

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Secretaría de Posgrado

Literatura para niños y política: La construcción de la

utopía en las novelas *Las aventuras de Cebolleta* y

***Pequeños vagabundos*, de Gianni Rodari**

Tesis para obtener el título de Magíster en Literatura para Niños

DIRECTORA: Dra. Prof. María Fernanda Alle

TESISTA: Lic. Prof. Silvina Bravo

Rosario, octubre 2021

“(…) creemos en el valor educativo de la utopía,
paso obligado desde la aceptación pasiva del
mundo hasta la capacidad de criticarlo y el
empeño por transformarlo.”

“A favor y en contra del cuento de hadas”

Gianni Rodari

A mi amada hija Julieta.

Por ser la belleza, el amor y la felicidad.

A mi mamá.

Por enseñarme la fortaleza y estar siempre a mi lado.

Índice

Introducción.....	8
Alcance de esta tesis	9
En torno al corpus de análisis	12
Sobre esta tesis.....	13
Capítulo I. “Y sentía sobre él su tiempo, como una piel viva”: El compromiso político, las ideas y la obra literaria de Gianni Rodari	15
Vida de Rodari	17
El pensamiento político de Gianni Rodari	35
Ideas pedagógicas	42
Obra literaria	51
Capítulo II. La utopía como “dimensión antropológica esencial”.....	58
Breve historia de las utopías	64
Los dos tipos de utopía	69
Hacia una definición de la utopía.....	70
Capítulo III. “Y ve otra luz, otra, además del sol”: Análisis de <i>Las aventuras de Cebolleta</i>	78
Los inicios de <i>Las aventuras de Cebolleta</i>	84
<i>Las aventuras de Cebolleta</i> y <i>Pioniere</i>	85

La fusión entre realidad y fantasía en <i>Las aventuras de Cebolleta</i>	89
La figura del héroe	91
La construcción de la utopía en <i>Las aventuras de Cebolleta</i>	95
Capítulo IV: “Es ya un soldado del trabajo y sabe que un día la victoria será suya”: Análisis de <i>Pequeños vagabundos</i>	102
<i>Pequeños vagabundos y Pioniere</i>	110
El realismo en <i>Pequeños vagabundos</i>	113
La figura del héroe	117
La construcción de la utopía en <i>Pequeños vagabundos</i>	120
Capítulo V. “Se veían sus pensamientos, inquietos como los peces de colores en su pecera”:	
La construcción de la utopía en Rodari	123
Rodari y la construcción de la utopía.....	126
Conclusiones. “También aquí me gusta más el final que aún no existe. Siempre estoy a favor del futuro”	133
Anexo	137
Bibliografía teórico-metodológica.....	147
Corpus.....	147
Bibliografía teórica del autor	147
Bibliografía literaria del autor.....	149
Bibliografía teórica	150

Bibliografía crítica sobre el autor y su obra.....	155
Bibliografía historiográfica.....	156

Introducción

“La historia del gorrion Cipí es la historia de todo niño que viene al mundo, de sus alegrías, de sus penas, de su aspiración a la libertad. De los nidos viene la gran lección: la vida, para ser bella, debe ser una lucha”.

Escuela de la fantasía

Gianni Rodari

Esta investigación consiste en un análisis de la construcción de la utopía en la literatura para niños, haciendo foco en la obra de Gianni Rodari, particularmente en dos de sus novelas: *Las aventuras de Cebolleta* y *Pequeños vagabundos*. Recuperamos el concepto de utopía tal como lo define Paul Ricoeur (1986)¹, para quien, a partir de ese “ningún lugar”, según el significado etimológico del término, puede observarse la propia realidad como extraña y “ya no puede darse por descontada”. De esa manera, se abre “un campo de otras maneras posibles de vivir” (58).

La literatura para niños y jóvenes no está exenta de esta exploración de lo posible que atraviesa a todas las sociedades y que suele implicar una mirada crítica de la propia realidad y, al mismo tiempo, una propuesta transformadora. Gran parte de la LIJ construye imágenes utópicas que, como toda utopía, surgen de un estrecho vínculo con las características de su tiempo histórico. En esa dirección, Fernando Mendes de Azevedo (2007) analiza los modos

¹ A los fines del presente análisis utilizaremos el criterio de referenciar la primera edición de las obras trabajadas.

con los que la imagen de utopía e infancia se han dado a leer en la literatura para niños publicada en Portugal entre los años 2000 y 2007. En su estudio sostiene:

(...) en la literatura de potencial recepción infantil, [la utopía] se ha dado a leer bien mediante la recuperación del tópico Romántico de una cierta infancia mítica, bien mediante la propuesta de una sociedad humana más equitativa y justa, en la que los valores éticos del respeto por el otro y la aceptación positiva de la realidad multicultural constituyen algunos de los ejes centrales (116 y 117).

En este trabajo se analizará la propuesta utópica que construyen específicamente dos novelas de Gianni Rodari, *Las aventuras de Cebolleta* (publicada en 1951) y *Pequeños vagabundos* (distribuida bajo el formato de folletín entre los años 1952 y 1953), pues ambas presentan una imagen utópica y la lucha de sus personajes por alcanzarla.

Alcance de esta tesis

Este trabajo se propone analizar el concepto de utopía y la manera en que esta se construye en las novelas *Las aventuras de Cebolleta* y *Pequeños vagabundos*, ambas del autor italiano Gianni Rodari. Estas obras, publicadas en 1951 y 1952-1953 respectivamente, presentan una imagen de la utopía que se construye a partir del posicionamiento político de su autor.

Las investigaciones sobre Rodari se han centrado especialmente en la renovación estética que propuso y en sus propuestas pedagógicas. Y, pese a que su visión política fue una guía que impactó también en la definición de su posicionamiento estético y pedagógico, este aspecto ha sido menos explorado. En otras palabras, los estudios sobre la dimensión política de la obra literaria de Rodari son marginales y las referencias a su formación política son más bien tangenciales. Se puede decir, entonces, que el foco de análisis elegido se debe, en gran medida, al vacío crítico que se comprueba en relación a la dimensión política de la

obra literaria de Gianni Rodari. Desde este punto de vista, esta tesis se propone como objetivo general contribuir al conocimiento teórico-crítico de la literatura para niños desde su dimensión política, a partir del análisis de *Las aventuras de Cebolleta y Pequeños vagabundos*. Para esto se tomará como eje de análisis la categoría de utopía.

De acuerdo a la interpretación de Francisco Serra Jiménez (1998), para Ernst Bloch la utopía es una “dimensión antropológica esencial que está siempre en trance de realización”, presente en todas las culturas y que adquiere “múltiples variantes y determinaciones” (S/P). Bloch define también la función utópica como la actividad inteligida del presentimiento de la esperanza (en SERRA JIMÉNEZ).

En diversos estudios sobre la noción de utopía -desde los clásicos ensayos sobre el tema escritos por Lewis Mumford (1922) o Ernst Bloch (1954 y 1980); los estudios filosóficos de Jack Zipes (1979) y Paul Ricoeur (1986) hasta los trabajos más recientes que retoman estas fuentes como el de Laura Duimich (2017) o el de Rafael Herrera Guillen (2013)- existe consenso sobre tres aspectos que son centrales para definirla. Se trata de un horizonte deseado que surge de una sociedad y de un momento histórico determinado y, como tal, no solo responde a las características de su tiempo sino que además lo interpela. Ahora bien, esta mirada sobre el tiempo del cual surge no se realiza de manera pasiva o solo como crítica sino que el potencial de la utopía radica en ser una guía para la “acción política transformadora” (DUIMICH: 34).

En su ensayo *Historia de las utopías*, Lewis Mumford señala:

Casi cualquier utopía supone una crítica implícita a la civilización que le sirve como trasfondo; y de igual modo, constituye un intento de descubrir las potencialidades que las instituciones existentes o bien ignoran o bien sepultan bajo una vieja corteza de costumbres y hábitos (10 y 11).

En la misma dirección, Duimich sostiene que la utopía es “una forma de interrogar el presente” (41) y Bloch (1980) concluye que sin un itinerario social no pueden ponerse en marcha las utopías, las cuales:

(...) son, o deberían ser, y lo son en su mayoría, representaciones pertenecientes a grupos que minan una sociedad dada y dinamitan, o preparan una voladura mediante el sueño de un mundo más bello, de una sociedad mejor. Un sueño, en todo caso, que no ha de estar necesariamente suspenso en el vacío, nunca se encuentra flotando solo en el vacío –una mente individual no puede ser tan ocurrente–, sino que guarda relación con la tendencia en el tiempo que una sociedad posterior prepara o de lo que ya está preñada. Este estado de gestación todavía previo al parto se refleja mediante una visión en aquellas utopías que están al servicio de algo. No son, por tanto, necesariamente abstractas, sino que tienen un itinerario de viaje (Posición² 872).

Como ya hemos señalado, son numerosos los investigadores que coinciden en afirmar que la utopía no es un concepto único e inmovilizado sino que está en permanente relación con su tiempo. Desde esta perspectiva, la literatura producirá diferentes utopías según los momentos históricos, y el posicionamiento político e intelectual de los autores que las crean. La utopía, entonces, es un concepto ligado al momento histórico y a las características de la sociedad de la cual surge, que interpela a su tiempo y que se erige como orientación para la transformación política.

Como se mencionó anteriormente, esta investigación se centrará en el modo en que las obras que componen el corpus seleccionado construyen, piensan y significan una utopía. Resulta interesante señalar que las novelas analizadas no se basan en una descripción de ese lugar soñado sino en el proceso que lleva a esa utopía. Son una utopía en construcción y no una utopía acabada.

Al no existir investigaciones de la obra literaria de Rodari que ahonden sobre esta categoría, a la vez que los estudios sobre la dimensión política presente en sus novelas son

² Para libros electrónicos de formato Kindle se consignará la posición de lectura en lugar del número de página.

escasos y se dedican a la generalidad de sus obras, puede afirmarse que existe un vacío crítico respecto a los aspectos a analizar.

En torno al corpus de análisis

Las aventuras de Cebolleta fue la primera novela que escribió Gianni Rodari. Para componer la historia de esta obra se basó en los personajes que había creado para el semanario *Pioniere*, publicación destinada a los niños que Rodari fundó y dirigió -junto a Dina Rinaldi- por pedido del Partido Comunista Italiano (PCI). *Las aventuras de Cebolleta* narra la lucha de Cebolleta y de sus amigos por terminar con la dictadura del Príncipe Limón y reinstaurar la República. La utopía en esta obra es, precisamente, la República. Se trata de una utopía que se logra luego de una intensa lucha del pueblo pero que hay que custodiar porque las dictaduras son siempre una amenaza presente. El eje narrativo de esta obra es la lucha para alcanzar esa utopía.

Con un origen similar, *Pequeños vagabundos* fue publicado a modo de folletín en el mismo semanario entre el 21 de diciembre de 1952 y el 5 de julio de 1953. Esta novela cuenta la historia de tres niños que recorren Italia pidiendo limosnas. En su viaje serán testigos del sufrimiento del pueblo italiano de la posguerra y tomarán contacto con algunas de las ideas centrales del comunismo. La utopía está claramente expuesta en el epílogo y consiste en que un día los campesinos se unirán y conquistarán las tierras para trabajarlas.

Las obras que componen el corpus seleccionado tienen en común el haber surgido de las páginas de *Pioniere*, son de la misma época (apenas hay un año de diferencia entre la publicación de ambas), son en general novelas poco investigadas (la mayoría de los estudios sobre la obra de Rodari se centra en un periodo posterior) y, sobre todo, ambas narran la lucha del pueblo para liberarse de las condiciones que lo oprimen (la tiranía en *Las aventuras*

de Cebolleta, el hambre y la explotación de los trabajadores en *Pequeños vagabundos*). Estas novelas recurren a estilos narrativos diferentes para construir su trama: *Las aventuras de Cebolleta* lo hace mediante la fantasía mientras que *Pequeños vagabundos* es una novela que podríamos identificar con el realismo.

Sobre esta tesis

En esta tesis realizaremos, en primer término un acercamiento al autor, su pensamiento político, pedagógico y, especialmente, su aporte al campo de la literatura para niños. Gemma Lluch (2003) sostiene que “todo acercamiento a la obra literaria requiere de una contextualización que aporte datos sobre el momento en el que se creó, sobre el circuito literario en el que se dio a conocer y sobre las condiciones de recepción” (17). Desde ese punto de vista, nos proponemos analizar algunos aspectos clave de la vida de Rodari y de su actividad como escritor y periodista que pueden ayudarnos a aproximarnos a las obras literarias desde una perspectiva más completa y crítica. Al mismo tiempo, tomaremos también el punto de partida propuesto por Lluch para el análisis de las novelas que componen el corpus seleccionado. Partimos también de los aportes de Marc Soriano (1975), quien señala:

Es imposible abordar la literatura para niños y jóvenes bajo una perspectiva exclusivamente literaria. En 1975 ya había yo adoptado, sin insistir demasiado en ello, una perspectiva interdisciplinaria: estudiaba los textos, por cierto, pero también me ocupaba de su inserción en el tiempo, de su eficacia en términos de poder: me remitía a la historia económica, social y política, bajo una perspectiva que me permitía remitir al artista a su dimensión de mediador cultural, sin olvidar, por supuesto, que había un fondo de individualidad irreductible, una historia personal influida o incluso determinada por pulsiones y censuras inconscientes (14-15).

En el segundo capítulo analizaremos el concepto de utopía para luego, en el tercero y en el cuarto capítulo, profundizar el estudio de *Las aventuras de Cebolleta* y *Pequeños vagabundos*, respectivamente. En el quinto capítulo ahondaremos en la construcción de la utopía que sustenta la obra de Rodari y, particularmente, al corpus seleccionado. Finalmente, en las conclusiones, nos proponemos retomar los puntos centrales de este análisis.

Capítulo I. “Y sentía sobre él su tiempo, como una piel viva”: El compromiso político, las ideas y la obra literaria de Gianni Rodari

“Un pueblo enterrado, creído muerto y tratado como tal, pero en cambio muy vivo, hasta en los menores pelillos radicales”.

