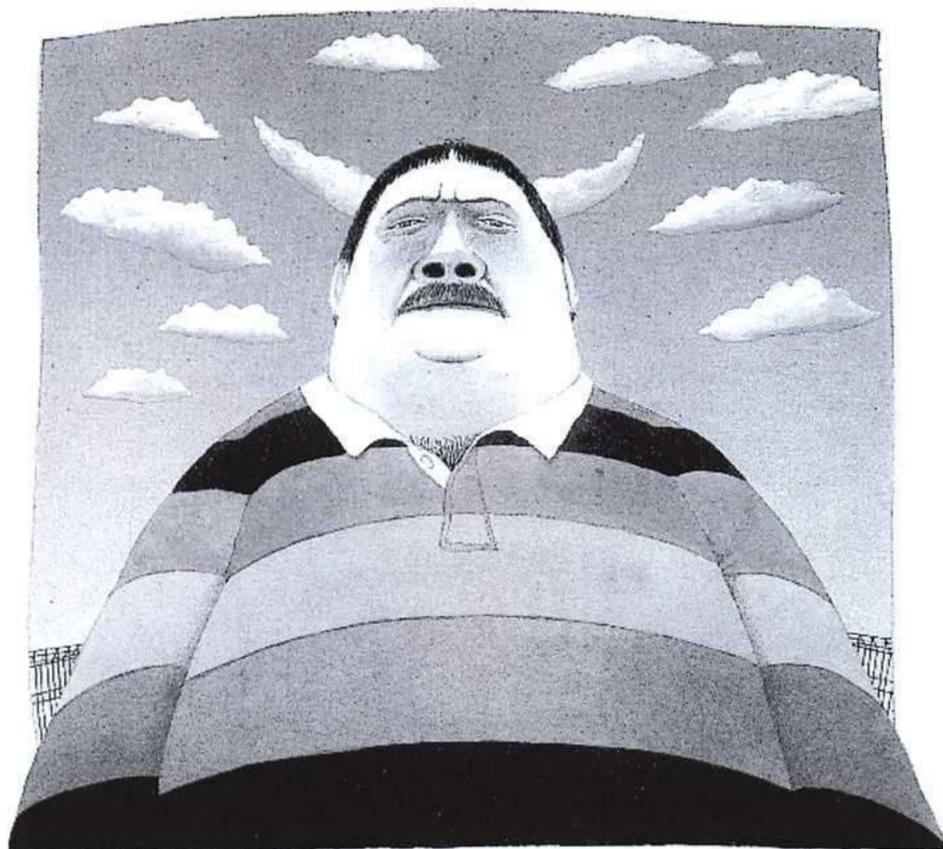
El ilustrador puede hacer coincidir el punto de vista con el del lector, haciéndole creer que mira lo que el niño ve. Esta mirada subjetiva es utilizada con acierto en álbumes como *Willy el tímido*, *Willy el soñador* o *Zoológico*, de Anthony Browne. En el primero, la ilustración muestra lo que el protagonista ve, o cree que ve, o desearía ver, cuando se contempla ante el espejo, pero no vemos a la vez al Willy real que se está contemplando en

él, por lo que el lector debe hacer inferencias y reconstruir el sentido de la historia. La «imponente perspectiva [...] coloca al lector en un ángulo inferior [...] y] evita su identificación con este Willy musculoso que pasa a ser visto como un ser bastante desagradable».⁴ En *Willy el soñador* se vuelve a utilizar el mismo procedimiento, convirtiendo a Willy, por medio de su imaginación, en un ogro que pone en fuga a su contrincante. En *Zoológico*, Browne se sirve del mismo procedimiento para mostrar a un padre autoritario y pueril tal como lo ven sus hijos, haciéndolo antipático también al lector, al obligarlo a compartir este punto de vista.

Pero la mirada puede estar focalizada en el protagonista, incluyendo a la vez al niño que mira y al objeto de su mirada. También en este caso, la perspectiva proporciona grandes posibilidades expresivas. Thierry Robberecht y Philippe Goosens, autor e ilustrador, respectivamente, de *Mi padre fue rey*, han conseguido mostrarnos un similar alejamiento del padre respecto a su hijo, gracias a un crecimiento constante y real del padre, paralelo a la notoriedad e importancia que ha conseguido recientemente y que le impide volver a jugar al escondite con su hijo. El contrapicado que sos-



ANTHONY BROWNE, WILLY EL SOÑADOR, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1997.



ANTHONY BROWNE, ZOOLÓGICO, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993.

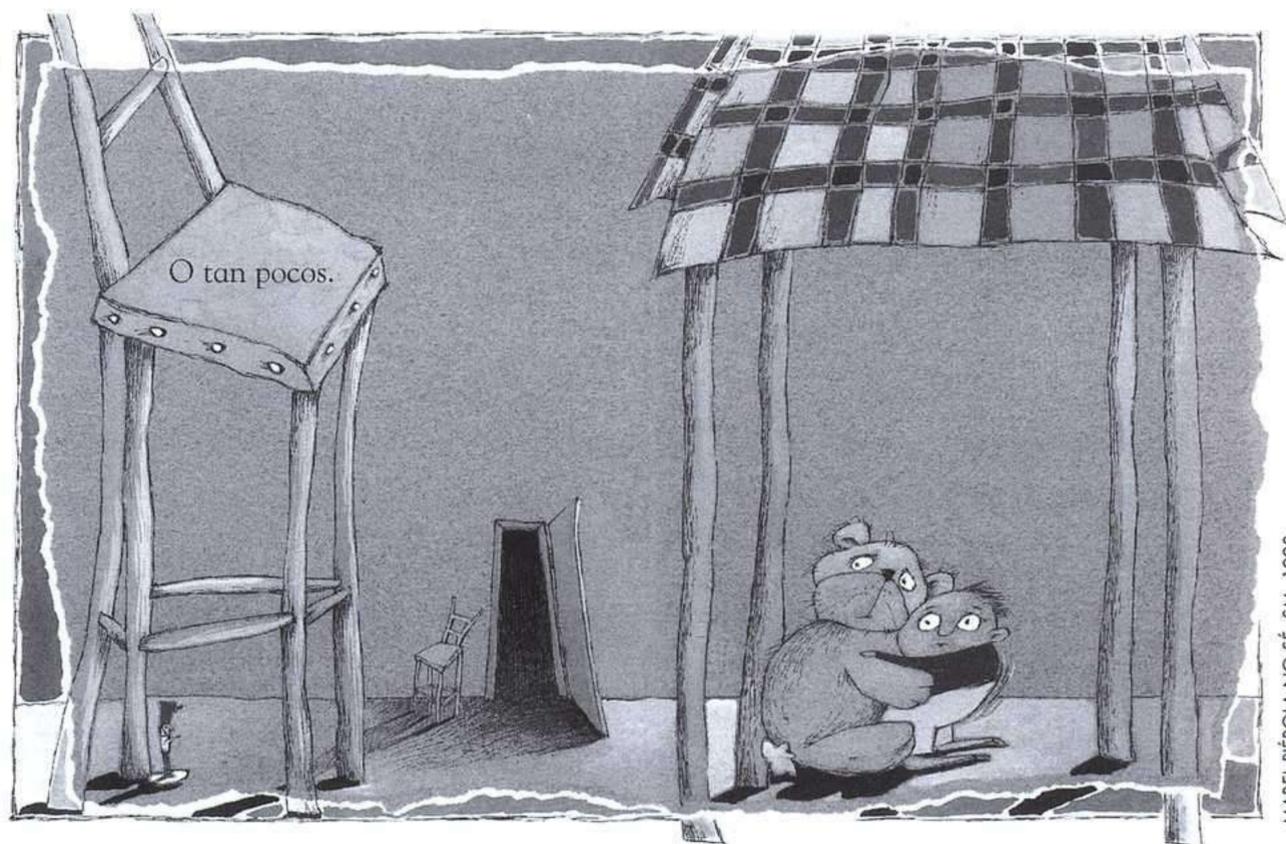
tiene la mirada subjetiva de su hijo se utiliza, en algún caso, subrayado con la situación del padre sobre una montaña o sobre la torre del castillo expresamente construido para albergar a semejante rey. La mayor parte de las veces, no obstante, el punto de vista utilizado considera también la figura empequeñecida de su hijo, que ha de andar con cuidado para no ser pisado por su padre u otros hinchados cortesanos. Mostrar al niño mirando desde abajo refuerza las sensaciones de indefensión y soledad.

En *No sé*, de Mabel Piérola, el constante punto de vista contrapicado muestra las incertidumbres y miedos de un niño. También en este caso se usa la perspectiva del niño al tiempo que se le sitúa dentro de la ilustración para mostrar su pequeñez en relación con el mundo. El procedimiento puede servir para subrayar su desamparo al mostrarlo diminuto, apenas mayor que un soldadito de plomo, abrazado a su peluche (pp. 8-9) o, forzando el contrapicado, agrandándolo desde la perspectiva del lector, para considerarlo en armonía con el mundo (pp. 28-29), más pequeño aún que los adultos, pero feliz —lo único que podemos ver de su expresión facial, desde tan abajo, es su sonrisa— y consciente de que su pequeñez es sólo un estado momentáneo, presto a acabarse.

La pequeñez y el desamparo se muestran, pues, a través del contrapicado, pero puede optarse por sugerir un empequeñecimiento del niño en relación con el mundo sin necesidad de adoptar un punto de vista bajo, bien jugando con los fondos oscuros y la composición a sangre, como en las ilustraciones iniciales de Tàssies para *Comemiedos*, o bien mostrando una súbita disminución del personaje, que sugiere cómo se ve él mismo desde fuera, como ocurre en las ilustraciones de Xan López Domínguez para *¿Tienes novia, Jerónimo?*, de Antonio Gómez Cerdá, donde vemos a un adolescente cambiado, tras ser rechazado por una chica, en un ser poco más grande que su bocadillo.⁵

Viajes imaginarios

Mirar desde arriba, el plano picado del lenguaje cinematográfico, sirve también



MABEL PIÉROLA, NO SÉ, SM, 1998.