“El jardín del comendador”

Gianni Rodari

“La trampa del tiempo” (1965) es un pequeño cuento escrito por Gianni Rodari que relata la aventura de Tino, un niño de 9 años, que en 1965 cae en una máquina del tiempo colocada por un cazador del futuro y llega al año 2438. El viaje de Tino recuerda al de Alicia a través de la madriguera del conejo pero el mundo al que llega el niño no tiene nada de *nonsense* sino que, por el contrario, es bien pragmático. En el año 2438 el planeta tierra es una inmensa ciudad, la alimentación está a cargo de la ciencia y los animales han desaparecido casi por completo. Es por eso que los cazadores del futuro deben buscar sus presas en el pasado y allí colocar sus trampas. Precisamente en una de ellas caerá el protagonista de la historia cuando, jugando, se oculta en el tronco hueco de un viejo castaño y allí “se precipitó hacia el fondo, más y más, a través de un largo e interminable túnel que olía a raíces, tierra, y hojas marchitas; cada vez más abajo, en medio de una oscuridad total y mullida, sin hacerse daño, sin notar ninguna molestia al respirar y casi sin miedo” (48).

Ahora bien, el mundo al que llega Tino le brinda muchas más oportunidades que el que dejó atrás. El futuro le ofrece abandonar la pobreza y los problemas de su vida pasada. Dea,

la hija del cazador, lo quiere como a un hermano y le hace notar cuánto mejor es el futuro en comparación con la pobre aldea que habitaba Tino en 1965. Sin embargo, el niño intenta desesperadamente volver. En una conversación con Dea, Tino le explica: “Yo quiero vivir en mi tiempo, pase lo que pase. Quiero vivir con mi gente, afrontar con ellos cualquier dolor” (58). Luego de un gran esfuerzo para comprender las máquinas del cazador, Tino logra volver a 1965: “No necesitaba mirar a su alrededor para reconocer su bosque: lo sentía sobre él como un traje caliente, cómodo y hecho a medida, y sentía sobre él su tiempo, como una piel viva” (60).

Tino prefiere su tiempo aunque esté plagado de adversidades y no elude los problemas y desafíos de vivir en él. Del mismo modo, los críticos que han estudiado la vida y la obra literaria de Gianni Rodari coinciden en afirmar que fue un escritor intensamente involucrado con su contexto social y político.

Al respecto, Beatriz Robledo (S/F) define a Rodari como un “hombre vital y comprometido, (...) político, periodista, pedagogo y escritor que hizo de la palabra su acción” (2). La investigadora sostiene también que es necesario detenerse en el legado del autor italiano para poder descubrir “todo el potencial liberador y verdaderamente revolucionario de su propuesta” (2) y señala que su obra “no se queda en la fantasía pura, sino que resulta profundamente transgresora y revolucionaria” (5).

Marc Soriano (1975) resalta también el compromiso de Rodari y sostiene que si bien su inspiración es muy clásica (comienza componiendo *filastrocche*, rimas muy típicas de la poesía popular italiana), el autor retiene de la tradición su aspecto revolucionario: “Obras comprometidas, a menudo militantes, que se esfuerzan por desmitificar los ídolos de la sociedad de consumo, pero que, al mismo tiempo, se caracterizan por una fantasía y por una invención perpetuas” (620).

El compromiso de Rodari atravesó su vida y su obra y se manifestó en diferentes planos. Podemos afirmar (y nos proponemos demostrarlo en este capítulo) que la actividad del escritor está compuesta por tres dimensiones que se encuentran sumamente unidas por una gran coherencia: la política, la literaria y la pedagógica. A los fines de contextualizar esta afirmación expondremos, en primer lugar, una pequeña biografía del autor para luego desarrollar estas tres dimensiones, deteniéndonos particularmente en la literaria.

Vida de Rodari

Gianni Rodari nació en Omegna, en la región italiana de Piamonte, en 1920. Su padre, Giuseppe Rodari, era panadero y su madre, Maddalena Aricocchi, obrera (aunque cuando se casó con Giuseppe comenzó a trabajar también en la panadería). La casa de la familia era muy modesta y estaba construida sobre el comercio familiar (ARGILLI, 1990; POLANCO, 2005).

Cuando Rodari tenía 9 años su padre muere de neumonía. En *Gramática de la fantasía* (1973), ensayo en el que expone diferentes técnicas para inventar historias, Rodari comenta que su padre salió de la casa en medio de un temporal para poder recoger a un gato que había quedado atrapado: “La última imagen que conservo de mi padre es la de un hombre que intenta en vano calentarse la espalda contra la pared de su horno. Está temblando de frío” (67). Siete días después muere.

En términos de la obra literaria de Rodari, es interesante ver que el tópico del niño que pierde a su padre es una temática usual en su narrativa. Más aún, es frecuente en su literatura que la muerte o la ausencia del padre se constituya en un disparador de la trama, al lanzar al pequeño protagonista al mundo adulto de manera prematura. En *Las aventuras de Cebolleta* (1951) el padre no ha muerto pero está preso, lo que determina que el protagonista deba

enfrentarse a la tiranía que lo encarceló injustamente; en *Pequeños vagabundos* (1952-1953) el papá de Francisco y Domingo muere cuando ellos tienen 11 y 8 años, por lo que deben salir a la calle a pedir limosna; en *La Flecha Azul* (1958) Francesco queda huérfano de padre y debe trabajar y cuidar a sus hermanitos; en “Teresita-la-que-no-crece” (1971) el padre de la protagonista muere en la guerra y ella decide no crecer (literalmente) porque los adultos le explican que cuando sea grande comprenderá muchas cosas (como la guerra y la muerte, por ejemplo); en “Nino y Nina” (1971), una reescritura de “Hansel y Gretel”, los hermanitos son abandonados por su padre en una enorme ciudad industrial.

Según su biógrafo, Marcello Argilli (1990), la muerte del padre significó para Rodari un profundo trauma. No sólo porque se sentía muy unido a él sino también porque determinó un gran cambio en las condiciones económicas y porque implicó que la madre, que no podía costear la crianza de sus hijos, enviara al niño a vivir con una tía.

La madre, infatti, dopo la morte del marito, manda il figlio da una sua sorella nubile, che lavoro nella casa del capostazione di Gavirate. Gianni vi resta un paio di mesi. A nove anni, solo, ancora traumatizzato dal lutto, si ritrova nella favolosa atmosfera di una stazione, affascinato dal passaggio e dalle manovre dei treni, immerso in inevitabili fantasie di viaggio, e forse invidioso della felice libertà dei viaggiatori. Anche i treni diventeranno un “motivo” della sua opera, a cominciare dal secondo volume di poesie, *Il treno delle filastrocche* del 1952.

[La madre, de hecho, luego de la muerte del marido, envía al hijo a vivir con una hermana de ella, una tía soltera que trabaja en la casa de un jefe de estación de trenes en Gavirate. Gianni se queda allí algunos meses. A los nueve años, solo, todavía traumatizado por la pérdida de su padre, se encuentra en el fabuloso ambiente de una estación de trenes, fascinado por el paso y las maniobras de los trenes, inmerso en fantasías de viajes y, tal vez, envidioso de la feliz libertad de los viajeros. Los trenes se convertirán en un tema de muchas de sus obras, comenzando por *El tren de las filastrocche*] (8).³

Unos meses después de que el niño tuviese que mudarse, Mario Rodari, hijo del primer matrimonio de Giuseppe Rodari, se hizo cargo de la panadería y, de esa manera, la madre de

³ Todas las citas en italiano son acompañadas de nuestra traducción.

Gianni pudo trasladarse a Gavirate y vivir con sus dos hijos (Gianni y Cesare). Vivían de una modestísima renta proveniente de la venta de su porcentaje del comercio familiar que, en poco tiempo, se desvaneció por la inflación, según las investigaciones de Argilli.

Cuando el niño cumplió 11 años, su madre lo inscribió en el seminario San Pedro Mártir donde estudió hasta los 14. Según relata su biógrafo, fue el cura quien notó su inteligencia y convenció a la madre de inscribirlo en el seminario, lo que significaba una solución económica porque, de esa manera, sus estudios estarían cubiertos. Rodari siempre guardó muy malos recuerdos de la educación severa del seminario y esa experiencia se tradujo, luego, en muchos de sus aportes pedagógicos en función de una escuela más democrática y creativa. En un documento autobiográfico inédito citado por Argilli, Rodari explica que se retiró del seminario por encontrar humillante el modo en que imponían allí la disciplina.

A los 14 se muda a una pensión estudiantil en Varese y, gracias a sus buenas calificaciones, pudo continuar sus estudios en el Instituto Magistral Manzoni mientras daba clases particulares para solventarse. En esa época aprendió a tocar el violín y formó un trío musical con dos amigos con quienes recorrió pensiones y plazas ofreciendo pequeños conciertos. En este periodo dos amigos son muy importantes para él, uno es Nino Bianchi, compañero en el trío musical y el otro es Amedeo Marvelli, poeta y pintor con quien comparte muchos intereses culturales y artísticos. En *Gramática de la fantasía* Rodari recuerda las tardes en bicicleta por los bosques cercanos al Lago Mayor con Amedeo hablando de Kant, de Dostoyevski, de Montale, de Alfonso Gatto (10). Ambos amigos mueren muy jóvenes en la Segunda Guerra mundial. Amedeo se alistó a los Alpini, tropa de infantería de choque de montaña del ejército italiano, y falleció en Rusia (RODARI: 10; ARGILLI: 12), mientras que Nino ingresa en la marina italiana y muere ahogado en el mar Mediterráneo al hundirse su barco apenas iniciada la guerra (ARGILLI: 12).

La muerte de sus amigos fue una dura experiencia para Rodari. De hecho lo recuerda mucho tiempo después: en 1964, al volver de uno de sus viajes a la URSS, le dedica una poesía titulada “Il treno del Caucaso” a Amedeo Marvelli y en 1973 recuerda sus charlas por los bosques del Lago Mayor en *Gramática de la fantasía*.

Il treno del Caucaso
ed io rimasi solo
tra l'Europa e l'Asia
rotolando ai piedi dell'Elbrus
con un fischio lamentoso
rimasi solo e atterrito
come l'uomo che si sveglia in treno
e caspisce che non tornerà dalla guerra
A. dorme in terra russa
Ha tutte le Russie per cimitero
Una tomba grande come il mondo
Se c'è un mondo grande come e una tomba,
una steppa sotto la neve
sotto la neve sotto la steppa
una steppa intera per un ragazzo
avvolto in un lungo mantello
gonfiato dall'astuccio del suo violino
parlavamo di Kant nel bosco afoso
parlavamo di Kant, pedalando
tra le verdi colline
azzurro il lago dorato il vino
ero inquieto a lui daccanto
perché non sognava
né si disperava

[El tren del Cáucaso
y me quedé solo
entre Europa y Asia
rondando al pie del Elbrus
con un silbar quejumbroso
me quedé solo y aterrorizado
como el hombre que se despierta en el tren
y comprende que no volverá de la guerra
A. duerme en suelo ruso
tiene toda Rusia por cementerio
una tumba tan grande como el mundo
si es que hay un mundo tan grande como una tumba,
una estepa bajo la nieve

bajo la nieve una estepa
toda una estepa para un joven
envuelto en una capa larga
abultada por el estuche de su violín
hablábamos de Kant entre las profundidades del bosque
hablábamos de Kant, pedaleando
entre las verdes colinas
azul el lago, dorado el vino
estaba inquieto a su lado
porque no soñaba
ni se desesperaba]
(En ARGILLI: 13).

En 1937, a los 17 años, Rodari se recibió de maestro y, una vez recibido, dio clases a una familia de origen judío que había huido de Alemania ante la incipiente persecución nazi. En aquella época, Rodari comenzaría a desarrollar muchas de las reflexiones que luego dieron origen a *Gramática de la fantasía*. Con respecto a su actividad como docente, puede verse en estas prácticas la semilla de gran parte de su producción literaria posterior. El propio Rodari relata sus inicios en la docencia como un periodo de ebullición intelectual en el cual leía de manera voraz y narraba cuentos e historias a sus alumnos “un poco por simpatía, un poco por ganas de jugar” (1973: 6). En 1939 se inscribe en la Facultad de Lenguas de la Universidad Católica del Sagrado Corazón [ver Anexo, 1], en Milán, pero abandona la carrera poco tiempo después.

En 1940 Italia entra en guerra y, si bien Rodari es exento del servicio militar por razones de salud, la tragedia del conflicto no le es ajena. Además de la muerte de sus amigos, en septiembre de 1943, su hermano Cesare es apresado y llevado a un campo de concentración en Alemania. Tiempo después pudo recuperar la libertad y sobrevivió a la guerra.

Rodari continúa trabajando como maestro y en 1941 se ve obligado a inscribirse en el partido fascista, condición necesaria para poder tener un puesto en una escuela. En un documento autobiográfico e inédito que Rodari presentó ante el PCI y que cita Argilli, el

escritor relata sus sensaciones de esos años. Sostiene que conoció la miseria y el desempleo y que, si bien esto fue un estímulo potente para la “formazione di una coscienza piú decisa” [“formación de una conciencia bien decidida”], era también una “pressione umiliante” [“presión humillante”] debido a que lo obligó a inscribirse en la organización juvenil fascista GIL (Gioventù Italiana del Littorio) y en el partido fascista para poder trabajar como docente. Sobre esta afiliación Rodari sostiene: “Era una vigliaccheria, ma non avevo vie d’uscita: un operaio avrebbe reagito in altro modo, io ero un intellettuale piccolo borghese di provincia e avevo i difetti di questa categoria”. [“Era una cobardía, pero no tenía opción. Un trabajador hubiese reaccionado de otro modo pero yo era un intelectual pequeño burgués de provincia y tenía los defectos de esta categoría”] (En ARGILLI: 12).

Si bien hasta ese momento Rodari había logrado permanecer exento del servicio militar, en diciembre de 1943 es reclutado y destinado a un puesto sanitario en Baggio en donde permanece muy pocos meses. En mayo de 1944 deja el uniforme, se incorpora a la Resistencia, donde participa en el trabajo de prensa editando el periódico *Cinque punte* y pasa a la clandestinidad. Según José Luis Polanco, estos serán sus primeros acercamientos al PCI, al que terminará por afiliarse. En este periodo debió ser operado de apendicitis bajo un nombre falso, según surge de las investigaciones realizadas por Argilli.