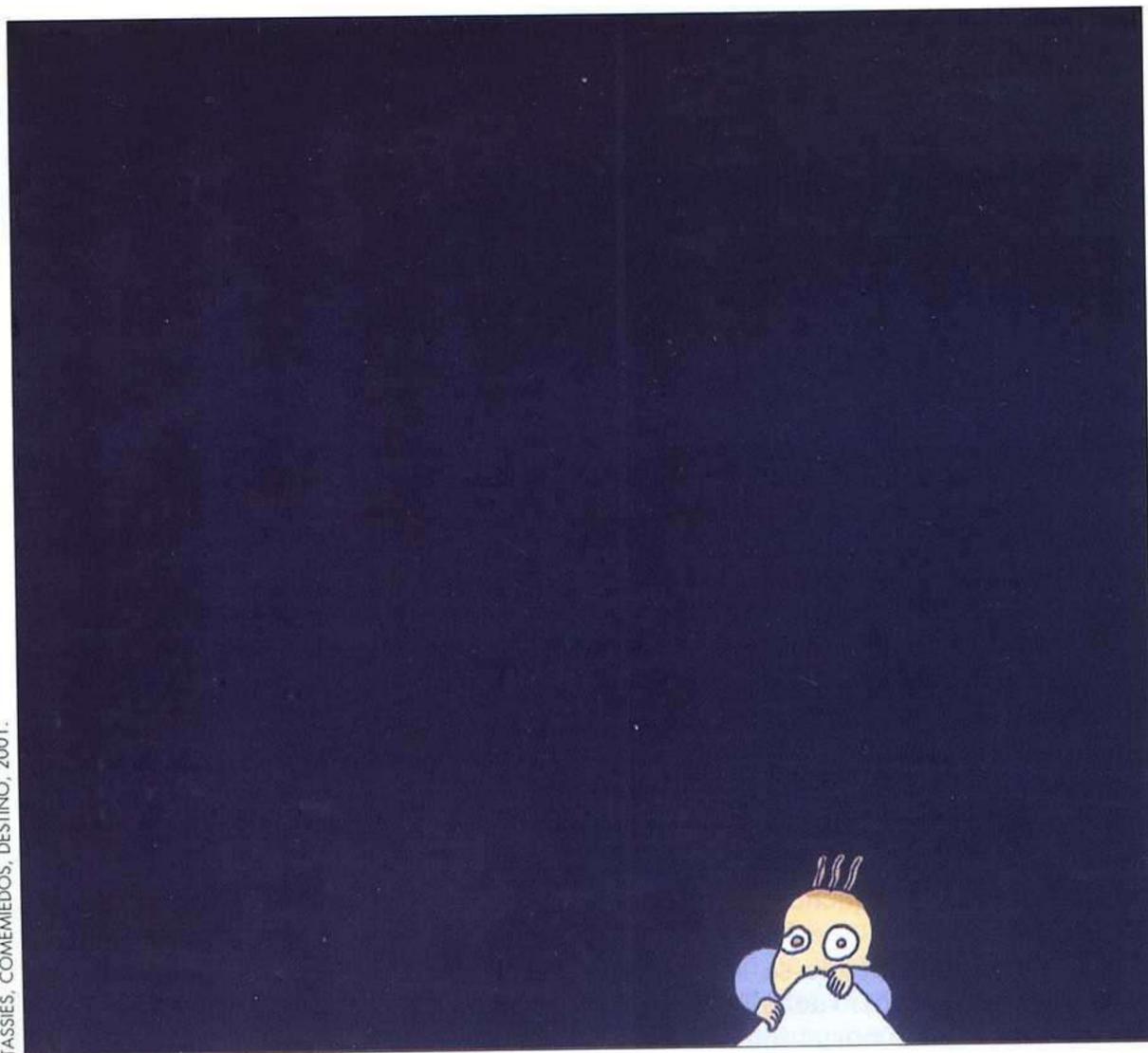
para sugerir el empequeñecimiento, como en *El niño que no quería ir a dormir*, de Helen Cooper, donde se ha optado por reflejar el cansancio del niño a través de un extraño viaje por el interior de la casa, en el que los objetos, los muebles y la casa toda parecen haber adquirido dimensiones gigantescas. La pequeñez del niño no es fruto de percepción objetiva, sino subjetiva: así de grande ve el niño su habitación, en directa relación con su agotamiento.

Pero este ejemplo despierta otras reflexiones. Si en los casos anteriores se trataba de usos expresivos, simbólicos, donde la pequeñez era un pretexto para hablar de algo más que de dimensiones o crecimiento, aquí se sugiere una peculiar mirada en el niño. El niño ha quedado disminuido, pero en su pequeño viaje entabla una especial relación con los juguetes de su cuarto, pues los adultos —escritores, y lectores también, de su literatura— usurpamos la mirada del niño y a ella aplicamos nuestra certeza de que hay animismo en la mente infantil.

No sólo sabemos que los niños son animistas y dan vida a los pequeños objetos con los que juegan.⁶ Sabemos, incluso, usar el animismo infantil para nuestros propios fines, dando vida a la cuchara o al osito de peluche cuando

queremos que el pequeño coma sin distraerse, pero también usamos esta perspectiva para presentar espejos de la vida humana a través de los objetos cotidianos. Los objetos y, sobre todo, los juguetes sirvieron a Andersen para reflexionar sobre las pasiones humanas: la ambición, la soberbia, el egoísmo (*El soldadito de plomo*, *Las flores de la pequeña Ida*, *El baúl volador*, *La aguja de zurcir*, *El cuello duro*, *La pastora y el deshollinador*, *Los cinco de una vaina de guisante*, *La tetera*). También Óscar Wilde utilizó este recurso en obras dirigidas a un público infantil. En el libro *Un cohete muy especial*, por ejemplo, aprovecha para satirizar la soberbia y la adulación cortesana.

Esta atribución de un tipo de mirada permite realizar muchos otros viajes por la habitación, como los que creó, desde otra perspectiva, Xavier de Maistre (*Viaje alrededor de mi cuarto*, 1795; *Expedición nocturna alrededor de mi cuarto*, 1825). Permite, asimismo, trastocar los elementos de la realidad cotidiana, agigantándola, haciendo que el paseo por una vivienda, por ejemplo, se convierta en un viaje marítimo en busca de un tesoro, como en *El maravilloso viaje de Alejandro*, de Gisela Mehren: el tigre que encuentra en la isla del tesoro a la que



arriba, es el mismo, engrandecido, que hemos encontrado en el suelo del recibidor; la cueva donde se esconde el tesoro está tras una puerta no muy distinta de la que imaginamos ante el cuarto de la madre de Alejandro, donde, casualmente, el niño encuentra el joyero robado. Mehren ha querido dejar algunas pistas para que el lector se dé cuenta de que se trata de un viaje imaginario y de que sus fronteras son las de la casa donde vive su protagonista. El título original, mal traducido al castellano, también apunta en esa dirección: se trata de un pequeño viaje, no de un viaje maravilloso, aunque el relato es lo suficientemente pluri-significativo como para que no sepamos si algunos de los elementos que el niño encuentra en su periplo pertenecen al mundo de la realidad transformado por su imaginación o si tienen su existencia en un mundo paralelo y tan verdadero como el otro.

Estas capacidades de ensoñación —que permiten que las paredes del cuarto de-

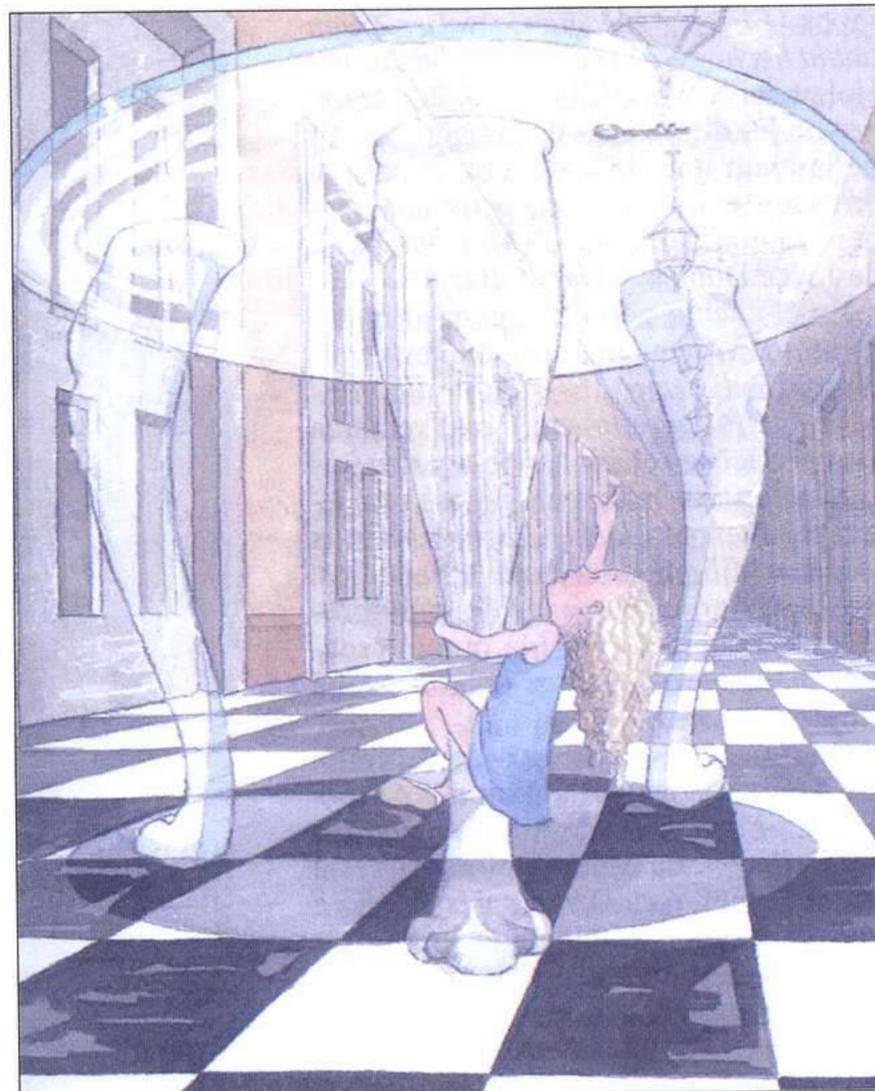
saparezcan y se abran a otro mundo, como en *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak— permiten al niño (y al artista, que se apodera de su mirada) engrandecer las cosas y perderse en paisajes imaginarios, asumiendo las dimensiones de un ser mínimo. Es lo que ocurre al protagonista de *La isla del jade*, de Ángela Ionescu, armador de una expedición compuesta por insectos que, sobre una cáscara de nuez, acuden a la conquista y colonización de una isla: la piedra verde de un charco efímero surgido con la lluvia. En *El jardín encantado*, de Carmen Bravo-Villasante, los protagonistas realizan otro extraño y ambiguo viaje. Tiempo y espacio han pasado a ser marcados por las mentes infantiles que recorren el interior de un jardín. No sabemos cuánto tiempo ha durado este viaje, aunque parece haber sido el intervalo de una noche; no sabemos tampoco cuáles son las dimensiones adquiridas por los protagonistas, que a veces parecen haber sido disminuidos para poder

entrar en relación con los ayudantes mágicos: gusano de luz, arañas de cabellos fosforescentes, mosquito.⁷