En cuanto a su participación en la Resistencia, Franco Cambi (1993) sostiene que significó “la chiave-di-volta”, [“la piedra angular”] de su vida interior (por implicar una “scelta etico-antropológica “, [“elección ético antropológica”]) y la afirmación de una conciencia político social que lo impulsó a estar cerca del pueblo y de las masas. Para Cambi, la Resistencia actuó como “il lievito profondo, il principio genetico e strutturale della sua stessa "carriera" di intellettuale”, [“una levadura profunda, el principio estructural de su

carrera como intelectual”] (120). Según Cambi, la relación de Rodari con la Resistencia fue constante y profunda y su pasión por la libertad fue un sello que marcó su obra.

En 1946, es nombrado director de la revista semanal de cultura socialista *L'Ordine Nuovo* [*El nuevo orden*] de Varese. Allí descubrió, según Polanco, su vocación de periodista. Argilli sostiene que lo central en la formación de Rodari puede encontrarse, precisamente, en sus experiencias como periodista, en su fuerte sensibilidad social, en su esfuerzo por recuperar las historias escuchadas en su infancia y en una innata disposición humorística.

En 1947 comienza a trabajar en *L'Unità* [*Unidad*], periódico fundado por Antonio Gramsci en 1924. Según relata el propio Rodari, en 1949 el director de esa publicación le solicitó que inicie una sección para niños a la que llamarían *La domenica dei piccoli* [*El domingo de los niños*]. “Era el único que había trabajado, hacía años, de maestro de escuela, y éste era el único título que sugería esta elección” (1979: 215). Para esta sección comienza escribiendo *filastrocche* con los seudónimos Lino Picco y Francesco Aricocchi (su segundo nombre y su apellido materno). El término *filastrocche* (plural de *filastrocca*) frecuentemente es traducido al castellano como retahílas, esta es la expresión hispana que más se acerca aunque no existe una traducción que sea su equivalente exacto, razón por la cual en este trabajo nos referiremos a ellas con el original italiano. Se trata de rimas, a veces cantadas, muy tradicionales de la literatura oral y popular italiana, que pueden definirse como “composiciones infantiles breves, escritas en verso, con repetición de sílabas, palabras o fonemas y con frecuencia recitadas con una determinada cadencia. En la mayoría de los casos estas composiciones son rimadas” (MATA PASTOR Y MORILLAS, 1997: 616).

Según Argilli, a pesar de que muchas de las *filastrocche* firmadas como Lino Picco están sobrecargadas de cierto moralismo, ya aparece en ellas el mundo poético y el rasgo narrativo que caracterizará sus composiciones sucesivas, más elaboradas y meditadas: las

situaciones paradójicas, los personajes excéntricos, el giro hacia los hechos y situaciones fantásticos. El recurso utilizado en estas composiciones es el giro hacia lo fantástico pero siempre anclados en la realidad. La atención en estos versos está siempre puesta en lo social. Como Lino Picco también escribe pequeños cuentos, muchos de los cuales luego son recopilados en el libro *Cuentos largos como una sonrisa*, editado póstumamente por Einaudi en 1987.

Un ejemplo de estas composiciones que Rodari escribió con el seudónimo de Lino Picco es *Il terribile comandante*, del 13 de marzo de 1949:

Il terribile comandante
La Celere va per le strade. Invece dei battimani e degli evviva, si sentono dei fischi.
-Chi è che fischia? –grida il terribile comandante.
- È il vento, signor comandante.
-Caricate il vento e bastonatelo ben bene! –ordina il terribile comandante.
E i poveri agenti (...) sono costretti ad andare su per i tetti a rischio di rompersi l'osso del collo, a bastonare le nuvole.

[El terrible comandante
Los Celeres⁴ desfilan por la calle. Entre los aplausos y las ovaciones se escucha un silbido.
-¿Quién es el que silba? –grita el terrible comandante.
-Es el viento, señor comandante.
-¡Carguen al viento y golpéenlo bien golpeado! –ordena el terrible comandante.
Y los pobres soldados (...) se ven forzados a subir a los tejados, a riesgo de romperse el cuello, para golpear a las nubes] (En ARGILLI: 52).

A partir de esta sección semanal escrita por Rodari comenzaron a llegar cartas de niños a *L'Unità* solicitando filastrocche sobre diferentes temas. Sobre estas composiciones Rodari relata:

(...) me divertía inventarlas, teniendo en cuenta dos condiciones, cuyo significado no podía dejar de advertir: la primera, que la sección para los niños no aparecía en un periódico infantil, sino en un diario nacional, muy comprometido y socialmente cercano a las clases populares; la segunda que la sección se iba convirtiendo cada vez más en un diálogo directo con los niños.

⁴ Guardia personal ecuestre de la Antigua Roma.

Algo hecho no en teoría, sino en conexión directa con los lectores, los niños y sus familias (1979: 215 y 216).

A partir de esta experiencia, en 1950 el PCI le solicita que se mude desde Milán a Roma para fundar y dirigir, junto a Dina Rinaldi (periodista, miembro del PCI y de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial), el semanario para niños *Pioniere*. Cumplió con esta tarea desde 1950 hasta 1953.

En 1960, en su exposición en el Congreso Italo-soviético, Rinaldi recuerda el surgimiento de este medio:

Nel 1950 appare il *Pioniere*, il primo periódico del movimento democrático italiano e dell'allora nascente Associazione dei pioneri. Questo giornale, ispirando tutto il suo contenuto agli ideali risorgimentali e della lotta partigiana è il primo, e portroppo rimane il solo, a divulgare fra i ragazzi i principi educativi piú avanzati e progressivi del mondo del lavoro e della nostra stessa Costituzione repubblicana.

[En 1950 aparece *Pioniere*, el primer periódico del movimiento democrático italiano y de la incipiente Asociación Pionera Italiana. Todo el contenido de esta publicación estaba inspirado por los ideales del resurgimiento y de la lucha partisana, el primero -y desafortunadamente sigue siendo el único- en divulgar entre los niños los principios educativos más avanzados y progresistas del mundo del trabajo y de nuestra constitución republicana] (77).

La dirección de *Pioniere* lo lleva a la API (Associazione Pionieri de Italia) y a interesarse por los problemas de esa institución. La API era una asociación italiana fundada en 1950 por Carlos Pagliarini, antiguo miembro de la Resistencia, que defendía el derecho de los niños a la fantasía y a la espontaneidad. Llevó a cabo una intensa labor de educación en valores como la paz, libertad solidaridad, justicia social y trabajó arduamente para que los niños conocieran los ideales de la Resistencia. Este medio dependió de la API hasta 1960 y cuando la asociación se disolvió pasó a depender directamente del periódico *L'Unità*⁵.

⁵ Fuente: <http://www.ilpioniere.org/a-p-i.html>

Argilli, por su parte, sostiene que la configuración de *Pioniere* se debe especialmente a Rodari. En línea con Dina Rinaldi, el biógrafo asegura que este medio es el primer semanario italiano que se dirige a los niños con un mensaje sobre los ideales de paz, solidaridad entre los niños de todos los países y condiciones sociales, de igualdad entre las razas. Asegura también que esta publicación es la primera en revisar la fórmula racista del piel roja feroz y salvaje y en donde el héroe procede del mundo de los esclavos, de los guetos negros americanos, de entre los pobres, de los trabajadores, de los partisanos y en donde se habla de la sociedad en la que viven los niños de manera realista.

Ya en el primer número de *Pioniere*, se publica una serie de aventuras protagonizadas por verduras y frutas. La sección se llama *Cipollino e i suoi amici* [*Cebolleta y sus amigos*] (RODARI, 1979; ARGILLI, 1990). Son los comienzos de lo que luego será su primera novela, *Las aventuras de Cebolleta*, publicada en 1951.

Según su biógrafo, si bien Rodari ya había mostrado interés por la literatura para niños e incluso había publicado algunos relatos, fue en *Pioniere* donde comenzó a ocuparse profesionalmente de este campo y donde encontró su identidad como narrador de relatos para niños. Argilli enfatiza: “c’è il giornalista e l’intellettuale comunista che, chiamato a un compito imprevisto, si trova ad affrontare problemi creativi e di linguaggio neu quali non si è mai cimentato e sui quali non ha mai riflettuto”. [“Es un periodista y un intelectual comunista que, llamado a una tarea imprevista, se enfrenta a desafíos creativos y de lenguaje en los que nunca se había aventurado y sobre los que no había reflexionado antes”] (59). Esta idea la confirma el propio Rodari cuando, al hablar de esa época sostiene: “No lo había elegido, pero me había ocurrido y me parecía que valía la pena hacerlo bien, lo mejor posible” (1965: 4).

En noviembre de 1952 viaja por primera vez a la URSS junto a una delegación de periodistas e intelectuales italianos ligados al PCI. Rodari visitó la República Soviética en cinco oportunidades: la primera en 1952 y luego en 1963, 1967, 1973 y 1979. En este último viaje, desde el 29 de agosto al 28 de octubre de 1979, fue invitado a realizar actividades literarias con niños en escuelas de la URSS [ver Anexo, 2]. Como resultado de esa experiencia de viaje proyectaba publicar un libro sobre su trabajo con niños rusos y las historias y cuentos que allí habían surgido, pero su muerte, el 14 de abril de 1980, impide llevar adelante el proyecto de escritura. Sin embargo la editorial Einaudi publicó en 1984 su diario de viaje (no traducido al español) titulado *Giochi nell'URSS. Appunti di viaggio* [*Juegos en la URSS. Diario de viaje*]. En este diario se entremezclan anotaciones sobre cómo estructurar el libro, impresiones de carácter personal, opiniones sobre la realidad rusa y anotaciones sobre su trabajo [ver Anexo, 3]. Interesado por la realidad de los países comunistas visita también China en 1972.

Se casa con María Teresa Ferretti en 1953. Se habían conocido en 1948 cuando ella era secretaria del Frente Popular Democrático de Módena en el Parlamento italiano y él era periodista de *L'Unità*. En 1957 nace su única hija, Paola.

En 1953 le solicitan dirigir el nuevo semanario de la Federazione Giovanile Comunista Italiana, *Avanguardia* [*Vanguardia*]. Era el órgano nacional de la Federación Juvenil Comunista de Italia, que contaba con medio millón de inscriptos y, de cuyas filas, según Argilli, el partido buscaba recoger a sus futuros dirigentes. Sin embargo, en esa época Rodari comienza a hacerse diferentes planteos. A partir de la investigación que Argilli ha realizado sobre varias cartas que Rodari envió en esa época y también sobre varios poemas inéditos, se desprende que el escritor tenía una serie de cuestionamientos y dudas respecto a su actividad en el semanario. Su época como editor de *Avanguardia* fue un periodo en el que se

sintió infeliz y en el que se encontraba incómodo como periodista de un órgano de prensa del partido. Argilli sostiene que estos planteos surgen debido a que Rodari se sentía incapaz de adecuarse a la práctica y a la lógica del partido.

En febrero de 1956 se lleva a cabo el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), el primero en celebrarse luego de la muerte de Iósif Stalin. El informe presentado allí por el primer secretario del PCUS, Nikita Khrushchev, tuvo un fuerte impacto internacional. Al respecto, Víctor Piemonte (2013) sostiene que, si bien el informe de Khrushchev no fue publicado en forma íntegra en la Unión Soviética, sus aspectos centrales fueron dados a conocer y generaron importantes repercusiones en el plano internacional. Las críticas a las políticas del estalinismo al igual que las primeras reformas realizadas en el marco del proceso de desestalinización “tendieron a generar un cúmulo de discusiones y reflexiones al interior del movimiento comunista internacional” (224 y 225).

El Congreso también tuvo sus repercusiones en el Partido Comunista Italiano. En este marco, Argilli sostiene que al tomar conocimiento de los puntos centrales del informe de Khrushchev, Rodari se sintió profundamente afectado por sus revelaciones y se posicionó de manera muy firme en el anti-estalinismo. Asimismo, afirma que las discusiones que se producían en torno al informe en la redacción de *Avanguardia* eran dramáticas y muy apasionadas: “Convinto ‘ventesimo-congressista’, Rodari acquisisce un’immediata e piena consapevolezza antistalinista e, pure se non scriverà mai sulle ‘degenerazioni’ avvenute nell’URSS, le sue opinioni al riguardo saranno sempre ferme”. [“Luego del Congreso, Rodari adquiere una conciencia anti-estalinista inmediata y total y, aunque nunca escriba sobre las degeneraciones que tuvieron lugar en la URSS, sus opiniones sobre el tema siempre serán firmes”] (19).

Rodari compone al respecto algunas poesías y otros escritos que permanecen inéditos. En diferentes cartas que le escribe a la militante de izquierda Lidia De Grada, le comparte los siguientes poemas (sin título) que ella le entregará luego de la muerte de Rodari a Marcello Argilli en colaboración con la investigación del biógrafo:

La scrittura è nata per serviré il potere
per registrare esattamente il numero degli schiavi
per numerare le pietre che ognuno di essi
ogni giorno doveva recare alla costruzione della piramide
per raccogliere le leggi a cui essi dovevano obbedire
per eternare le lodi del faraone
per scrivere il nome del padrone sulla fatica del servo
il nome del generale con il sangue del soldato
il nome della ditta sul plus-valore
il nome di Stalin sulla rivoluzione di Lenin
ma anche Lenin sapeva scrivere
e non scriveva per addormentare i popoli

[La escritura ha nacido para servir al poder
para registrar el número exacto de esclavos
para contar las piedras que cada uno de ellos
cada día debían cargar para la construcción de la pirámide
para escribir las leyes que estaban obligados a obedecer
para eternizar las alabanzas al faraón
para grabar el nombre del amo sobre la fatiga del sirviente
el nombre del general con la sangre del soldado
el nombre de la empresa sobre la plusvalía
el nombre de Stalin sobre la revolución de Lenin
y aunque Lenin también sabía escribir
nunca usó su escritura para adormecer a los pueblos] (30).
(Sin fecha)

Otro poema, también sin título, que le comparte a De Grada, está fechado en 1964:

la signora B dovette scendere a Brest
le mancava il timbro dell'albergo
compagni compagni cos'è come accade
non avete fatto una rivoluzione
per aumentare i timbri
ma per distruggerli
io non vi farò la lezione
non dirò al russo che ha pagaro per me
che nella sua rivoluzione mancava qualcosa
anch'io sono un comunista

tale mi chiamo per dare un nome alla speranza

[la señora B debió bajar en Brest⁶
le faltaba el sello del hotel
camaradas, camaradas ¿qué sucede?
No hemos hecho una revolución
para aumentar los sellos
sino para destruirlos
yo no enseñaré la lección
no le diré al ruso que luchó por mí
que algo faltó en su revolución
yo también soy comunista
así me llamo para darle un nombre a la esperanza] (30)

En 1958 se incorporó al periódico vespertino de izquierda *Paese Sera [El país de la tarde]* que presentó para Rodari la ventaja de no ser el órgano oficial partidario. Al respecto Argilli asegura que al ingresar a este medio se cumple la elección que finalmente marcará toda su vida: acompañar su trabajo como escritor para niños con el de un periodismo claramente político pero no partidista (20). En ese medio trabajó hasta su muerte, en 1980. También colaboró durante toda su vida en diversos periódicos, revistas de izquierda y revistas especializadas en educación.