En las obras de literatura infantil de Ana María Matute, que tanta relación tiene con Andersen,⁸ encontramos muchos ejemplos de viajes imaginarios, donde el niño ha quedado empequeñecido. Sus protagonistas infantiles son soñadores y ello, así como su carácter compasivo, les abre las puertas de los mundos diminutos.⁹ Y es que los viajes imaginarios por la alacena y otros lugares mínimos son mucho más apetecibles que los viajes reales (*Sólo un pie descalzo*, pp. 300-301). Estos pequeños viajeros son niños soñadores, pero también compasivos con los desfavorecidos y rechazados —ellos mismos lo son—, ya sean humanos (*Paulina, El polizón del Ulises*),¹⁰ insectos (*El saltamontes verde*) u objetos. Gabriela, la protagonista de *Sólo un pie descalzo*, es capaz de entrar en contacto con los objetos porque se identifica con ellos: su exclusión y su marginación la hacen considerarse hermana de los objetos abandonados. Ella es una persona «mal calzada», como «mal calzados» (pp. 271-273) son los objetos excluidos del mundo del utilitarismo adulto y reclusos en el desván: media croqueta desechada, una taza sin un asa, un espejo con la luna rota (pp. 291-293), o el propio guía para este mundo mágico: Homolumbú, el muñeco cojo (p. 286).

Sólo un niño —a veces sólo un tipo de niño: soñador y/o excluido— es capaz de sensibilizarse con los objetos.¹¹ Gabriela es, por ello, capaz de realizar viajes por la alacena, por el pupitre de la escuela, el desván de la casa de vacaciones, y encontrarse allí con el secreto mundo de los objetos. Gabriela mengua, por tanto, como lo han hecho otros héroes de la literatura infantil: Nils Holgersson, Alicia. La relación de dependencia es mutua: la niña se realiza y encuentra a sus verdaderos amigos entre los objetos, mientras que ellos necesitan a Gabriela para volver a atisbar la brillantez del pasado. Gabriela, según los olvidados arneses, es capaz de «revivir las otras voces» (p. 304).

Otro ejemplo de viaje por la habitación es el de *Chipo*, de Franz Hohler, que arriba a una isla en la que todo es inmensamente grande: una bota, una ba-



HELEN OXENBURY, ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, LUMEN, 2000.

ñera, una jabonera, y donde las relaciones de tamaño están invertidas, pues cada objeto es siempre superado por otro mucho mayor: el gato por el ratón, el ratón por la mosca (pp. 133 y sigs.).

Experimentación de la pequeñez

Sin duda, autores e ilustradores se esfuerzan en imaginar cómo se siente un niño y, para ello, toman prestada su mirada, atribuyéndole capacidades perceptivas distintas, propias de una mente en formación. Forzosamente, pues, esta mirada tenía que ser incorporada a la literatura infantil, como también lo han sido las placenteras actividades gustativas de los niños, receptores de estas obras literarias, como ha sugerido Riita Oittinen en relación con los continuos cambios de tamaño que Alicia experimenta en el País de las Maravillas.¹²

No obstante, los continuos cambios de

tamaño de Alicia son hipótesis lógicas, como las que abundan en todo el texto de Carroll. La experimentación de la pequeñez es frecuente en los textos de la literatura infantil, que protagonizan muy a menudo pequeños animales porque refuerzan la identificación de los pequeños lectores. Para Jacqueline Held, que utiliza el concepto bachelardiano de *miniatura* para aplicarlo a los poderes de la imaginación, «la frecuencia del tema está ligada de un modo indiscutible a la importancia que siempre reviste el problema de la talla para el niño, ligada también a su gusto por un universo *reducido*, mundo de muñecas en el que se vuelve *grande, fuerte*. [...]»

»Talla, tamaño, gordura, otros tantos elementos que constituyen una fuente de preocupaciones para el niño: aspiración a crecer, por lo tanto deseo de cambiar su talla, pero además inquietud, angustia frente a estos posibles cambios: la posición de Alicia con sus diversos e inesperados efectos.»¹³

En los numerosos textos que tienen ratones como protagonistas, por ejemplo, ilustradores y autores se han esmerado en mostrar un nuevo uso de los objetos cotidianos: una caja de cerillas es una cama, una bota vieja es una casa. Es fascinante imaginar cómo usarían nuestros objetos los ratones y otros seres diminutos. Han de recorrer los renglones de un libro, por ejemplo, para poder leerlo, como le ocurre al ratón protagonista de *La isla de Abel*, de Steig, o a Gulliver en la obra de Swift.¹⁴

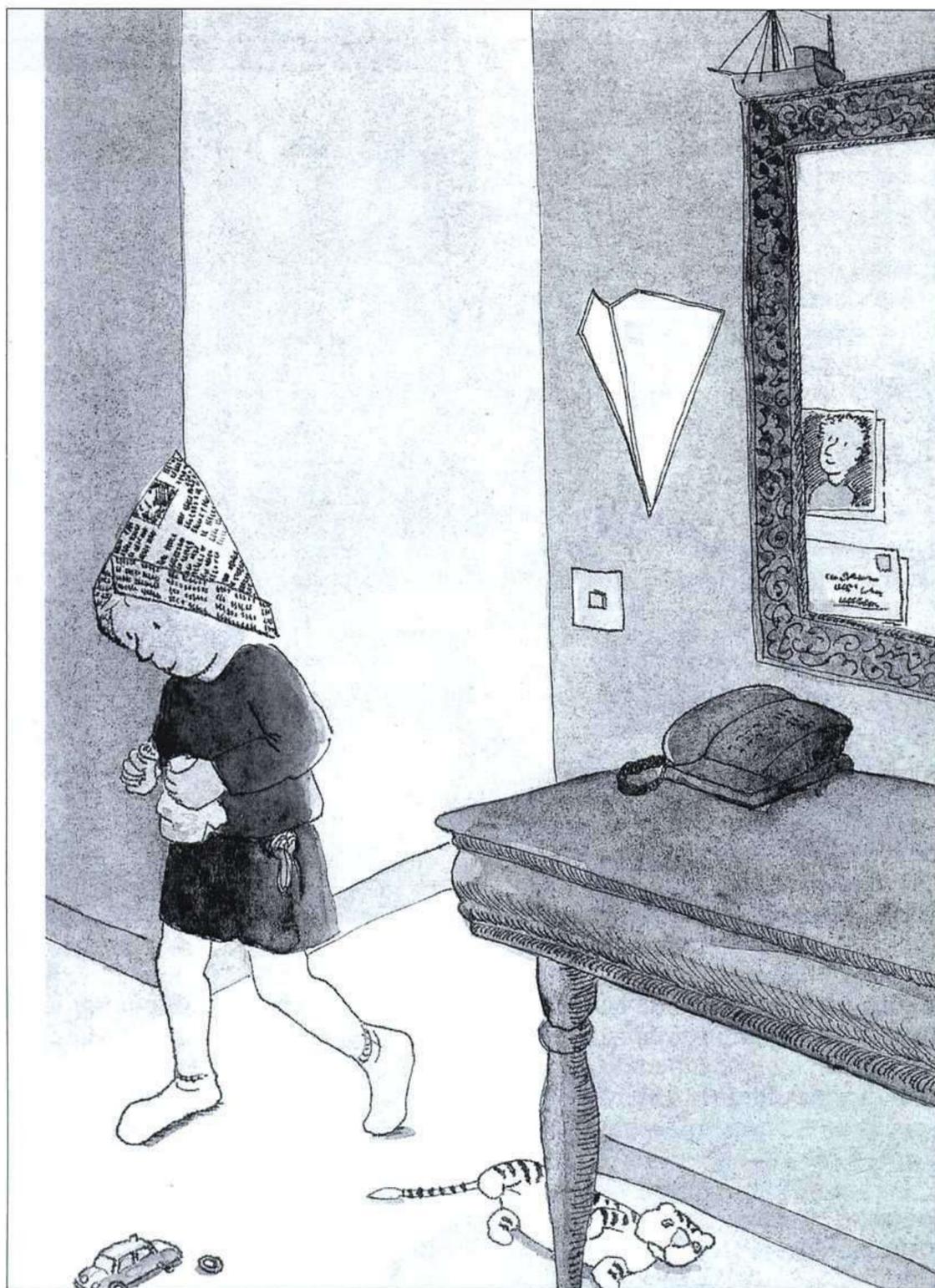
Muy a menudo, también, se expresa la angustia por el crecimiento a través de la relación entre animales adultos y sus cachorros: oseznos (*Cuando sea grande*, de David Bedford y Jane Chapman; *La sombra del oso*, de Olga Lecaye; *Tú y yo, osito*, de Martin Waddell y Barbara Firth), lebratos (*Adivina cuánto te quiero*, de McBratney y Anita Jeram), o cualquier otra posibilidad: incluso musarañas (*¿Hay algo más pequeño que una musaraña?*, de Robert E. Wells),

topos (*El topo que quería saber quién había hecho eso en su cabeza*, de Werner Holzwarth y Wolf Erlbruch, donde se expresan las diferencias de tamaño a partir de la magnitud de los excrementos), u otros seres diminutos que permiten la relativización del tamaño (*Muy chiquitín*, de Joyce Dunbar y Debi Gliori).