A la par de su actividad como periodista, continúa escribiendo cuentos y novelas para niños. Sin embargo, su producción literaria de los años 50, que incluye muchas de sus obras principales, son completamente ignoradas por la crítica oficial y sus libros (publicados por Ediciones de Cultura Social, la editorial del PCI) son difundidos en el ámbito de la izquierda, es decir para un público restringido por el escaso alcance de la red de distribución del partido (ARGILLI, 1990).

En 1960, se produce un gran cambio para él en lo que se refiere a su actividad como escritor de literatura para niños. Comienza a publicar en la editorial Einaudi y, según expone

⁶ La paz de Brest Litovsk fue un tratado firmado en 1918 por el cual el incipiente Estado ruso debió hacer grandes concesiones para lograr la paz.

José Luis Polanco, este fue un momento decisivo en su carrera como escritor porque le permitió llegar a un público mucho más amplio.

También en la década del '60 comienza a colaborar con el Movimiento de Cooperación Educativa (MCE) y es invitado a participar en conferencias y actividades con niños. El Movimiento de Cooperación Educativa es “el grupo de renovación pedagógica más importante del panorama pedagógico italiano de la segunda mitad del siglo XX” (GONZÁLEZ MONTEAGUDO, 1997:27). El MCE sostenía que, terminado el fascismo que había regido en Italia, era necesario una escuela nueva, popular y abierta.

Rodari contribuye con diferentes publicaciones pedagógicas y en 1968 es nombrado director de *Il giornale dei genitori* [*El periódico de los padres*], revista mensual dedicada a la educación. En 1970 gana el premio Hans Christian Andersen, lo que significó un impulso notable para su carrera como escritor de literatura para niños.

Continúa con sus actividades intelectuales, sus colaboraciones pedagógicas y publicando cuentos y novelas para niños. En 1979, como ya adelantamos, realiza un viaje a Rusia invitado por el programa *Testimonios sobre la URSS*. Su objetivo en este viaje es visitar escuelas, indagar sobre los intereses literarios de los niños soviéticos, inventar historias junto a ellos y publicar un libro con sus reflexiones en torno a su experiencia.

Durante esta visita, el primer problema al que se enfrenta Rodari es la imposibilidad de separar el tema elegido, es decir el trabajo con niños, y las referencias a la sociedad “che li educa ma anche li condiziona psicológicamente” [“que los educa pero también los condiciona psicológicamente”] (1984: 5). Uno de los grandes obstáculos que señala Rodari a lo largo de su diario es la dificultad de encontrar espacios auténticos y libres para conversar con los niños en un vínculo natural, teniendo en cuenta que la suya era una visita oficial organizada de manera muy rígida por el programa *Testimonios sobre la URSS*.

Según se señala en la nota editorial de *Giocchi nell'URSS. Apunti di viaggio* (1984), el diario de viaje que publicó Einaudi póstumamente, Rodari:

Egli annota con scrupolo qualunque dato utile a illustrare il funzionamento della scuola e delle organizzazione giovanili; ma è nella conversazione libera, e apparentemente casuale, coi bambini e i ragazzi, nella conoscenza del loro “vissuto” che si anima il suo interesse. La vera scoperta, che riesce ad appassionare e commuovere il visitatore, è che esiste un affinità di fondo tra i bambini dell'Est e dell'Ovest, non solo –com'è ovvio- nelle forme dell'immaginario, nei rapporti personali.

[Anota escrupulosamente cualquier información útil para ilustrar el funcionamiento de las escuelas y las organizaciones juveniles pero son las conversaciones espontaneas con los niños lo que realmente despierta su interés. El verdadero descubrimiento, que apasiona y conmueve a Rodari, es que existe una afinidad de fondo entre los niños del este y del oeste, no solo, como es obvio, en la capacidad lógico discursiva sino en la fantástica, en las formas de la imaginación y en las relaciones personales] (5).

El diario es muy detallado, relata día por día sus actividades, incluyendo qué come, los lugares que visita y las impresiones personales. Anota opiniones generales, algunas críticas, expone su cansancio ante la organización sumamente estructurada de las actividades programadas, incluye algunos mapas y dibujos realizados por él. Al aterrizar en Moscú, es recibido por el director del programa *Testimonios sobre la URSS*, editores, traductores y un periodista de Radio Moscú: “prima –e spero única-intervista” [“primera y espero que única entrevista”] (3). El 30 de agosto escribe en el parque Gorki:

Mattina libera al parco Gorki. Riflessioni su un certo autolesionismo sistematico (affare Godunov, caso del Metropol). La paura provoca inutili e superflue censure, manovre, ecc.; caso Liubimov, invitato alla Scala per il Boris Godunov, pressioni di altri registri per sostituirlo. “I burocrati sono piú sottili, sanno le lingue, ma niente si deve muovere”. Amo questo paese e lo capsico così poco (3).

[Mañana libre en el Parque Gorki. Reflexiones sobre un cierto “autolesionismo” sistemático (acuerdo Gudonov⁷, caso Metropol⁸). El miedo provoca inútiles y

⁷ Posible referencia a la obra teatral Boris Godunov, dirigida por Yuri Liubimov que fue prohibida por las autoridades rusas.

⁸ Metropol: hotel español que fue sede de la policía secreta rusa durante la guerra civil española.

superfluas censuras, maniobras, etcétera. Caso Liubimov⁹, presiones para sustituirlo. “Los burócratas son muy sutiles, conocen los idiomas, pero nada debe moverse”. Amo este país pero lo comprendo muy poco] (3).

En su diario de viaje, Rodari expone frecuentemente una gran cantidad de nombres de artistas, dirigentes y escritores rusos que dan cuenta de su conocimiento sobre las noticias y la realidad soviética. A fines de septiembre del '79 regresa a Italia. Luego de su viaje, su salud empeoró y se vio obligado a dejar muchas de sus actividades.

A principios de 1980 publica un pequeño artículo titulado *Ricordi e fantasie tra Nigoglia e Mottarone* [Recuerdos y fantasías entre Nigoglia y Mottarone] para la revista *Lo Strona* (Strona es una localidad de la región de Piamonte). Allí comenta algunos de sus procedimientos para crear historias que consisten en buscar lugares y nombres de personajes en guías telefónicas o en los horarios de ferrocarriles y partir desde allí para buscar rimas y recuerdos. Apunta algunas *filastrocches* surgidas gracias a ese ejercicio y señala también que al pensar en Nigoglia, el río que atraviesa su pueblo natal, se tejen en su mente pensamientos en todas direcciones. Como señala en su capítulo “La piedra en el estanque” de *Gramática de la fantasía*, una palabra, un lugar, un nombre pueden generar un sinnúmero de movimientos y asociaciones. A partir de allí hace un repaso de muchos de los recuerdos de su Omegna natal, entremezclados con pequeñas redacciones que van surgiendo como producto de ellos. Este artículo está acompañado de una pequeña carta que les escribe a los lectores de la revista:

È l'ultimo giorno del '79: una bufera di neve, assolutamente insolita nel territorio della Tuscia, mi ha appena abbattuto un pino, mia moglie sta per entrare in clinica per un'operazione alla cistifellea, dopo di lei ci entrerà io per un complicato affare alla circolazione arteriosa della gamba sinistra... così comincia allegramente l'anno bisestile. Ma il pezzo mi ha aiutato a finire alla macchina l'anno vecchio, mi ha perfino fatto nascere progetti in versi, in prosa, in treno e in automobile: mi pare proprio che non convenga affatto morire.

⁹ Gran director de teatro ruso que se convirtió en un disidente soviético y debió exiliarse.

[Es el último día del '79: una tormenta de nieve absolutamente inusual en la región de Toscana me acaba de derribar un pino, mi esposa está por entrar a una clínica para ser operada de la vesícula, luego de ella yo deberé internarme por una cirugía por un asunto complicado de circulación arterial de mi pierna izquierda... así comienza alegremente el año bisiesto. Pero el artículo¹⁰ me ha ayudado a terminar el año viejo y me ha dado proyectos en verso, en prosa, en tren y en automóvil: Me parece que no vale la pena morir] (En ARGILLI: 159).

El 14 de abril de 1980, durante la cirugía a la que se refiere en la carta, una operación por una arteria obstruida en su pierna izquierda, sufre una insuficiencia cardíaca y fallece. Tenía 59 años.

Siempre demostró un gran interés por la fantasía y la creatividad, tanto para la creación de sus narraciones como en los cuentos y en los juegos inventados por los propios niños. En sus producciones esta búsqueda aparece unida a sus intereses sociales y políticos. En *Gramática de la fantasía*, entre los muchos juegos que registra y analiza, se refiere al proceso de adaptar y reescribir fábulas. Toma un ejemplo puntual: la reescritura de *Hansel y Gretel* en una versión pensada no ya en los bosques sino en una gran ciudad industrial que dio como resultado uno de sus cuentos (“Nino y Nina”), publicado en la antología *Veinte historias más una* en 1971. Rodari cuenta que esta historia invita a mirar la ciudad “desde abajo”, desde la perspectiva de dos hermanitos; invita además “a descubrir en el juego de la imaginación la realidad de un drama social” (67). Añade que en este juego el mundo habrá “entrado con toda su violencia” al cuento.

Estaremos sobre la tierra, en el corazón de la tierra. En la copia se habrán volcado contenidos políticos e ideológicos de un cierto signo, porque yo soy yo, y no una dama de San Vicente. Todo esto sucede inevitablemente. Y cuando sucede, produce imágenes y signos que a su vez deben ser indagados, interpretados (67).

Rodari, como Tino el protagonista de “La trampa del tiempo”, vivió en su tiempo, inmerso en él, con su gente, atento y comprometido con el devenir de su pueblo. Quizás sea

¹⁰ Se refiere a *Ricordi e fantasie tra Nigoglia e Mottarone*.

por eso que Beatriz Robledo sostiene que “Sus palabras son una lección para los oscuros tiempos en los que vivimos” (13).

El pensamiento político de Gianni Rodari

Si bien ya hemos desarrollado varios aspectos vinculados al compromiso político de Rodari a lo largo de la breve biografía expuesta anteriormente, es necesario ampliar algunas ideas.

Franco Cambi define a Rodari, ante todo, como un intelectual gramsciano, no aislado de la sociedad sino plenamente integrado y comprometido. Sostiene que Rodari se caracteriza por “un fedeltà profonda alla propria scelta ideologica, ma anche da una sensibile libertà di ricerca” [“una fidelidad profunda a su propia elección ideológica, pero también de una sensible libertad de búsqueda”]. Afirma que fue un representante de la clase de intelectuales comunistas italianos herederos de la lección de Antonio Gramsci, que llegaron al comunismo a través de la lucha de liberación y se integraron al partido “ma continuando ad esercitare il proprio compito specifico legato al lavoro critico-razionale, senza dogmatismo e senza chiusure nell’ortodossia”, [“pero continuaron ejercitando su propio deber específico ligado al trabajo crítico racional sin dogmatismos y sin cerrarse en la ortodoxia”] (120).

Sin duda la formación política de Rodari y su compromiso con los sectores marginados tiene relación con su propia historia, su origen humilde, su experiencia en el seminario, que él mismo describe como humillante, y con sus intereses intelectuales, que lo llevaron a la lectura de Marx, Gramsci y Lenin, entre muchos otros autores (los críticos que han estudiado a Rodari concuerdan en que era un gran lector). Pero sobre todo, la experiencia que marca profundamente su pensamiento político es su paso por la Resistencia durante la Segunda

Guerra Mundial. Cambi afirma que la profunda pasión de Rodari por la libertad y por el hombre, así como la fe en la lucha de las masas, surgen en esta experiencia.

Precisamente en la Resistencia se producirá su contacto más importante con las ideas del Partido Comunista al que terminará por afiliarse. El escritor acompañó por más de 30 años la evolución del partido colocándose siempre en un terreno de autonomía, según afirma Cambi. Ampliando esta idea, el investigador señala que Rodari fue un intelectual libre, testimonio de la autonomía y de la responsabilidad del trabajo cultural, pero también de la “viva dialettica che operava al’interno del grupo degli intellettuali organici del partito comunista”; [“viva dialéctica que operaba en el interior de los grupos de los intelectuales orgánicos del partido]” (121).

Con respecto a la conducción del PCI, Argilli sostiene que Rodari no sentía simpatía por Palmiro Togliatti, secretario general del partido entre 1927 y 1964, a quien consideraba el responsable de cerrar *Avanguardia*. También hubo entre ellos un debate concreto en torno a la publicación de historietas en *Pioniere* y al que nos referiremos en el capítulo III al profundizar nuestro análisis sobre *Las aventuras de Cebolleta*. Y aunque nunca se alejó ideológicamente del comunismo, la realidad es que Rodari comenzó a distanciarse del PCI y de su conducción a partir del impacto que provocó en él el informe Khrushchev.

Más allá de Togliatti, Rodari tuvo además una serie de desencuentros con el partido. Lidia De Grada recuerda que en 1974 se realizó un encuentro en el cual el PCI se comprometió a liberar a Rodari de su trabajo en el *Paese Sera* para que el escritor pudiese dedicarse exclusivamente a *Il giornale dei genitori*, una publicación, como ya dijimos, especializada en educación. En ese momento Rodari ya era una de las figuras más importantes de la reflexión y la renovación pedagógica de Italia y ya había ganado el premio Hans Christian Andersen por su labor como escritor infantil. Rodari había hecho grandes

planes para relanzar *Il giornale dei genitori*: “Senonché: Una volta trasferito a Roma, i due partiti (PCI e PSI) ignorarono completamente gli impegni presi in quella riunione” [“Excepto que: una vez transferido a Roma, los dos partidos (el PCI y el PSI) ignoraron completamente los compromisos de esa reunión”] (En ARGILLI, 26).

De Grada sostiene que Rodari creía realmente en la gestión social y escolar y que se sentía desilusionado por el lugar que el partido pensaba para él. “Davvero non abbiamo colto le occasioni giuste per valorizzare le persone giuste e in questo caso abbiamo sprecato occasioni uniche.” [“Realmente no supimos aprovechar las oportunidades y no valoramos a las personas adecuadas y en este caso desperdiciamos una ocasión única”] (26).

En noviembre de 1976, Rodari le escribe una carta a Lidia De Grada para renunciar a la dirección de *Il giornale dei genitori* en función de poder dedicar más tiempo a la escritura literaria. Le comenta también que debe sostener su rol de periodista en *Paese Sera* por una cuestión económica pero que necesita poder dedicar más tiempo a la literatura:

Ho bisogno di scrivere le mie storie: sono anni che ho sacrificato volentieri il mio lavoro e le mie esigenze di scrittore ad altre esigenze, politiche, di attivismo, eccetera. Questi anni sono arrivati alla fine. Ho dei libri da scrivere e voglio scriverli: non sono la “Divina Commedia” e per questo hanno potuto aspettare per anni, cedendo il passo ad altre cose, ma adesso non aspettani piú (...) Senza falsa modestia. Se quando in Italia si parla di letteratura infantile bisogna fare al primo posto il nome di un comunista, con tutto che che cosa comporta, qualche merito cel’ho anch’io. A cinquantasei anni suonati avrei quasi il dovere di prendere questo ruolo sul serio.

[Necesito escribir mis historias: durante años he sacrificado voluntariamente mi trabajo y mis necesidades como escritor por las actividades políticas, por la militancia, etcétera. Esos años han llegado a su fin. Tengo libros que escribir y quiero escribirlos: no son la *Divina comedia* y por eso han podido esperar por años, dejándole ese lugar a otras actividades, pero ahora no puedo esperar más. Sin falsa modestia. Si cuando en Italia se habla de literatura infantil, el primer nombre que aparece es el de un comunista, con todo lo que eso significa, yo también tengo algún mérito. A los cincuenta y seis años tengo el deber de tomarme este papel en serio.] (En ARGILLI, 31 Y 32)

Como vemos, la distancia de Rodari de algunas actividades periodísticas y partidarias vinculadas al comunismo estuvo relacionada no sólo con algunas diferencias que sostuvo con el PCI y su dirigencia sino también con un deseo de involucrarse más en el campo de la literatura para niños. En este sentido, Argilli sostiene:

La práctica renuncia del PCI a impegnarsi nel settore dell'infanzia ha indubbiamente influenzato Rodari, ed è sintomatico che, come intellettuale, dopo gli anni '50, non abbia più lavorato nelle organizzazioni di partito. Né, d'altra parte, fu mai chiamato a dare il suo contributo in organismi del PCI (commissione scuola, culturale, ecc.). Fatto, questo, che so per personale conoscenza, averlo sempre amareggiato (140).

[La renuncia al PCI (en términos prácticos) al involucrarse en el campo infantil sin duda influyó en Rodari y, es sintomático que, como intelectual luego de la década del '50 ya no trabajó en organizaciones del partido. Tampoco fue llamado a hacer contribuciones en organismos del PCI (escuela, comisiones culturales, etc.). Esto, lo sé por conocerlo personalmente, siempre lo amargó] (140).

De hecho, en la literatura de Rodari puede leerse, en sus inicios, un mensaje mucho más explícito y comprometido propiamente con las ideas comunistas, especialmente en *Pequeños vagabundos* (1952-1953). En las primeras obras que escribe para niños (tanto filastrocches como cuentos y novelas) el mensaje político es bien explícito mientras que en la segunda mitad de su carrera su literatura está más orientada a su búsqueda ligada a la fantasía y a la creatividad. Sin embargo, es importante señalar que sus ideas políticas atraviesan toda su obra y que, de manera más explícita o menos explícita, siempre aparecen en ella.

En este sentido uno de los investigadores que más ha ahondado en el compromiso político de sus obras es Giorgio Bini. En su ensayo titulado *Leggere e trasgredire* (1981) demuestra que el autor proponía abiertamente un mensaje de izquierda en su literatura. Bini señala que, en un sistema escolar que se abanderaba tras una falsa neutralidad política e ideológica, un mensaje como el de Rodari, que desafiaba el *statu quo*, creaba un antecedente

peligroso. Precisamente por eso es que las escuelas católicas italianas lo habían apodado “el diablo rojo” (ARGILLI, 1990). Bini enfatiza que el contenido político e ideológico se sostiene en toda la obra de Rodari. Recalca que en sus escritos, incluso en los más fantásticos, siempre aparece la esperanza utópica, la denuncia del sufrimiento y la injusticia y la necesidad de trabajar unidos por un mundo más justo.

En una dirección similar, Odette Smith (1996) destaca la capacidad de Rodari para escribir obras comprometidas con su tiempo sin resignar la fantasía. Como decíamos anteriormente, los primeros relatos de Rodari son más realistas mientras que a medida que avanza su carrera se vincula cada vez más con la literatura fantástica. En este sentido, Smith señala que, en una época en la cual para la mayoría de los escritores el compromiso adquiría un realismo cuasi periodístico, Rodari le abrió las puertas a la fantasía sin dejar de lado sus convicciones: “Rodari no solamente creó una literatura renovadora sino que transformó las prácticas pedagógicas de la literatura, la vinculó con el resto de los saberes y, sobre todo, la mostró como un campo propicio para renovar prácticas sociales” (12). La autora sostiene además que para este escritor la palabra nunca dejó de tener el poder que le atribuye el libro del Génesis: la palabra creadora que genera nuevas realidades. “No fue solo un luchador por la libertad, la propagó a su alrededor y aun hoy su obra continúa abriendo espacios para ella” (12).

Por su parte, Argilli sostiene:

Con le due raccolte poetiche *Il libro delle filastrocche*, del 1950, e *Il treno dell filastrocche*, del 1952, Rodari è il primo scrittore italiano per l'infanzia a esprimere poeticamente il vissuto quotidiano delle masse popolari venute alla ribalta col movimento operaio che irrompe nel paese dopo la Liberazione. In quei libri, catalizzatori decisivi della sua poesia, sono una formazione ideologica e una passione civile fino ad allora inedite nei nostri autori.

[Con *El libro de las filastrocche*, de 1950, y *El tren de las filastrocche*, de 1952, Rodari se convierte en el primer escritor italiano para niños en expresar

poéticamente las experiencias cotidianas de las masas populares de los movimientos obreros que estallan en el país después de la Liberación. En estos libros, movilizadores y decisivos de su poesía, hay una formación ideológica y una pasión civil hasta ahora inéditas en nuestros autores] (61).

En línea con esta afirmación de Argilli, en *El tren de las filastrocche* (1952) encontramos las siguientes filastrocche en las que se tratan temáticas tales como el desempleo, la inmigración y la falta de un hogar:

La sala de espera

Quien no tiene casa donde vivir,
suele ir a la sala de espera a dormir.

Allí se encoge sobre un banquito
y pronto se duerme como un bendito.

El vigilante pensará:
“Y ese viajero, ¿a dónde irá?”

Pero él no viaja nunca de noche
y solo va a pie, ni en tren ni en coche.

Camina siempre con su atadajo,
el día entero, sin rumbo fijo.

No encuentra empleo ni habitación:
todas las noches vuelve a la estación

y se dispone de nuevo a esperar
a ese tren suyo que no va a llegar.

Si de madrugada pita una bocina,
él está soñando que va a la oficina.

Señor vigilante, déjelo dormir.
Que sueñe otro rato. No es mucho pedir... (124)

Como vemos en la filastrocca anterior, la temática del desempleo es tratada de manera poética pero sin disimular el dramatismo que implica no tener trabajo ni techo. En “El tren de los emigrantes”, narra con gran sensibilidad el pesar de quienes deben abandonar su tierra por no encontrar oportunidades en su país:

El tren de los emigrantes

No pesa mucho ni es abundante
el equipaje del emigrante...

“Traigo del pueblo un poco de tierra
por no ir de viaje sin compañera...

Un traje, fruta y algo de pan,
seguramente me bastarán.

Pero no viene mi corazón:
no me cabía en el zurrón.

Le daba tanta pena marchar
hasta el otro lado del mar

que allí se queda, como un fiel can.
En esa tierra que me niega el pan.

En ese campito; en aquel de allá...
Pero el tren corre: no se ve ya” (128).

En *Tercera, segunda, primera*, expresa la diferencia de oportunidades evidenciadas en

las categorías de un tren:

Tercera clase: van muy apretados,
son todas ancianitas, obreros, soldados...

también va una astuta campesina
que lleva en el cesto una hermosa gallina

un pollo y un gallo de lo más flamante,
los tres sin billetes, los muy tunantes

Segunda clase; hay un tipo obeso
que representa a una marca de queso

y va pregonando su mercancía
a todo el que viaja en su compañía

Primera clase: este pasajero
es millonario y también extranjero:

“Muy bonita Italia, yo querer comprar.
¿Cuántos dólares poderme costar?”

Y el revisor terea con sonrisa atenta:
“Este país nuestro, señor, no está en venta” (122).

Por otra parte, en *Gramática de la fantasía*, ensayo sumamente vinculado con la creatividad y la fantasía, la dimensión política no está ausente. Muy por el contrario sus reflexiones en este ámbito están atravesadas por ella. En “La piedra en el estanque”, técnica que propone inventar historias a partir de lo que una palabra lanzada al azar puede despertar en nuestra mente y de las posibles asociaciones que surgen, el escritor va desarrollando una cadena de posibles historias hasta llegar a la idea de un día en el que caen todas las rejas de todas las prisiones del mundo y todos los presos quedan libres: “¿También los ladrones? Sí, también los ladrones. Es la cárcel la que produce ladrones” (12). Y agrega:

Aquí puedo notar cómo en el proceso aparentemente mecánico se cuela, como en un molde, pero a la vez modificándolo, mi ideología. Siento el eco de lecturas antiguas y recientes. Los mundos de los marginados reclaman con prepotencia ser nombrados (...). La realidad hace irrupción en el ejercicio surrealista. A fin de cuentas, quizás, si el pueblo musical se convierte en historia, no se tratará de un fantaseo evasivo, sino muy al contrario, de un modo de redescubrir y representar con nuevas formas la realidad (12).

En el corpus seleccionado podemos ver dos aspectos de los mencionados en esta pequeña cita: el mundo de los marginados que reclama ser nombrado y la historia como un modo de redescubrir la realidad. Tanto en *Las aventuras de Cebolleta* como en *Pequeños vagabundos* los protagonistas son los marginados: niños pobres con su padre preso político en el primer caso y huérfanos de padre en el segundo.

Ideas pedagógicas

En 1973, en *Gramática de la fantasía* Rodari escribe: “En nuestras escuelas, hablando en general, se ríe demasiado poco. La idea de que la educación de la mente ha de ser algo

tétrico, es una de las cosas más difíciles de combatir” (21). Quizás sea una de las frases que mejor sintetizan su pensamiento pedagógico. También señala que la educación para la democracia es también educación para la desobediencia (En ARGILLI: 45). Estos conceptos encierran el núcleo del pensamiento pedagógico de Rodari: la educación debe ser democrática y enseñar la desobediencia pero también debe ser feliz.

En “El jardín del comendador”, relato publicado en *Cuentos escritos a máquina* (1974), el dueño del jardín le pide al jardinero peras. Pero el peral está en flor y aún no es temporada de frutos. El jardinero se lo hace saber, le dice que lo ha cuidado mucho, que lo ha regado, le ha hablado cariñosamente y le ha puesto fertilizante pero que la temporada de peras aún no ha llegado. El comendador (dueño del jardín) le dice al jardinero que el problema es precisamente lo bien que ha tratado al peral:

-Un par de palos de vez en cuando, ¿se los ha dado? ¿Le ha puesto un cuatro en el cuaderno de notas?

-¿En qué cuaderno, comendador?

-Ah, conque ni siquiera lleva usted un cuaderno de notas. Me imagino que está a favor de los sistemas modernos, me lo imagino. Querido Fortunino, con las plantas hace falta severidad. Disciplina, autoridad, ¿me explico? Fíjese en esto.

El comendador Mambretti agarra un palo, se lo esconde a la espalda y se acerca al peral que, si pudiera, se pondría a cantar: “Veo huellas de pasos despiadados”.

-De modo que —dice Mambretti—, nos andamos con caprichos, ¿eh? Se nos han metido en la cabeza ideítas equivocadas, ¿no?

(...) y descarga unos garrotazos sobre el tronco del peral, que del susto pierde todas las flores.

-Bastará con esto —dice el comendador Mambretti, tirando el palo para enjugarse el sudor de la frente—. Tampoco hay que exagerar. Una cosa justa. Ya verá mañana por la mañana, qué lindas peritas echará nuestro amigo (401).

Claramente el peral no da peras pero al jardinero le preocupa tanto que el comendador vuelva a golpearlo que junta todos sus ahorros y compra peras de exportación para luego atarlas al árbol. Esta historia se repite con diferentes plantas, hasta que el jardinero ya no tiene ahorros para seguir y el comendador lo despide. Entonces, cae la noche y las plantas deciden defenderse:

El jardín se esconde en la oscuridad y el silencio. Pero bajo tierra, donde las raíces se alargan y dan vueltas, se enmarañan y se confunden, trenzando en todos los sentidos sus ramificaciones, empujando los bulbos a distintas profundidades, nace una apretada conspiración de susurros misteriosos. Allá abajo es donde los vegetales hablan entre sí, intercambian informaciones y propósitos, se comunican decisiones y proyectos. Un pueblo enterrado, creído muerto y tratado como tal, pero en cambio muy vivo, hasta en los menores pelillos radicales (405).