En el cuento popular aparecen igualmente con frecuencia personajes diminutos (*Pulgarcito*, *El sastrecillo*, *Los viajes de Pulgarcito*, etc.), o se remarca esta pequeñez relacionando a pequeños personajes (normalmente niños) con seres gigantescos (*Jack y las habichuelas mágicas*, *El gato con botas*). Podemos, así, imaginarnos el mundo del niño-protagonista limitado por «la omnipresencia de los ogros, adultos de voz y talla amedrentadores».¹⁵

En muchos otros textos se exploran las posibilidades de la extrema pequeñez. En *Pulgarcito*, de Andersen, en *Un botón llorón*, de María Dolors Alibès e Isidre Monès, o en *Los traspies de Alicia Paf*, de Gianni Rodari, que muestra a una nueva Alicia encerrada en una almeja, en una pompa de jabón, en la luz de una luciérnaga, en un balón, o viajando por el interior de una tarta. Su tamaño diminuto le permite realizar acciones inauditas: entrar en relación con los personajes de un libro en que ha caído o hablar con las letras al precipitarse en un tintero.

En otros casos, que no suponen una contradicción con los anteriores, los objetos han quedado agigantados ante nuestros ojos, única forma de mirarlos nuevamente. Si en *Alicia en el País de las Maravillas* la niña crece y decrece sin parar, en *Alicia a través del espejo* son los demás los que cambian de tamaño: las reinas del ajedrez crecen hasta el tamaño de Alicia, pero luego se empequeñecen hasta caer en una sopera o tener las dimensiones de una muñeca; en este reino al revés, crecen las velas o los mosquitos, que tienen el tamaño de un pollo. En *James y el melocotón gigante*, de Roald Dahl, el mágico crecimiento de unos insectos y un melocotón permite al protagonista una visión distinta del mundo. El melocotón se convierte aquí en una casa feliz, acogedora en cuanto es amplificación de una imagen en miniatura, como ocurre en parte con *Dentro*



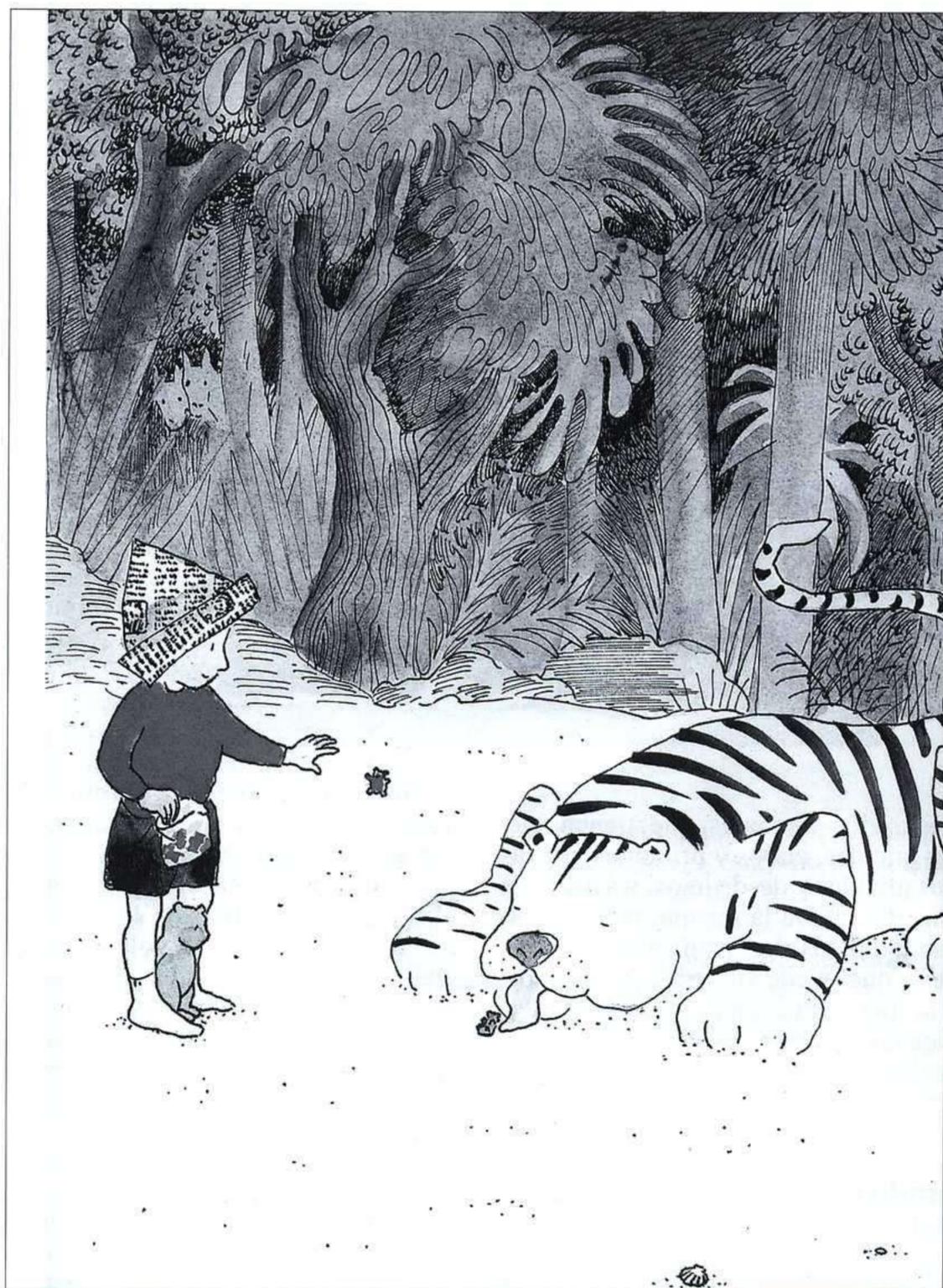
del sombrero, de Juanjo Sáez, donde habita un niño recluso en sí mismo.

Reflexión relativizadora

En todos estos casos de experimentación de la pequeñez en la literatura infantil, se ha producido un paralelo empequeñecimiento por parte de autores e ilustradores para poder ver con los ojos de un ser diminuto. Esta mirada hacia abajo permite contemplar los mundos

ínfimos como creemos que lo hacen los niños. El adulto-emisor posee ahora «una mirada fresca ante un objeto nuevo. La lupa del botánico es la infancia vuelta a encontrar».¹⁶ Esta imaginación miniaturizante, feliz reconquista del espacio de la que habla Bachelard (p. 186), parte de la fundamental premisa de que existen infinitos mundos ínfimos contenidos en el nuestro e iguales a él, punto de encuentro entre poetas y filósofos desde Anaxágoras y Demócrito.

Adoptar esta perspectiva puede ser tan



GISELA MEHREN, EL MARAVILLOSO VIAJE DE ALEJANDRO, DESTINO, 1997.

sólo un juego, pero incluso en los resultados más superficiales aflora algún tipo de reflexión acerca de la condición humana, ridiculizando nuestra inconsciente megalomanía al hacernos, por un instante, muy pequeños. Tal óptica viene a proporcionar el mismo grado de extrañeza y desvinculación con nuestro mundo que consiguieron los ilustrados mirando la inconsistencia de los modos occidentales desde los ojos de un culto ciudadano persa (Montesquieu) o marroquí (Cadalso).

Tampoco están muy lejos estos procedimientos de aquellos que consisten en contemplar a los seres humanos desde arriba, haciendo que adquieran las dimensiones de una hormiga, revelándose como los seres insignificantes que en realidad somos comparados con la inmensidad del universo que intentamos dominar y comprender. Para ello, podemos imaginar la existencia de un ser gigantesco que nos ve risibles (*Micromegas*, de Voltaire) o que nos engulle («El zapallo que se hizo cosmos», de Macedo-

nio Fernández) o que, simplemente, mira desde arriba: *Icaromenipo*, de Luciano; *La paz*, de Aristófanes; *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. Mirar desde arriba, nunca de rodillas ni al mismo nivel que los personajes, es precisamente la actitud que propuso Valle Inclán con la teoría del esperpento.¹⁷

En todo caso, este recurso produce un distanciamiento capaz de presentarnos o mostrarnos realidades nuevas, propuestas por un observador diferente. ¿Qué pensaría de nosotros una mosca culta, capaz de escribir con sus excrementos un diario?: sin duda nos haría reflexionar, haciendo patentes nuestras más evidentes contradicciones (*Diario de una mosca*, de Pedro Lezcano), como hacen Cipión y Berganza en el cervantino *Coloquio de los perros*. De alguna manera, tales reflexiones se encuentran en filmes como *Honey, I Shrunk the Kids* (*Cariño, he encogido a los niños*) de Joe Johnston (1989), y especialmente en *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*) de Jack Arnold (1957), con guión de Richard Matheson. Como más válido testimonio de que esta reflexión relativizadora es un tema literario bien asentado, podemos encontrar algún ejemplo paródico, como el tratamiento que da Gonzalo Suárez en el primer texto de «Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir» (*Trece veces trece*).

La reflexión satírica a partir de la relativización del tamaño surge de una manera muy evidente en *Los viajes de Gulliver*. Swift está convencido de que la percepción del mundo mejora desde un punto de vista bajo. Gulliver se asombra de la agudeza visual de los liliputienses,¹⁸ pero en Brobdingnag es capaz de ver lo que permanece escondido a los gigantes: se le presentan ante los ojos las más pequeñas imperfecciones, y por ello casi no puede aguantar la impresión de ver un cáncer, un piojo (pp. 134-135) o un pecho femenino (p. 110). Gulliver no sólo es capaz de ver más, sino de oler (pp. 131 y 141) u oír mejor (p. 143). Todo ello lo convence de la relatividad de las relaciones entre lo pequeño y lo grande: «Sin lugar a dudas, están en lo cierto los filósofos cuando nos dicen que nada es grande o pequeño sino por compara-



MABEL PIÉROLA, NO SÉ, SM, 1998.

ción» (p. 104) y tal perspectivismo le hace comprender la insignificancia de los humanos, de su propio mundo, degradados a la condición de insectos (p. 127):

«Pues tras haberme habituado después de varios meses a la vista y al trato de aquella gente, y haber observado que cualquier objeto sobre el que ponía mis ojos era de dimensiones proporcionadas, el horror que en un principio me inspiraron su corpulencia y aspecto había desaparecido hasta tal punto que si por aquel entonces hubiera mirado a una comitiva de damas y caballeros ingleses en sus más resplandecientes galas con motivos de la fiesta de cumpleaños, representando cada uno su papel con los ademanes más cortesanos, haciendo reverencias y parloteando, la verdad sea dicha, me habría visto fuertemente tentado a reírme de ellos tanto como este Soberano y sus Grandes lo hacían de mí.»

Para Swift, la mirada es tanto más aguda cuanto más diminuto sea el ojo que la percibe, o, al menos, más capaz cuanto más pequeña para apreciar los mundos pequeños, doctrina no lejana de la concepción de Anaxágoras, para quien las capacidades perceptivas tienen relación con el tamaño del órgano sen-

sorial: «los animales que tienen ojos más grandes, claros y brillantes ven objetos grandes y desde lejos, y así sucesivamente». ¹⁹ De la misma manera, sólo cuando Nils Holgersson se hace tan pequeño que puede subirse a las espaldas de un pato es capaz de entender el lenguaje de los animales y de ver en la oscuridad; si bien adquiere también los poderes de un duende.

Mirada infantil frente a mirada de adulto

Es posible que el adulto que hace la literatura —también la dirigida a los niños— atribuya a la mirada del niño una percepción más aguda, pero no puede evitar reflexionar, al mismo tiempo, sobre el mundo tal y como lo hemos construido los adultos. La mirada de un niño es un pretexto ideal para ello, porque le atribuimos una mirada inocente, recurso utilizado por los escritores —no sólo en la literatura infantil— para describir una realidad dura. El impacto que produce sobre nosotros ver, en los noticieros, las imágenes de niños jugando entre las ruinas provocadas por los bombardeos, ajenos a los conflictos bélicos que nos ate-

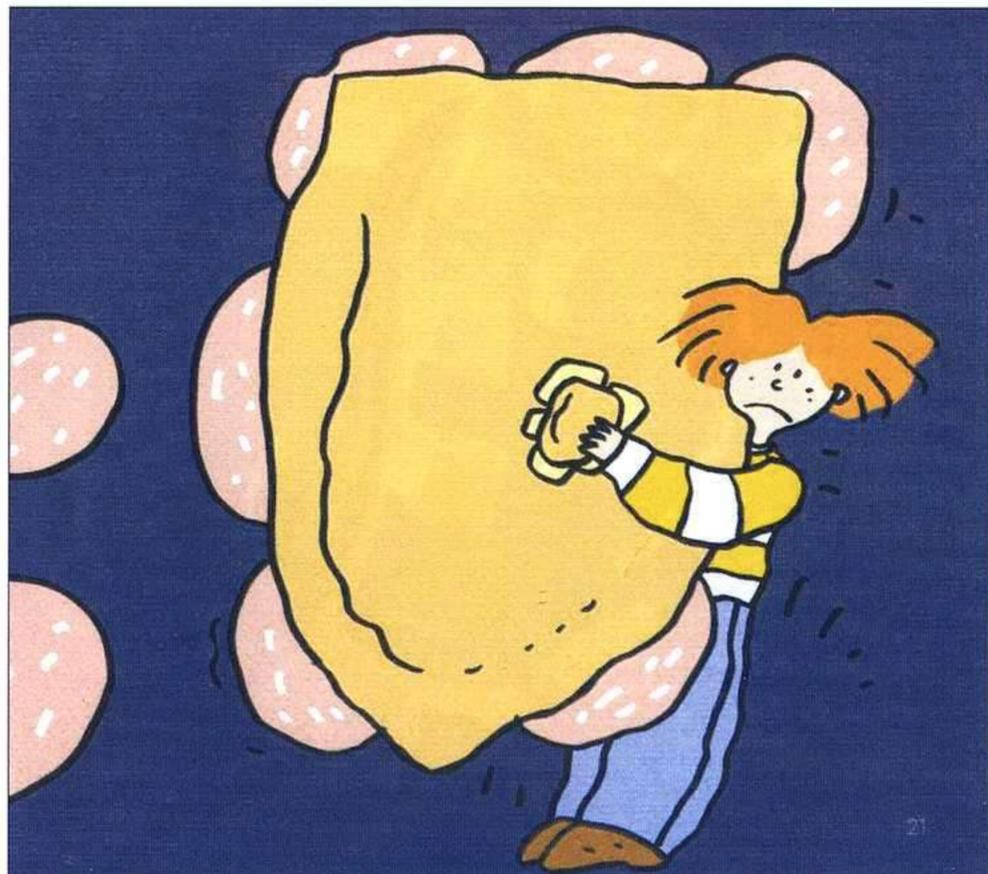
nazan, es el mismo impacto que intentan reproducir en el lector o espectador adulto filmes como *La vida es bella*, de Benigni, u obras como *El tambor de hojalata*, de Günter Grass; «Macario», de Juan Rulfo (*El llano en llamas*); *La mortaja*, *El príncipe destronado* o *El camino*, de Delibes. ²⁰

En éstas, como en otras muchas obras literarias, se percibe claramente la búsqueda por el autor de otro receptor adulto, que así reflexiona mejor sobre el mundo. En la literatura infantil y juvenil se recurre a este planteamiento narrativo con frecuencia, sobre todo en textos sobre la guerra y sus secuelas, y ha producido algunas verdaderas obras maestras, como *Rosa Blanca*, de Roberto Innocenti, por ejemplo. ²¹ El adulto ansía la inocencia infantil: quiere su mirada y su voz, que, como la del bufón y la del loco, dice la verdad en *El traje nuevo del emperador*.

Empequeñecerse, volver a la pasada infancia, formar parte de un proceso de perfección, como el que permite a Bastián, en *La historia interminable*, regresar a su mundo. Cuando el protagonista de la obra de Michael Ende consiga perder todos los resabios de su soberbia recientemente adquirida, volverá al primigenio estadio de inocencia de que disfrutaba en el mundo real. Para ello, ha de hacerse pequeño y experimentar las sensaciones de las dimensiones de un niño en una casa que crece por momentos y que, personificada, «ha hecho un cuarto para ti tal como debe parecerle a un niño pequeño» (p. 329).

En *las nubes*, de Ian McEwan, también presenta un paso por la pequeñez como medio para conseguir un estado de maduración. El desprecio que siente el niño por el bebé se torna en simpatía cuando recibe la capacidad de percibir con los ojos de ese mismo niño la riqueza de sus experiencias perceptivas. Consciente del arrobo que produce en la mente de un niño pequeño todo el maremágnum de sensaciones que lo llenan, Peter cambiará de actitud e intentará luego proporcionar nuevos estímulos perceptivos al niño que antes despreciaba.

En el texto de McEwan, Peter Fortune experimentará también otras sensaciones: nuevamente la de la pequeñez cuando se introduzca en el cuerpo de un gato



XAN LÓPEZ DOMÍNGUEZ, ¿TIENES NOVIA?, JERÓNIMO®, BRUÑO, 2000.

doméstico y la de las gigantescas y risibles dimensiones y costumbres de los adultos, describiendo claramente un proceso de adquisición paulatina de seguridad, en la que estas experiencias tienen mucho que ver.

Hay algo más, no obstante, como parece percibirse en estos últimos ejemplos. No se trata tan sólo de una mirada inocente o de una mirada diminuta. Es también un estado mental y una capacidad de acceso a la realidad profunda de las cosas que pertenece sólo a la poesía, al sueño y a la intuición. Somos hijos de la modernidad y esclavos de la imagen mitificada del niño que hemos creado. En el animismo infantil, por ejemplo, Vico ve una nueva forma de aproximación a la realidad, contrapuesta al racionalismo de los adultos: intuición frente a razón; poesía frente a ciencia.²² Al fin y al cabo, los límites del animismo infantil no están del todo claros. ¿Juega el niño —se pregunta Piaget— o personifica?²³

El adulto que escribe para niños ha usurpado esa mirada, consciente de que, en palabras de Delibes, «el niño es un ser que encierra toda la gracia del mundo [...], mientras el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a

una, el oficio que desempeña, sus posibilidades»,²⁴ y a veces no se considera del todo un adulto:

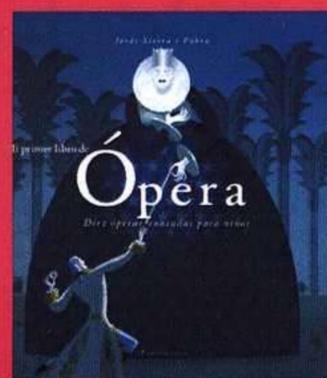
«El niño que yo solía ser, hoy todavía vive, y entre él y el adulto actual que soy no existe abismo alguno. [...] Toda mi vida me he resistido a convertirme en [...] un adulto equilibrado. [...] Yo creo que el niño vive todavía en todos aquellos que no han caído aún totalmente en el prosaísmo y la falta de creatividad.»²⁵

Al reivindicar esta mirada, transmigra decididamente en el cuerpo de un niño: mira de nuevo con ojos infantiles y rechaza la mirada positivista del adulto. Por eso, a menudo, el adulto-escritor presenta al adulto-personaje como un ser incapaz de penetrar en el mundo mágico (y real) de los niños. En palabras de uno de los protagonistas de *El jardín encantado*: «¡Los mayores no entienden de esto! —decía Barito—. Sólo la de Gimnasia». ²⁶ La profesora, claro está, no podía ser, en este caso, totalmente humana, sino una sirena. Tal dialéctica se establece en muchos otros lugares: entre Tom y el tío Alan en *El jardín de medianoche*, por ejemplo. ²⁷ El niño, así entendido, es antiutilitarista: un objeto nunca

Creer leyendo ...