En estas citas se pone en juego la unión de sus ideas pedagógicas, vinculadas al rechazo a la violencia y la humillación en la enseñanza, y también su vínculo con la resistencia y la rebelión.

Cambi señala que existe una pedagogía de Rodari siempre atenta a potenciar la libertad y la emancipación. Sostiene que la imagen de la educación que subyace en la pedagogía de Rodari está ligada a la capacidad de educar sumergiéndose en la infancia, en su valor y en el futuro que representa pero siempre con optimismo y con esperanza. Esta idea se une a un proyecto menos escolar, menos institucional, que se encamina directamente hacia la antropología, hacia una idea precisa del hombre (lúdico y liberado), de crecimiento (espontánea pero crítica; dialéctica y homogénea en torno al juego), y de formación (polivalente y creativa). Respecto a los aportes de Rodari en cuanto a la creatividad, Cambi señala que no están vinculados sólo al juego sino también a una desalienación del hombre y a estimular el pensamiento crítico.

Anteriormente señalamos de manera escueta la cercanía de Rodari con el Movimiento de Cooperación Educativa. Resulta importante, para finalizar este apartado dedicado a las ideas pedagógicas del autor, ampliar tanto los fundamentos del movimiento como los motivos por los cuales Rodari se sintió atraído por él.

El MCE fue fundado en 1951 inspirado por el pensamiento del pedagogo francés Célestin Freinet, luego de que este visitara Florencia para exponer sus ideas. Según relata Mario Lodi (1977), maestro y miembro del MCE que trabajó junto a Rodari, el MCE fue

formado por profesionales de la educación que habían participado en mayor o menor medida en la Resistencia y que consideraban que, si la sociedad italiana estaba en proceso de cambio y ya no se vivía en un régimen dictatorial, la escuela también debía cambiar. El objetivo central del MCE fue llevar a las aulas ideales que sus fundadores consideraban irrenunciables: libertad, igualdad y apertura (GONZÁLEZ MONTEAGUDO, 1997).

Lodi relata que el trabajo inicial del MCE se basó en un análisis crítico de la escuela tradicional y autoritaria que sentaban sus bases en la repetición, la calificación y la disciplina. En función de este análisis, el objetivo fue sustituir los instrumentos de la didáctica tradicional por otros que llamaron “de liberación de las capacidades expresivas y lógicas del niño” (8). La mirada del MCE era una mirada social con el eje puesto en evitar una formación que alentara la competencia y el individualismo: “La escuela ya no habrá de formar individuos egoístas que compiten con los demás, ponen como meta de su actividad el dinero y el éxito, son indiferentes al destino de los demás, subvierten los valores humanos..., sino un hombre social” (LODI: 7).

Poco después de su formación, el MCE comenzó a implementar conceptos fundamentales de la pedagogía popular y la cooperación educativa, abandonando la mirada meramente didáctica. En este sentido, González Monteagudo asegura: “El M.C.E. ha sido muy crítico con la escuela en tanto que instrumento de selección social y ha defendido la necesidad de trabajar desde la escuela para consolidar una cultura democrática, pacífica, tolerante e igualitaria” (28).

El movimiento también sostuvo una renovación temática, siendo muy crítico no solo de las formas sino también de los contenidos enseñados en la escuela tradicional. Puntualmente con respecto a la historia dictada en los colegios, Lodi sostiene que el MCE

planteó que siempre se enseñó en relación a reyes y militares mientras que desde el Movimiento consideraron fundamentales otros contenidos:

(...) hay otra historia, que no se enseña en la escuela: la de los campesinos y los obreros que con su trabajo producen la riqueza del mundo y siguen siendo siempre pobres, la de los jóvenes que aman la vida y son enviados a morir en la guerra, la de los que luchan y mueren por un mundo sin explotados ni explotadores (8).

A partir de este breve repaso, es posible apreciar con claridad por qué Rodari, que siempre sostuvo una mirada crítica hacia la escuela tradicional y señaló frecuentemente la necesidad de renovación, se sintió atraído por las ideas del MCE. No obstante, hay algo más que indudablemente atrae a Rodari a este movimiento y marca su coherencia: la mirada integral que el MCE tenía no sólo de la pedagogía y del niño sino también de la sociedad. En esta dirección, Lodi señala que la atención de Rodari por la escuela está relacionada al “análisis de una sociedad que, después de salir de la dictadura fascista y de la guerra, buscaba en sí misma las fuerzas vitales para reconstruir, basándose en los valores de la Constitución, un nuevo modo de vida” (7).

En la introducción que Lodi escribe para *La escuela de la fantasía*, recopilación de ensayos pedagógicos de Rodari, relata que desde los comienzos del MCE el escritor participaba de las reuniones como periodista:

(...) como periodista serio y formal, se interesaba por problemas que el Movimiento enfrentaba, desde lo que producían los niños que usaban libremente la palabra, hasta las investigaciones en marcha encaminadas a la elaboración de la pedagogía popular como alternativa a la pedagogía transmisora de la escuela autoritaria. Escuchaba atento los informes, pero, sobre todo, discutía con nosotros los problemas más significativos y tomaba notas de todo. Se entendía que allí, junto a nosotros, no estaba solo el periodista, sino también el maestro que reaparecía y recogía –en el fermento de nuestras ideas y experiencias- la esperanza, diría la certeza, de una transformación positiva de la realidad. Lo sentíamos como un amigo que buscaba con nosotros el camino de la “revolución silenciosa” que debería dar concreción a la reforma de la escuela en un sentido democrático (7 y 8).

Rodari también sigue con interés las publicaciones de las aulas del MCE. Se trata de periódicos realizados por los niños en donde, además de dar noticias políticas y sociales, se recogen las experiencias de aprendizaje y se transcriben los debates que surgen en las escuelas del movimiento. Además participa de manera frecuente en estos periódicos a través del correo de los lectores. En las cartas que les escribe a los niños polemiza con ellos, interviene en los debates y a veces les dedica algunas filastrocche.

En una carta que les escribe a los estudiantes de Lodi en 1965 les comenta que leyó con atención el debate sobre la muerte y polemiza con ellos con respecto a la religión porque uno de los alumnos sostiene que los no creyentes solo buscan divertirse al no considerar que haya una vida luego de la muerte:

Puede darse que sea así: que uno tenga una vida buena y útil no de resultados de lo que piensa sobre la muerte, sino de resultados de lo que piensa sobre la vida –de su deber hacia los demás- de su fe en lo que hace (1965: 9).

En otra carta de febrero de 1973, los felicita por su periódico que, sostiene, es más auténtico que muchos de los medios de comunicación porque los niños no solo dan las noticias sino que las discuten “tratando de ver tras la fachada de las cosas” (9) y porque toman iniciativa ante las noticias, como lo demuestra un debate que transcriben sobre la guerra de Vietnam. En la misma carta expone sus ideas sobre las observaciones que los niños hacen sobre cómo nace y qué es la poesía:

Espero que volveréis sobre este tema, para profundizar –por ejemplo- en la reflexión sobre el lenguaje de la poesía (la palabra justa en el lugar justo –la palabra más expresiva- la palabra más plena de significado). Quizás encontraréis que en la poesía ciertos términos no surgen en relación directa con la emoción, el sentimiento, la realidad, sino a partir de otras palabras, que se llaman las unas a las otras, se sugieren entre sí, se atraen para formar “conjuntos” de vocablos que no pertenecen al lenguaje de todos los días (10).

En el final de la carta, escribe: “os he escrito solo por el placer de estar un poco con vosotros, aunque de lejos” (10). Estas observaciones que Rodari realiza con respecto a la

capacidad de las palabras de llamarse las unas a las otras, y de formar conjuntos inusuales están en línea con muchas de las técnicas propuestas en *Gramática de la Fantasía*. Señala por ejemplo que una palabra “lanzada al azar en la mente” (9) provoca “una serie infinita de reacciones en cadena”, una palabra en definitiva puede despertar recuerdos, fantasías, imágenes y puede ser también el origen de una historia o de un juego para inventar una historia. En otro capítulo cuenta que una maestra de Reggio Emilia les proponía una palabra muy simple a los niños y les preguntaba si se atrevían a pensar un cuento desde allí. Rodari reproduce la historia que uno de los niños inventa a partir de la palabra “hola”:

Un niño había perdido todas las palabras buenas y solo le habían quedado las feas: mierda, caca, cagón, etc.

Entonces su mamá lo lleva al médico (...).

El doctor le dice que debe ir por ahí a buscar una buena palabra. Primero encuentra una palabra así (el niño indica una longitud de unos veinte centímetros) que era “uf”, que es mala. Luego encuentra otra larga así (unos cincuenta centímetros) que era “arréglatelas” que también es mala. Más tarde encuentra una palabrita rosa, que era “hola”, se la mete en el bolsillo, la lleva a casa y así aprende a decir palabras amables y se vuelve bueno (15 y 16).

Una de las técnicas más conocidas de *Gramática de la fantasía* es el binomio fantástico, muy relacionada a las reflexiones de Rodari en la carta dedicada a los alumnos de Lodi. Esta técnica propone “juntar” dos palabras que aparentemente no tienen ninguna relación como semilla para una historia. Propone despojar a las palabras de su significado cotidiano y liberarlas “de las cadenas verbales de las que normalmente son parte integrante” (19 y 20). Se trata de realizar un proceso de extrañamiento sobre palabras familiares y lanzarlas “unas contra otras en un espacio nunca visto” (20).

En un intercambio epistolar que sostiene con Lodi, le escribe que ver la forma en que los chicos organizan sus primeras observaciones sobre el mundo tiene algo de milagroso y les regala a los niños una filastrocca titulada “Insieme” [“Juntos”] que es el nombre del periódico y en la que incorpora el nombre de todos ellos:

El grano crece en el Vho
cada día un poco.
Fabio lo va a mirar
y Katia a mensurar,
con Carolina e Ileana
lo mide cada mañana.
Anna dice: -¡Mira qué alto!
Angelo dice: -¡Ha dado un salto!
Aquí está Umberta, aquí Fiorella
que ayer de noche vio una estrella.
Y aquí Virginio: ¡Madre mía!
Con la pistola de Santa Lucía
tendrá el yerbajo bien lejano
del grano, del buen grano.
Antes era solo un punto:
ahora los niños y el grano
crecen *JUNTOS* (11).

Como vemos, Rodari era muy activo en su participación y en sus observaciones sobre la escuela tradicional y sobre las alternativas que pudieran ofrecer una formación más libre y más comprometida socialmente. Sostenía que la escuela no podía limitarse a enseñar a sacar cuentas, leer y escribir sino que era necesario que le diera un lugar a la vida del niño y a los ideales de los adultos. También afirmaba que en un aula del MCE las técnicas disciplinarias y didácticas tradicionales perdían todos sus “carcomidos niveles” y se afianzaban otros valores: “la colaboración, la solidaridad, el placer de trabajar unidos, la actitud de investigación abierta de cada aspecto de la realidad y la mentalidad científica” (1966: 34).

Entre sus aportes pedagógicos se encuentran sus artículos en diferentes publicaciones especializadas de educación. Colabora con la revista mensual *Il giornale dei genitori* [*El periódico de los padres*] y en 1968, tras la muerte de la periodista, traductora y referente antifascista Ada Gobetti, asume la dirección de ese medio. En uno de los artículos que publica allí en 1966, Rodari adhiere a las tesis y al método del Movimiento de Cooperación Educativa, enfatiza que las aulas del MCE afianzan la solidaridad y la colaboración y resalta

la necesidad de enseñarle a los niños a “mirar y a criticar el mundo sin prejuicios y sin miedo”. Resalta, además, la necesidad de educar a los niños en las grandes pasiones:

(...) entiendo por “pasión” la capacidad de resistencia y de rebelión; la intransigencia para rechazar el fariseísmo, como quiera que se enmascare; la voluntad de acción y de dedicación; el coraje de “soñar a lo grande” y la conciencia que tenemos, como hombres, de cambiar el mundo para mejor, sin contentarnos con los mediocres cambios de escenario que dejan todo como era antes: el coraje de decir que no cuando es necesario, aunque decir que sí sea más cómodo; el coraje de no “hacer como los demás” aunque por eso haya que pagar un precio (1966: 35 y 36).

En el mismo artículo, también sostiene que los niños necesitan “concebir ideales y aprender a amarlos por encima de cualquier cosa” (38). En otros escritos publicados en *Il giornale dei genitori*, Rodari defiende el placer del conocimiento y sostiene que la idea de que la escuela debe servir para “acostumbrar a los niños al esfuerzo es una coartada peligrosa ofrecida a quien desea evitar todo cambio” (1976: 93).

Además de coincidir con las prácticas y la tesis del MCE, Rodari retomará su contacto directo con las escuelas a través de este movimiento. Allí acude para narrar cuentos a los niños y experimentar técnicas de escritura que luego recogerá en *Gramática de la fantasía*. Sobre este libro, Rodari sostiene que se trata de una propuesta “para contribuir a crear, en la escuela, un nuevo papel para el niño, un papel de niño creador, productor, indagador, en lugar del tradicional papel pasivo que el niño siempre ha desempeñado en la escuela” (1974: 67).

Sobre su actividad en el campo de la pedagogía, Polanco enfatiza que Rodari logró aunar teoría y práctica, y desarrolló una intensa actividad, convirtiéndose en una “figura emblemática de la renovación pedagógica” (11). Argilli, por su parte, señala que las convicciones pedagógicas de Rodari son profundamente coherentes con su ideología política. Esta coherencia puede verse en otra de sus contribuciones en *Il giornale dei genitori*, cuando analiza actividades realizadas en las aulas y sostiene que la poesía creada en ese espacio:

ha ayudado a los niños a sentir, si no ya a comprender claramente, que el papel que ellos mismos desempeñan en el mundo no tiene que ser el de quien acepta la realidad tal como es, de quien sólo debe ejecutar, consumir y obedecer, sino un papel de productores, de creadores y de transformadores del mundo. No importa si cuando terminen la escuela no hacen más poesía: realmente es más fácil que conserven la necesidad de la poesía, en todo caso la poesía será, para ellos, un ejercicio de libertad y una educación para la libertad cuyos frutos durarán por mucho tiempo (1972: 214).

En esta pequeña cita se entrecruzan, nuevamente, los intereses pedagógicos, políticos y literarios de Rodari. La idea de que los niños puedan pensar en no aceptar dócilmente la realidad, condenados a ser obedientes consumidores, sino que pueden crear y transformar el mundo es poderosa y profundamente vinculada con la noción de utopía que desarrollaremos en el capítulo II y analizaremos desde el corpus seleccionado. Además, este concepto político de no aceptar el mundo sumisamente sino intentar transformarlo surge a partir de la “necesidad de la poesía” como un ejercicio de libertad en el marco de una “educación para la libertad”. Nuevamente vemos aquí cómo un ejercicio escolar está sustentado en aspectos profundos, fundamentados y coherentes a partir de las ideas políticas, pedagógicas y estéticas del autor.

Obra literaria

En las múltiples investigaciones que existen sobre la bibliografía de Rodari siempre encontramos la misma conclusión: sus obras literarias marcan un salto revolucionario en el campo de la literatura para niños. Reivindicó la LIJ, incorporó en sus cuentos y novelas temas que eran considerados tabú, se alejó del estilo moralizante para hablarles a los niños sin subestimarlos, impulsó la creatividad y la fantasía y se interesó profundamente en las inquietudes de sus lectores.

Con respecto a la importancia que Rodari tuvo para el campo de la literatura infantil, Argilli señala que gracias a este autor la LIJ pasó de la serie B a la serie A. Esta expresión italiana hace referencia a la profesionalización del campo, que fue reivindicado y dejó de ser considerada una literatura “de segunda categoría” para ser parte de la “serie A”. José Luis Polanco, por su parte, afirma que el autor “figura entre los escritores que destacan por la sinceridad, el rigor y la profundidad de su escritura, por el esfuerzo en dar lo mejor de sí mismos a los lectores infantiles” (13). Robledo, sostiene que gracias a Rodari la literatura para niños se sintió inmensamente más libre, más creadora, se liberó por fin de todos los “deber ser” a los que la tenían sometida tanto la pedagogía como las leyes de la tradición.

En cuanto a la incorporación de temáticas escasamente trabajadas en la LIJ, con Marc Soriano, entendemos por tabú a aquellos temas como “la guerra, la desocupación, la miseria, la droga y la enfermedad” que, con el pretexto de preservar el paraíso de la infancia, no son tratados:

Se trata de un tabú que acarrea otro: los que tienen que ver con los análisis económicos, sociales, políticos o geopolíticos, que pueden parecer aburridos o militantes. Las obras que se ocupan de esos problemas se consideran “comprometidas”, las que los ignoran son “artísticas” (676).

En este sentido, la obra de Rodari se ocupa frecuentemente de estas temáticas, sea desde un estilo más realista o desde la fantasía. En su primera novela, *Las aventuras de Cebolleta* (1951), el protagonista debe enfrentar a una tiranía y liberar a su padre que es un preso político. Su segunda novela, *Pequeños vagabundos* (1952-1953) trata las temáticas de la guerra, los movimientos de los campesinos sin tierra, la pobreza y el trabajo infantil, la muerte y la enfermedad. *La flecha azul* (1954) introduce el tema fantástico de los juguetes que cobran vida y deciden huir de la juguetería en búsqueda de Francesco, un niño que no tiene posibilidades de tener un regalo por el día de la befana (es una figura de la tradición

italiana, se trata de una anciana que le hace regalos a los niños el 6 de enero). Francesco es huérfano de padre y trabaja para poder ayudar a su madre a sostener a sus hermanos; en su viaje, los juguetes atraviesan la ciudad de noche, en el crudo invierno, y son testigo de la muerte de una viejita sin hogar que muere de frío y de un niño al que el hambre no lo deja dormir. *Gelsomino en el país de los mentirosos* (1958) trata también sobre una tiranía. Asimismo, muchos de sus cuentos construyen tramas narrativas en donde tienen lugar las dictaduras –como “Jaime de cristal” (en *Cuentos por teléfono*, 1962)–, la muerte, la guerra y la pobreza –como en “El albañil de Valtellina” (también en *Cuentos por teléfono*, 1962)–, la revolución –en “El jardín del comendador” (en *Cuentos escritos a máquina*, 1974)–.

Como ya hemos señalado, las primeras obras de Rodari contienen un mensaje político más explícito mientras que en la segunda mitad de su carrera como escritor sus intereses comienzan a estar cada vez más vinculados con la fantasía y la creatividad. Sin embargo, como señala Beatriz Robledo:

La obra de Rodari no sólo está lejos de un concepto estereotipado de lo fantástico, sino que logra realmente demostrarnos la imbricación entrañable que existe entre realidad y fantasía; cómo lo fantástico devela aspectos ocultos de la realidad otorgándole –en su caso con mucho mayor énfasis– una función liberadora y transformadora (6).

También hemos demostrado ya la profunda relación que en este autor existe entre fantasía y compromiso social. En este sentido, Cambi afirma que el método de construcción poética típica de Rodari se elabora entrecruzando experiencias literarias, lingüísticas, y poéticas. Por su parte, Argilli aporta:

Sottolineare l'importanza del “messaggio” non significa sottovalutare l'altro aspetto innovatori di Rodari, il lavoro che già da allora compie sul linguaggio, fino a farlo diventare successivamente il suo asse quasi centrale. Si rischia però di limitare l'originalità di Rodari –come molti tendono a fare oggi– se non si pone in primo piano il mondo di esperienze e idealità con il quale, muovendo da una cultura di sinistra (e non poteva essere altrimenti), ha innovato la nostra letteratura infantile, immettendovi le fantasie, la speranza, i sentimenti di bambini e adulti

della società del dopoguerra, percorsa da un grande risveglio de la coscienza nazionale. Con questa scelta umana e artistica, ma anche ideologica (intendendo per ideologia una concezione del mondo), Rodari ha conjugato poesia e ideologia nelle forme più fantasiose, revelando ai bambini un inedito modo di guardare con gli occhi della fantasia il mondo, la società, la vita quotidiana.

[Destacar la importancia del mensaje no significa subestimar el otro aspecto innovador de Rodari: el trabajo que ha hecho sobre el lenguaje y que se ha convertido en su eje central. Sin embargo existe el riesgo de limitar la originalidad de Rodari –como muchos tienden a hacer hoy- si no se pone en primer plano el mundo de la experiencia y de las ideas con el cual, desde una cultura de izquierda, ha innovado nuestra literatura infantil, aportando la fantasía, la esperanza, los sentimientos de los niños y de los adultos de la sociedad de la posguerra, en un gran despertar de la conciencia nacional. Con esta elección humana y artística, pero también ideológica (entendiendo por ideología una conciencia del mundo), Rodari conjugó poesía e ideología en una forma fantasiosa, revelando a los niños un inédito modo de mirar el mundo, la sociedad y la vida cotidiana, con los ojos de la fantasía] (63-64).

Con respecto a las influencias literarias de Rodari, son numerosos los autores que señalan su relación con los surrealistas franceses y los futuristas italianos (CAMBI, ARGILLI). Robledo sostiene que “No sólo revoluciona los usos convencionales del lenguaje, como fiel discípulo de las vanguardias europeas, como seguidor y estudioso de los surrealistas, sino que lo hace dirigiéndose al niño, con una clara conciencia del receptor” (10).

Cambi investiga las imágenes de infancia que se proyectan en Collodi, De Amicis y Rodari. Con respecto a la idea de niño en Rodari, señala que existe en este autor un significado filosófico de niño en tanto que hablar de infancia es hablar de hombre posible, de una utopía antropológica. Entre las páginas de sus obras corre una precisa concesión de la fantasía, y una visión del hombre y de su lugar en la sociedad que se carga de colores de utopía, de sus tensiones y de sus ideales, según afirma este crítico.

Su *Gramática de la fantasía* posiblemente sea hoy el libro más conocido de su prolífica carrera. La difusión que ha tenido esta obra es por un lado positiva porque fomenta la

creatividad pero al mismo tiempo, principalmente en la escuela, se ha reducido a un listado de técnicas despojadas de su valor liberador y democrático. Beatriz Robledo afirma que esta obra “ha sido sometida a un reduccionismo dentro del ámbito escolar, convirtiéndola muchas veces en meros juegos técnicos” (2). Si se toma *Gramática de la fantasía* como un recetario o un instructivo técnico se lo despoja del valor liberador que propone. En este sentido, Rodari explica la importancia de las operaciones de la fantasía no con un significado evasivo sino vital. Define también que si en la escuela este momento no es tomado “en serio” es mejor no hacerlo y que el juego y la creatividad de ninguna manera son menos importante que las demás actividades escolares, especialmente en una edad en la que el juego y la invención son medios esenciales del niño para “establecer sus relaciones con los demás, con el medio y con la realidad” (1974: 78).

En esta dirección, Argilli sostiene que la etapa más conocida de Rodari es la posterior a la década del '60, especialmente cuando comenzó a publicar en la editorial Einaudi, y que la atención de la crítica y de los estudiosos tiende a estar puesta especialmente en las técnicas para estimular la fantasía de los niños que el escritor propone. Y añade:

C' è però, come ho cercato di dimostrare, un Rodari di dirompente fantasia creativa, piú “moralmente robusta”, un giornalista per ragazzi, uno scrittore e un poeta che non era considerato, come oggi, una sorta di angelo domestico e familiare, ma un “rosso”, con una coda da diavolo. È infatti il primo artista comunista ad avventurarsi sul terreno della letteratura infantile, un Don Chisciotte che, col coraggio e l'ispirazione di una cultura agguerrita e moderna, smantella una serie di mulini a vento, indicando un nuovo orizzonte narrativo.

[Sin embargo, y como he intentado demostrar, Rodari fue también un escritor de fantasía creativa y disruptiva, "moralmente robusta", un periodista para niños, un narrador y un poeta que no era considerado, como hoy, una especie de ángel doméstico y familiar sino un rojo con cola de diablo. Y, de hecho, fue el primer artista comunista en aventurarse en el terreno de la literatura infantil, un Don Quijote que, con el coraje y la inspiración de una cultura aguerrida y moderna, desmantela una serie de molinos de viento, indicando un nuevo horizonte narrativo] (139).

En este capítulo hemos intentado demostrar la complejidad y profundidad de la figura de Rodari; un autor que, como dijimos, comenzó en el campo de la literatura para niños casi por casualidad: “Me encontré sin haberlo programado ni deseado en el estante de la literatura infantil con mis libros” (1979: 218). Rodari explica que intentó vivir siguiendo la máxima que, según cuenta, tenía Charles Dickens sobre su escritorio: “Haz bien lo que te toque hacer”. Él mismo, explica, intentó vivir también según esa idea. Pero fue más que un escritor que hizo bien lo que le tocaba hacer. Su profundo compromiso con la imaginación y la creatividad y con el valor liberador de la palabra fueron un sustento fundamental para que pudiese romper los rígidos parámetros de la época y proponer una literatura que respetara las capacidades del niño y las potenciara.

Al relatar su experiencia como maestro de un grupo de niños judíos alemanes que en 1937 y 1938 habían llegado a Italia escapando de la incipiente persecución en su país, Rodari sostiene que fue un periodo bello en el que aprendió un poco de alemán y se lanzó sobre los libros de esa lengua con “pasión”, “desorden” y “voluptuosidad” (1973: 7). Esa pasión, esa voluptuosidad y, a veces, ese desorden, guiaron también su escritura. Pese a haber ingresado al campo de la LIJ “sin haberlo programado ni deseado”, existía en él un profundo compromiso con la creatividad y la libertad, con el respeto por los intereses de los niños, un posicionamiento político y pedagógico, un vínculo apasionado con el acto creativo, que guiaron sus búsquedas estéticas. Existía en Rodari todo un complejo entramado de intereses, ideas y convicciones que constituyen el sustrato de su escritura. Si bien su llegada al campo de la literatura para niños no fue programada, en sus trabajos encontramos no sólo la voluntad de hacer bien lo que le tocaba hacer sino también un pensamiento y un compromiso donde pararse firme para dirigirse a los niños, con la convicción –previa a su experiencia como escritor de literatura infantil y siempre presente- de que los niños “no son seres humanos de

segunda categoría” (RODARI, 1979; 218), pese a que durante siglos así se los consideró, y de que la literatura para niños merece un lugar de peso a la altura de su público.

Capítulo II. La utopía como “dimensión antropológica esencial”

“Y la utopía no es menos educativa que el espíritu crítico. Basta trasladarla desde el mundo de la inteligencia (a la que Gramsci atribuye justamente el pesimismo metódico) al de la voluntad (cuya característica principal, según dice el mismo Gramsci, debería ser el optimismo)”.

Gramática de la Fantasía

Gianni Rodari

El concepto de utopía nos interpela desde la literatura y la política, desde la imagen estática de un ideal posible y desde la necesidad de construirlo. Las utopías también nos convocan a partir de una crítica hacia las sociedades reales en contraste con las posibles o imaginadas y desde la exploración de alternativas.

Debemos la palabra Utopía al pensador inglés Tomas Moro y a la publicación de su obra *Librito áureo no menos saludable que festivo sobre la óptima república de la nueva isla de Utopía* (1516), que hoy conocemos simplemente como *Utopía*. Ahora bien, si en estos 500 años podemos hacer referencia a la literatura utópica con ese nombre gracias a la creación de Moro, diversos autores coinciden en señalar que las utopías son anteriores al pensador inglés. Volveremos sobre esta cuestión pero resultaba fundamental señalarlo.