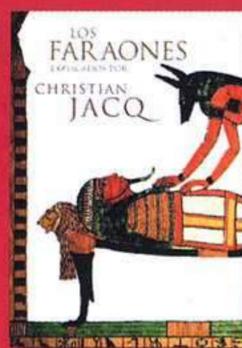
... sin límites

a partir de 7 años



Mi primer libro de Ópera.
Diez óperas contadas para niños
Jordi Sierra i Fabra

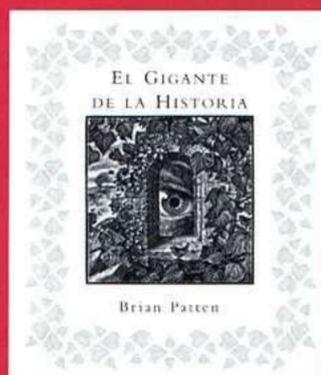
Jolanta, El elixir del amor, Turandot, Simplicius simplicissimus, Las hadas, Guillermo Tell, Aida, Carmen, El príncipe Ígor, La flauta mágica. Historias únicas, rebosantes de fuerza, belleza y ternura que alentaron cada ópera.



a partir de 8 años

Los faraones
Christian Jacq

La pluma del célebre egiptólogo resucita ante nuestros fascinados ojos la fuerza mágica que emana de estas grandes figuras de la civilización.



a partir de 9 años

El Gigante de la Historia
Brian Patten

Una obra clásica que cautivará a los lectores de todas las edades. Si el gigante de la historia muere, el mundo perderá todas las historias que ha almacenado. Cuatro niños viajan en sueños hasta su castillo para salvarlo.

GRUP 62



DIAGONAL JUNIOR

Peu de la Creu, 4 - 08001 Barcelona
Tel. 93 443 71 00 - Fax 93 443 71 27
ipons@grup62.com
www.diagonal.com

es inservible: «Bueno —decía Barito, que cada vez comprendía menos las razones de los mayores—, ¡decir que no sirve para nada!» (C. Bravo-Villasante, *El jardín encantado*, p. 10).

Es muy fácil identificar la mirada intuitiva del niño con la del artista y, específicamente, con el artista de base irracionalista y subjetiva, que intenta pintar como los trogloditas o como los niños (*El tapiz*, de C. Bravo-Villasante):

«Yo nunca hubiera podido imaginar un caballo verde pálido o azul fuerte. Solía poner los colores que acostumbramos a ver todas las personas mayores, excepto los pintores surrealistas y los niños. Quizá fue entonces cuando comprendí la ventaja que nos llevan.»²⁸

Los mayores, en general, parecen estar contra la imaginación y la poesía, y por tanto contra una literatura infantil de género fantástico, como el tío de los niños de *El tapiz* (p. 52-3), pero algunos adultos especiales son capaces de infantilizarse, y de enfrentarse con otros adultos, como en algunos textos de Andersen (*Las flores de la pequeña Ida*, *Ole Cierre-ojos*, *La Reina de las Nieves*) o en el mencionado cuento de Bravo-Villasante (*El tapiz*, pp. 49-50) y perder parte de su pensamiento positivista, dando cabida a la posibilidad de que se establezca lo maravilloso (p. 47). Esto es lo que le ocurre al piloto en *El Principito*:

«Las personas mayores me aconsejaron que dejara a un lado los dibujos de serpientes boas abiertas o cerradas y que me interesara un poco más en la geografía, la historia, el cálculo y la gramática. [...] Las personas mayores nunca comprenden nada por sí solas y es cansador para los niños tener que darles siempre y siempre explicaciones. [...]

Tuve así, en el curso de mi vida, muchísimas vinculaciones con muchísima gente seria. Viví mucho con personas mayores. Las he visto muy de cerca. No he mejorado excesivamente mi opinión».²⁹

Si los niños fantasean con la realidad y animizan a los objetos, los adultos, mientras tanto, han fantaseado con la posibilidad de que los niños quizá no estén jugando realmente, sino relacionándose de



ISIDRE MONÉS, UN BOTÓN LLORÓN, LA GALERA, 1987.

verdad con los objetos. Las personas mayores no están tan seguras de que los niños, como los hombres primitivos, sean animistas, sino que se sienten como si hubieran sido apartados, en su proceso de maduración, de algún tipo de secreto indescifrable, de la posibilidad de comprensión infantil de los lenguajes secretos de la naturaleza y de los infinitos aspectos insólitos que forman parte de la vida cotidiana y pasan inadvertidos al adulto, como ocurre en uno de los capítulos más fascinantes de *Mary Poppins*, donde se afirma la imposibilidad de todo humano, tras cumplir el año de vida, de volver a entender el lenguaje de los pájaros, el viento o la luz del sol. Frente a esta visión pesimista de adulto, habitual en

muchos otros textos, el protagonista de *El mundo de Federico*, de Nadia Bellini, no sólo es capaz de presenciar extraños sucesos, sino que consigue cambiar la mirada realista de los adultos:

«No sé si a vosotros también os ha ocurrido alguna vez, pero aquí descubres cosas increíbles si prestas atención.

Las piedras parecen huevos, las botellas se quejan, las cajas se enfadan y los pasapurés se enamoran.»³⁰

Si la carta que su abuelo le escribe es una «Primera invitación a la sensatez» donde le recuerda que «El mundo real es diferente, en el mundo real esas cosas no ocurren; hay que aprender a no exa-

gerar con la fantasía», la respuesta de Federico es una «Segunda invitación a la sensatez» en la que exhorta al abuelo a estar más atento y a preferir los valores de la fantasía:

«Tú dices que las botellas no hablan. ¿Has probado alguna vez a escucharlas de verdad?»

Si el mundo real es tan serio y aburrido, ¿tú qué haces?

Querido abuelo, hay que exagerar con la fantasía para leer en las cosas y hacer hablar a las piedras.»³¹

Mirar con ojos de niño, en suma, es un pretexto narrativo, pero el adulto que ha transmigrado en el cuerpo de un niño y visto con sus ojos no puede evitar reflexionar sobre sí mismo, sobre lo que ha llegado a ser y lo que ha perdido por el camino al hacerse mayor. Se ve a sí mismo con ojos de niño y lamenta la pérdida de la inocencia y otras virtudes que considera patrimonio infantil: la ensañación, la armonía con el mundo y la naturaleza y, sobre todo, una capacidad para mirar la realidad con ojos asombrados, incapaces de ver el mal o la fealdad. ¿No es ésta precisamente la mirada que busca la literatura infantil?³² ■

* **Jesús Díaz Armas** es profesor en el Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de La Laguna (Tenerife).

Notas

1. Un ejemplo de ello son las cartas cruzadas entre peces y pescadores que encontramos en Wouter Bracke, *Fare la epistola nella Roma del Quattrocento*, Roma, 1992, pp. 78-80 y 32. Entre los ejercicios de creatividad imaginados por Gianni Rodari se encuentra la animación de objetos del mundo cotidiano (*Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona: Ferrán Pellissa, 1979, pp. 112-126), pero también puede surgir alguna historia relacionada con el motivo que estudiamos por el encuentro casual de binomios como señor y caja (*Ibid.*, p. 43).

2. No obstante, también en la pintura tenemos muchos ejemplos de esta perspectiva, especialmente teniendo en cuenta que muchas obras están pensadas para ser colocadas en alto, y que la oposición entre lo alto y lo bajo forma parte de una dialéctica muy arraigada en nuestra cultura, mostrando relaciones de jerarquía y de preeminencia, como muestran las figuras de los donantes, siempre más pequeñas que las representadas en los cuadros, o la relación entre santos y divinidades de mayor rango, que ocupan la parte central y más alta de la composición, o la relación —también mostrada en el lugar y tamaño elegido para las

figuras— entre los dos mundos, el celeste y el terreno.

3. T. Colomer (dir.), *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, p. 31.

4. *Ibid.* nota 3.

5. El empequeñecimiento del narrador o el personaje, por otro lado, es un recurso expresivo de gran interés en la literatura general, como símbolo de la impotencia del individuo frente al Estado o la burocracia. Así parece ocurrir en las abundantes metáforas digestivas —no carnavalizadas, como en muchos otros casos— de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, o en algunas obras de Kafka (*La metamorfosis*, *El proceso*).

6. «Y estas cosas son fáciles de comprender, porque para los niños unas cuantas sillas o taburetes pueden convertirse fácilmente en bosques, un palo en una ballesta, un zapatito dorado, que no se utiliza, en una liebre, un conejo o, incluso, un jabalí» (Ana María Matute, *El verdadero final de la Bella Durmiente*, p. 350. Citaremos las obras de Matute por la edición *Todos mis cuentos*, Barcelona: Lumen, 1995).

7. Véase Echevarría Arce, «La noche mágica de Carmen Bravo Villasante: tradición y modernidad en *El jardín encantado*», en J. García Padrino (ed.), *Y voy por un caminito...*, Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1996, pp. 31-40.

8. J. García Padrino, *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155 y 158.

9. El acceso al mundo de los insectos y los objetos requiere el mismo tipo de inocencia que permite a los niños acceder a mundos paralelos (véase J. Díaz Armas, «Las puertas de acceso a lo maravilloso», en la revista *Lazarillo*, VII [en prensa]).

10. Jujú es, en este sentido moral, muy similar a otros protagonistas de la literatura infantil. Es equiparable, por ejemplo, al Marcelino de la obra de Sánchez-Silva (A. Sáiz Ripoll, «Años 60, nuevos horizontes», en *CLIJ* 53, septiembre de 1993, pp. 10-11).

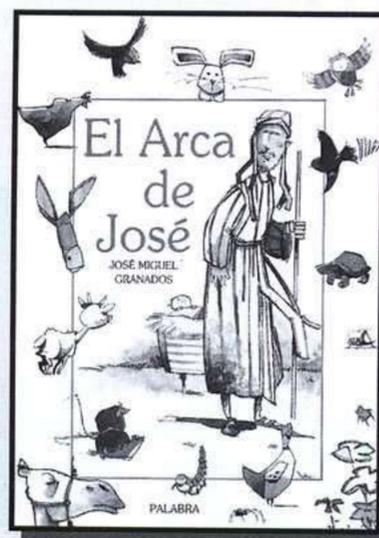
11. Lo mismo ocurre con Anselmus en *El puchero de oro*, de Hoffmann, y con Bastián, en *La historia interminable*, de M. Ende (V. Ruzicka Kenfel, «Momo y Bastián: volver al romanticismo», en *CLIJ* 46, enero de 1993, p. 24).

12. «Children tend to prefer all sort of sweets, while adults favour spices, where smell components are more significant. This may be why food and drink are such popular themes in children's literature. For example, Carroll's *Alice in Wonderland* gets its rhythm from Alice eating and drinking and growing and shrinking and growing again» (Riita Oittinen, «The Situation of Translating for Children», en Justa Holz-Mánttári, y Christiane Nord [eds.], *Traducere navem*, Tampere, Universitát, 1993, p. 329). Similares explicaciones podríamos aplicar a la abundancia de comida en el cuento popular de *Hansel y Gretel* (B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Madrid: Crítica, 1999, p. 171), pero también en muchos otros textos: *Charlie y la fábrica de chocolate*, por ejemplo, o las novelas de la serie de Harry Potter.

13. J. Held, *Los niños y la literatura fantástica*, Barcelona: Paidós, 1981, pp. 107-109.

RECOMENDAMOS

para niños. Libros de regalo

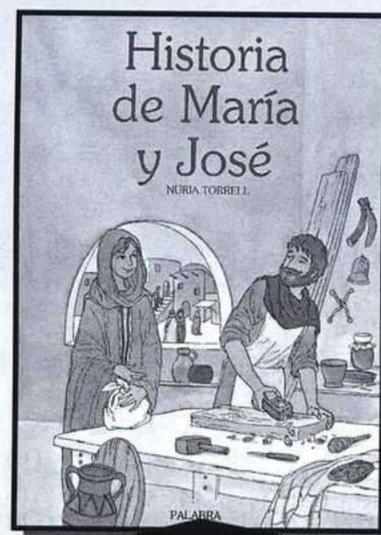


EL ARCA DE JOSÉ

JOSÉ MIGUEL GRANADOS

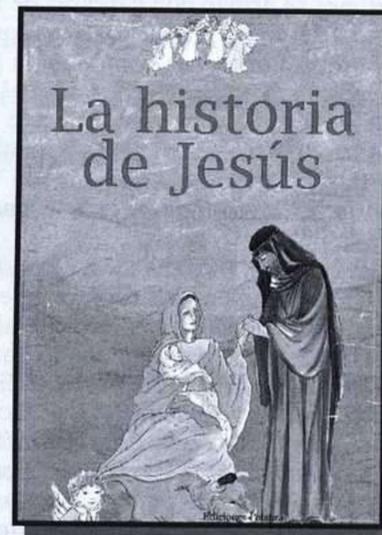
Poesías sencillas y cautivadoras, especialmente pensadas para niños, con un lenguaje ameno y divertido y deliciosas ilustraciones

HISTORIA DE MARÍA Y JOSÉ



NURIA TORRELL

LA HISTORIA DE JESÚS

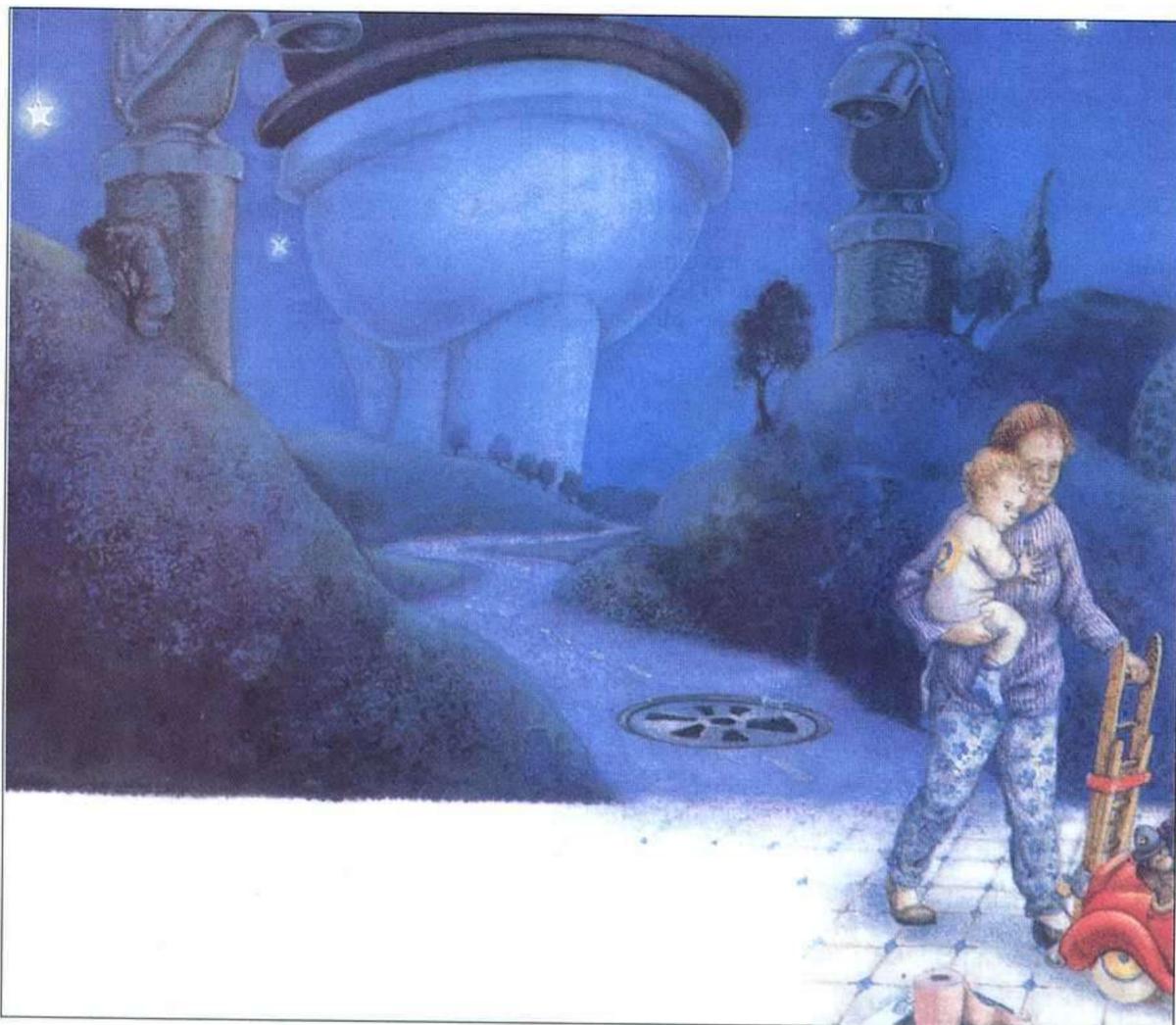


Un vibrante relato de María y José y una recreación plástica y emocionante de la época del nacimiento de Jesús

Ediciones Palabra, S.A.

Pº. de la Castellana, 210. 28046 MADRID.
91350 77 39 y 91350 77 20 - Fax: 91359 02 30
e-mail: comercial@edicionespalabra.es
www.edicionespalabra.es

HELEN COOPER, EL NIÑO QUE NO QUERÍA IRA DORMIR, JUVENTUD, 1999.



14. Esta perspectiva, por supuesto, no es exclusiva de la literatura infantil. De hecho, el uso de los objetos creados por el hombre se encuentra en textos tan antiguos como la *Batracomiomachia*: ranas y ratones se arman con cáscaras de nueces, con la mitad de una naranja, usan agujas como lanzas. El procedimiento es común en la parodia épica y es propio de la carnavalización: el rebajamiento de lo sublime y lo serio (en este caso el ideal militar o caballeresco) aparece también en muchos otros lugares: *La Mosquée*, de Villaviciosa; *La Gatomaquia*, de Lope; la armadura de Sancho en la insula Barataria.

15. R. López Tamés, Introducción a la Literatura infantil, Oviedo: Universidad de Santander, 1985, p. 41. A gnomos, duendes, enanos y otros seres similares siempre se les ha relacionado con la pequeñez, si bien encontramos muchos ejemplos en que esto no es tan evidente (C. S. Lewis, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península, 1997, pp. 102-104; C. Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998). No encontraremos, antes de Swift —según C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 84—, reflexiones sobre la relación entre lo grande y lo pequeño, puesto que para el hombre medieval las dimensiones no eran tan importantes.

16. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 191.

17. Mirar desde arriba es, metafóricamente, distanciarse del personaje a través de la parodia o la ironía, como ocurre en gran medida en *Manolito gafotas*,

de Elvira Lindo, o en *Raspall*, de Pere Calders (T. Colomer, *Siete llaves...*, *op. cit.*, pp. 68-70).

18. Citamos por la edición de *Los viajes de Gulliver* de Alianza Editorial, p. 69.

19. Guthrie, W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, Madrid: Gredos, 1986, t. II, p. 327.

20. R. García Domínguez, «La infancia en Delibes», en *CLIJ* 61, mayo de 1994, pp. 7-15. Recientemente, A. Moreno Verdulla ha puesto en tela de juicio la pertenencia de *Manolito gafotas* a la literatura infantil, en cuanto la obra de Elvira Lindo revela especialmente una mirada de adulto que reflexiona sobre el mundo de los adultos y que parece tener más éxito entre los mediadores —adultos— que entre los propios niños (VII Simposio de la SEDLL, Ciudad Real, 2001 [en prensa]). Una interesante relación de obras literarias con protagonista infantil la podemos encontrar en A. Díaz Plaja y M^a Rosario Postigo, «La infancia literaria», *CLIJ* 52, julio-agosto de 1993, pp. 7-71.

21. Los personajes de Ana María Matute son, para M. Gómez del Manzano personajes-prisma: «A través de sus búsquedas y de sus decisiones, el mundo adulto queda dibujado y abierto a crítica y a reencuentro» (M. Gómez del Manzano, *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, Madrid: Narcea, 1987, p. 57). El niño como narrador-protagonista o narrador-testigo aparece en muchas obras clásicas españolas: en *Antoñita la Fantástica*, por ejemplo, y es «esquema ya clásico a la hora de plantear el protagonismo de una niña enfrentada, desde la

perspectiva de su carácter ingenuo e inexperto, al mundo adulto» que «cuenta con una particular tradición en nuestra literatura infantil, desde M^a Atocha Ossorio y Gallardo [...], pasando por Elena Fortún, Emilia Cotarelo, Carmen Conde o Josefina Álvarez de Canovas» (J. García Padrino, «Borita, la Fantástica», en *CLIJ* 123, enero de 2000, p. 12). El protagonista infantil potencia, por supuesto, la identificación con el niño lector (Gómez del Manzano, *op. cit.*, pp. 11-12).

22. F. Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 47. También parece evidente que tal visión mitificadora del «paraíso de la infancia» ha afectado profundamente a la investigación sobre la mente infantil, como señala Ben S. Bradley (*Concepciones de la infancia*, Madrid: Alianza, 1992, pp. 197 y sigs.).

23. J. Piaget, *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata, 1981, p. 16. Jacqueline Held realiza parecidas observaciones en relación con las fabulaciones del niño (*op. cit.*, pp. 30-33). Respecto a la personificación de árboles, juguetes, objetos mágicos o medios de comunicación, véase M. Gómez del Manzano, *cit.*, pp. 189 y sigs.

24. M. Delibes, «Escribir para niños», en *CLIJ* 61, mayo de 1994, p. 16.

25. M. Ende, «¿Por qué escribo para niños?», en *CLIJ* 32, marzo de 1992, pp. 23-24. Ende se inserta, con su idea del «eterno infantil» en la tradición romántica alemana de reivindicación de la infancia: Novalis, Tieck, Wackenroer (V. Ruzicka Kenfel, *art. cit.*, p. 21), pero los antecedentes de esta visión mitificada de la infancia se encuentran en Renan, Perrault, Vico o Rousseau (Cabo Aseguinolaza, *cit.* pp. 38 y sigs.) y alcanzan gran desarrollo en todo el Romanticismo europeo donde se agudizaron algunas de las relaciones apuntadas en Renan o Vico: la relación infancia-intuición-poesía-irracionalismo, frente a la razón, la ciencia de la vida adulta. El Romanticismo consideró al niño como un ser anclado en el paraíso, en la Arcadia infantil, y al joven como perseguidor del inalcanzable absoluto (A. Díaz-Plaja y R. M^a Postigo, *cit.*, pp. 9-10). En España, esta visión mitificada de la infancia —«recuperación del niño que se era»— está muy presente en la literatura infantil de posguerra (T. Colomer, «Escrito en democracia. La literatura infantil y juvenil en castellano», en *CLIJ* 35, enero de 1992, p. 18; Sáiz Ripoll, «Modelos de infancia», en *CLIJ* 45, diciembre de 1992, pp. 7-13).

26. C. Bravo-Villasante, *El jardín encantado*, Madrid: Susaeta, 1987, p. 8.

27. P. Pearce, *El jardín de medianoche*, Madrid: SM, 1999, p. 138.

28. C. Bravo-Villasante, *El tapiz*, cuento publicado junto a *El jardín encantado*, *ed. cit.*, p. 46.

29. A. de Saint-Exupéry, *El Principito*, Madrid: Alianza, 1971, pp. 12-13.

30. N. Bellini, *El mundo de Federico*, Zaragoza: Edelvives, 2001, p. 5.

31. N. Bellini, *El mundo...*, p. 75.

32. Hemos obviado aquí, en esta aproximación a la mirada del niño en la literatura infantil, la reflexión sobre materiales de carácter informativo/formativo donde la mirada diminuta no pasa de ser un leve pretexto narrativo que permite enseñar determinado contenido: viajes al cuerpo humano, por ejemplo (como el que produce, por otro lado, el fil-

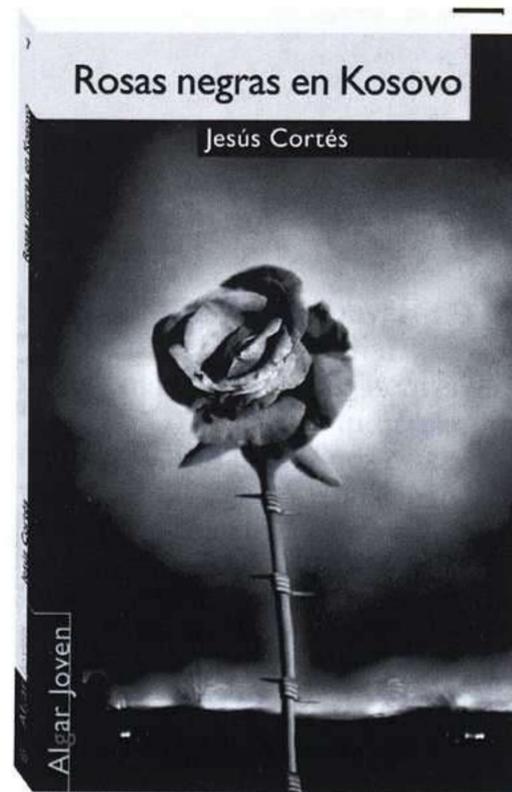
me *Fantastic Voyage*, de Richard Fleischer, 1966), o a la obra de determinado pintor (ya exploradas por Cortázar en «Alechinsky», *Último round*), donde unas veces el propósito educativo se agi-

ganta frente al esquema narrativo (como en *¡Buenos días, señor Tàpies!*, de M. A. Comella, R. Kirilova y M. Seix) y otras pasa algo más inadvertido (*El museo de Carlota*, de J. Mayhew).

Bibliografía citada

- Alibés i Riera, M. Dolors, *Un botón llorón*, Il. Isidre Monés, Barcelona: La Galera, 1987.
- Bedford, David y J. Chapman, *Cuando sea grande*, Barcelona: Beascoa, 2001.
- Bellini, Nadia, *El mundo de Federico*, Il. Carmen García Iglesias, Zaragoza: Edelvives, 2001.
- Bravo-Villasante, Carmen, *El jardín encantado*, Il. Antonio Tello, Madrid: Susaeta, 1994.
- Browne, Anthony, *Willy el tímido*, Il. del autor, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Willy el soñador*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Zoológico*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*, Il. John Tenniel, Madrid: Cátedra, 1999.
- Cooper, Helen, *El niño que no quería ir a dormir*, Il. de la autora, Barcelona: Juventud, 1999.
- Dahl, Roald, *James y el melocotón gigante*, Il. Quentin Blake, Madrid: Alfaguara, 1996.
- Dunbar, Joyce, *Muy chiquitín*, Il. Debi Gliori, Barcelona: Timun Mas, 2000.
- Ende, Michael, *La historia interminable*, Il. R. Quadflieg, Madrid: Alfaguara, 1982 [1972].
- Gómez Cerdá, Alfredo, *¿Tienes novia, Jerónimo?*, Il. Xán López Domínguez, Madrid: Bruño, 2000.
- Hohler, Franz, *Chipó*, Il. Arthur Loosli, Madrid: Alfaguara, 1984.
- Holzwarth, Werner, *El topo que quería saber quién había hecho eso en su cabeza*, Il. Wolf Erlbruch, Madrid: Altea, 1991.
- Ionescu, Angela C., «La isla del jade», en *Detrás de las nubes*, Il. Viví Escrivá, Valladolid: Miñón, 1985.
- Lecaye, Olga, *La sombra del oso*, Il. de la autora, Barcelona: Corimbo, 2000.
- Matute, Ana María, *Todos mis cuentos*, Barcelona: Lumen, 1995.
- McBratney, *Adivina cuánto te quiero*, Il. Anita Jeram, Barcelona: Kókinos, 1998.
- McEwan, Ian, *En las nubes*, Il. Anthony Browne, Barcelona: Destino, 1995.
- Mehren, Gisela, *El maravilloso viaje de Alejandro*, Il. de la autora, Barcelona: Destino, 1997.
- Pearce, Philippa, *El jardín de medianoche*, Madrid: SM, 1999.
- Piérola, Mabel, *No sé*, Il. de la autora, Madrid: SM, 1998.
- Robberecht, Thierry, *Mi padre fue rey*, Il. Philippe Goosens, Zaragoza: Edelvives, 2001.
- Rodari, Gianni, *Los traspies de Alicia Paf*, Il. Montse. Ginesta, Madrid: Anaya, 2001.
- Sáez, Juanjo, *Dentro del sombrero*, Il. del autor, Madrid: Kókinos, 2000.
- Saint-Exupéry, Antoine, *El Principito*, Madrid: Alianza, 1971.
- Sendak, Maurice, *Donde viven los monstruos*, Il. del autor, Madrid: Altea, 1995.
- Steig, William, *La isla de Abel*, Madrid: Alfaguara, 1977.
- Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Madrid: Alianza, 2000.
- Travers, Pamela, *Mary Poppins*, Il. Mary Shepard, Madrid: Alianza, 2002.
- Zentner, Jorge, *Comemiedos*, Il. de Tàssies, Barcelona: Destino, 2001.
- Waddell, Martín, *Tú y yo, osito*, Il. Barbara Firth, Madrid: Kókinos, 1996.
- Wells, Robert E., *¿Hay algo más pequeño que una musaraña?*, Il. del autor, Barcelona: Juventud, 1997.
- Wilde, Óscar, *El fantasma de Canterville y otros cuentos*, Il. Alicia Cañas, Barcelona: Vicens Vives, 1993.

¿Crecen rosas en el campo de batalla?



Rosas negras en Kosovo Jesús Cortés

160 págs., 7,00 €

Formato: 13 × 20,5 cm

ISBN: 84-95722-06-2

La guerra ha estallado en Kosovo. Las bombas de la OTAN castigan el régimen serbio, y la población albanokosovar se ve obligada a huir en masa hacia los países vecinos. Esta historia impactante nos sitúa de lleno en el corazón mismo de la tragedia de los refugiados, un drama inherente a todas las guerras contemporáneas.

AlgaR
EDITORIAL

Apdo. Correos 225
46600 ALZIRA