Utopía comienza con una carta ficticia que Moro envía a su amigo Pedro Egidio. Allí transcribe el diálogo que ambos entablaron en Flandes con Rafael Hitlodeo, navegante

portugués que, siendo joven y arrastrado por el ansia de viajar y conocer el mundo, abandonó sus tierras y se embarcó junto al explorador florentino, Américo Vespucio, de quien fue compañero inseparable en tres de sus cuatro viajes. En la tercera travesía, Hitlodeo resolvió quedarse en una ciudadela situada en los confines alcanzados en este viaje. Fueron muy extensas y diversas las tierras que conoció pero una distingue particularmente: la República Utópica. El libro segundo de la obra se compone de la descripción que Hitlodeo hace de esta región. La sociedad detallada por el navegante ha logrado resolver los dilemas y las injusticias que aquejan a la sociedad en la que vive Moro. Se presenta así como el estado ideal de una república o la “óptima república”, como expresa el título original de la obra. La isla de Utopía existe en alguna parte de la tierra y en el mismo tiempo histórico del narrador. Es decir, no se trata de un sueño futurista como suele ocurrir con gran parte de la literatura utópica o distópica contemporánea. La literatura distópica se desprende de la utopía y comparte con ella la capacidad de imaginar organizaciones sociales y políticas diferentes a las de la realidad concreta del autor. Estrella López Keller (1991) la define como un fenómeno propio del siglo XX; es decir que, si bien podemos encontrar algunos textos distópicos previos, se trata de excepciones mientras que la mayor producción de literatura de este estilo se sitúa a partir de 1900 y parecería indicar, según esta autora, un quiebre de la fe en el progreso. Amanda Salvioni (2013), por su parte, vincula las visiones distópicas con el apocalipsis debido a que “la amplificación proyectada en el futuro de los males del presente lleva fatalmente a la destrucción de la humanidad tal cual la conocemos” (307).

Si etimológicamente la palabra utopía designa aquel lugar que no existe, un “no-lugar”, la distopía implica un mal-lugar. Es la proyección ya no de un sueño sino de una pesadilla doblemente aterradora por presentarse como posible. Decíamos anteriormente que López Keller encuentra a este estilo como propio del siglo XX pero su artículo es de 1991, y lo

cierto es que en la actualidad asistimos a una explosión de la ficción distópica: “vidas blandas, ficciones duras”, sostiene Santiago Alba Rico (2019).

Frederic Jameson (2005) utiliza el término “distopía crítica” a la que define como una pariente negativa de la utopía en tanto “sus efectos se generan a la luz de cierta concepción positiva de las posibilidades sociales humanas, y su actitud políticamente capacitadora deriva de los ideales utópicos” (241). Al mismo tiempo, Jameson hace una distinción entre distopía y antiutopía. En este último grupo ubica a las ficciones de George Orwell “dado que están formadas por una pasión fundamental por denunciar y advertir contra los programas utópicos en el ámbito político” (242).

Como ya afirmamos, la utopía de Moro se ubica en algún lugar del mismo tiempo histórico del autor, a diferencia de la ficción contemporánea que la sitúa en el futuro. Moro vivió en una época en la cual el conocimiento del mundo estaba en expansión y los viajes de los exploradores europeos revelaban a ese continente vastísimas geografías. Pero hoy conocemos todos los rincones de la tierra, por lo que las utopías, distopías o antiutopías que podemos concebir están en el futuro o en otros planetas. En esta dirección podemos mencionar la literatura distópica o antiutópica de Orwell, Bradbury, Huxley o Dick pero también la utopía pensada por Rodari en el corpus seleccionado, como desarrollaremos en los capítulos III y IV. Al escribir Moro su *Utopía* la situó entonces en lo desconocido, es decir, en aquel “nuevo mundo” lleno de misterio y de novedad para Europa. Al igual que lo hizo Moro, nuestra literatura utópica o distópica debe situarse también en lo desconocido, es decir el futuro o el universo. Un planeta o un año remoto funcionan hoy para nosotros de la misma manera que lo hizo el continente americano para el imaginario europeo del 1500: es el terreno de lo desconocido, de lo posible pero también de lo temido.

Alba Rico analiza el auge de la ficción distópica actual y sostiene que está destinada a un público que goza aún de “vidas llevaderas”. Con esta expresión, el autor hace referencia a la clase media consumista que no puede experimentar “los elementos distópicos infiltrados ya en sus existencias (tecnológicos y políticos)” y que se defiende de ellos “proyectándolos en la ficción y en el futuro, dos lugares donde el dolor latente se vuelve goce presente” (S/P). Los escenarios apocalípticos o post-apocalípticos tan extendidos hoy en la literatura y el cine ayudan a soportar la crisis y a “retrasar la toma de conciencia” (S/P), continúa Alba Rico.

Como ya hemos adelantado, en el momento histórico en el que Moro escribe *Utopía*, las nociones sobre el planeta y su extensión se encuentran en pleno proceso de transformación. Apenas un par de décadas antes de la publicación de esta obra, Europa hallaba una vasta región que era nueva ante sus ojos y que llamó América. El paradigma dominante de la sociedad en la que vivía Moro sostenía que la tierra se acababa en lo conocido hasta que “descubre” que había grandes extensiones de tierras “nuevas” o “vírgenes”, según las ideas del “viejo continente”¹¹.

Estas regiones, con sus promesas de una existencia de El dorado y con horizontes nunca vistos por los europeos, impulsaron la imaginación de exploradores e intelectuales. Se abrió, de repente, un mundo “nuevo” distinto a Europa en su organización, sus costumbres, sus ideas, su cultura y su fe. Estas posibilidades motivaron a soñar con sociedades donde los vicios del “viejo mundo” no estuvieran presentes. Es por eso que la República Utópica se encuentra en algún lugar del mismo tiempo histórico de quien la sueña.

¹¹ A los fines del presente análisis dejamos aquí de lado lo que significó este supuesto “descubrimiento” por parte de Europa en términos humanos, históricos y éticos para centrarnos en las posibilidades que abrió para la imaginación de la época, especialmente en lo que significó para Moro y su *Utopía*.

En este sentido, Carolina Martínez (2017) señala: “Moro convivió pues con una imagen del orbe terrestre en vías de transformación, modelada al calor de la experiencia de viaje y de los avances del saber técnico” (139). Este mundo en transformación inspiró la imaginación de sociedades ideales, posibles y existentes en el mismo tiempo histórico del narrador aunque en un lugar indeterminado. En esta ficticia carta que Moro le dirige a Pedro Egidio, el humanista inglés escribe: “(...) ni a nosotros se nos ocurrió preguntarle [a Hitlodeo], ni a él decirnos en qué parte de aquel mundo nuevo está situada Utopía. Dinero daría yo por que no se hubiese omitido este detalle” (41).

Si bien el lugar concreto de Utopía no está definido, Moro expone una serie de referencias geográficas y cartográficas que indican que la isla se encuentra en alguna parte del “nuevo mundo”. De hecho, las primeras cuatro ediciones de esta obra incluyeron un conjunto de mapas y de cartas que constituyen indicios de dicha ubicación pero que también toman el modelo de los relatos de viaje (muy populares en los inicios del siglo XVI). Estas referencias que Moro introduce tomando el estilo de los escritos de los exploradores, logran que la isla de Utopía resulte “ficticia pero posible” (MARTINEZ: 140).

Con respecto a la palabra utopía, Paul Ricoeur (1986) señala que “significa lugar que no existe, ninguna parte, ningún lugar; es la isla que no está en ninguna parte, el lugar que no existe en un lugar real” (57). En igual sentido, Laura Duimich (2017) sostiene que el concepto de utopía nos aparece negado desde su propia etimología por designar un no lugar. Aquí encontramos este juego de crear un lugar que significa “ningún lugar”. La ambivalencia de Utopía es, entonces, doble: por la etimología de la palabra y por tomar el modelo de relatos reales para designar un espacio ficticio.

Al mismo tiempo y, como ya adelantamos, esta intencional ambivalencia no se presenta sólo en su nombre sino también en la narración y en la manera en que se construye. Martínez

señala que tanto la descripción de la organización sociopolítica de la República Utópica como su geografía están determinadas por la ambigüedad que supone el “relato de un viaje verosímil” (138). Esto es, se trata de una descripción ficticia que toma las características propias del relato de viaje. Moro construye una cartografía y una organización sociopolítica a partir de los elementos típicos de las narraciones de los exploradores y lo hace a partir de elementos geográficos concretos. Esta compleja red de referencias geográficas y cartográficas que el humanista inglés genera le permite al texto dotarse de verosimilitud histórica. Para ello se vale del relato de un explorador ficticio: Rafael Hitlodeo. Al respecto, Martínez afirma que “En *Utopía*, el testimonio del testigo ocular se convierte en una estrategia narrativa que tanto Moro como sus colegas humanistas adoptan para conducir al lector al ambiguo terreno de lo verosímil” (149).

En este sentido, Martínez sostiene que es importante pensar la creación de la obra de Moro en el contexto editorial. *Utopía* es concebida por Moro durante un viaje diplomático en Amberes, ciudad que experimentaba un creciente mercado editorial en torno a relatos de los exploradores y tanto *Mundus Novus* como la *Lettera* de Américo Vesputio contaban con varias reediciones desde su primera publicación en 1503 y 1504 respectivamente (MARTÍNEZ). La proliferación de narraciones inscriptas en el género denominado relatos de viajes y el creciente interés de los lectores y de la industria editorial por este tipo de escritos constituyeron el marco en el cual Moro, a través de las narraciones de Hitlodeo, describe las características geográficas y la organización social, política y económica de la República Utópica.

Ahora bien, la isla de Utopía recuerda en gran medida a la Inglaterra de Moro y Amaurota, su capital, es similar a Londres. Al respecto, Duimich señala que, según numerosos estudios que se han realizado de la obra, “Utopía es la imagen que devuelve un

espejo distorsionado en el que se refleja la sociedad injusta que es Inglaterra en los tiempos de Moro” (33). Aquí encontramos uno de los aspectos centrales de la utopía como concepto: no es sólo el sueño de un lugar mejor sino también un lugar a partir del cual poder mirar de manera crítica el orden social desde donde se concibe este ideal.

Como ya adelantamos, esta mirada crítica no es exclusiva de Moro ni se inicia con él, de la misma manera que no es él quien imagina por primera vez una sociedad que resuelva aquellos problemas que no se encuentren resueltos. En este sentido, son numerosos los autores que sostienen que la literatura utópica es anterior a Moro pero, según explica Duimich, la obra del pensador inglés, además de crear el término, es determinante para indicar con mayor claridad la importancia de este género para la teoría política. Según señala esta autora es justamente por eso que se considera a *Utopía* como una obra canónica.

En una línea similar, Rafael Herrera Guillén (2013) sostiene que la obra de Moro dará forma y nombre a una corriente de pensamiento que desde la Antigüedad imagina la creación de una sociedad y un sistema de gobierno perfectos.

En este sentido, existe consenso entre los investigadores del género utópico en afirmar que no se inicia con Moro pero que sí le debemos al pensador inglés el término que aún hoy utilizamos y muchas de sus características.

Breve historia de las utopías

Lewis Mumford (1922) sitúa a las primeras utopías en la antigua Grecia. Aristóteles menciona las utopías de Fáleas (que imagina un estado ideal en donde exista la plena igualdad de las propiedades) y de Hipódamo (un urbanista que ideó ciudades atendiendo no sólo al orden arquitectónico sino también a cuestiones sociales). Mumford se refiere brevemente a estas narraciones para poner el eje en una de las primeras utopías de las cuales tenemos

registro escrito: aquella que presentó Platón en la *República* y amplió en *Las Leyes*, *El Político* y *Critias*. En la *República*, Platón imagina un estado ideal definido como una sociedad justa en donde las clases están claramente diferenciadas y cada una tiene su función, ya sea gobierno, defensa o abastecimiento.

La referencia a Platón es central al hablar de la utopía. El filósofo griego no sólo es el autor de una de las primeras obras escritas que exponen esta idea sino también la inspiración para la creación de la República Utópica. Según señala Quentin Skinner (1967), la *República* y *Las Leyes* fueron fundamentales para Tomás Moro y el modo en el que pensó la organización política de la isla.

Por su parte, Herrera Guillén ubica en el libro del Génesis a las primeras utopías. Este académico español encuentra en la historia del huerto del Edén y en el diluvio universal no sólo las primeras narraciones utópicas de las que haya registro escrito sino también el prototipo de la utopía que se reinterpretará a lo largo de la historia. Según este autor, la idea de un paraíso perdido constituye la primera historia en clave de utopía, mientras que la segunda es la destrucción de un mundo corrupto en el que sólo se salvarán unos elegidos (en referencia al diluvio universal). Ambas moldearán las ideas utópicas posteriores.

Las historias del Génesis referidas por Herrera Guillén constituyen lo que Lewis Mumford define como “utopías de escape” (27), es decir que carecen del potencial de transformación política que podemos encontrar en otras narraciones utópicas. Remiten a un paraíso en cuya creación los seres humanos no han participado sino que está creado de manera externa y por una fuerza superior. No se vinculan a una lucha del hombre por crear ese lugar perfecto o, como en el caso de Moro, a la descripción de un estado ideal que la sociedad utópica logró sino que ambas son creadas externamente y ante la pasividad de los seres humanos. Quizás sea por eso que Mumford, mucho más interesado en las utopías

mundanas, decide focalizar su análisis en las obras de Platón para avanzar desde ese punto de partida.

Entre Platón y Moro hay casi dos mil años. En ese lapso de tiempo, Mumford apenas menciona *La Vida de Licurgo* de Plutarco, el ensayo de Cicerón sobre el Estado, y *La ciudad de Dios* de Agustín de Hipona. A ninguna de estas obras le concede gran valor y sostiene que no hay en este periodo otros escritos que presenten una imagen utópica de relevancia. En este sentido, señala que en los primeros mil quinientos años después de Cristo la utopía no puede encontrarse en la tierra sino en el cielo, en claros ejemplos de utopías de escape.

Siguiendo con esta línea, Mumford sostiene que la hegemonía del cristianismo impuso la gran utopía de escape de occidente hasta el siglo XV. Esta gran utopía de escape es la idea de que existe un paraíso que, de merecerlo, nos espera luego de la muerte. Sin embargo el hombre y las sociedades no participan en su construcción. “La utopía del cristianismo es, pues, fija y estable: aquel al que se le haya concedido el pasaporte podrá entrar en el Reino de los Cielos, pero no hay nada que uno pueda hacer para crear o moldear ese paraíso” (MUMFORD: 68).

Es gracias al declive de la edad media y a una creciente discusión y crítica de las ideas del cristianismo que las utopías de reconstrucción cobran impulso. En este sentido, Mumford sostiene que la decadencia de la idea del Reino de los Cielos como utopía de escape comienza al morir el medioevo cuando la literatura utópica y, particularmente, aquellas utopías en las cuales los hombres logran sociedades ideales cobran impulso. El paso de la utopía celestial a las utopías terrestres se produjo durante y gracias al declive de la Edad Media y su primera expresión es la *Utopía* de Moro.

De esta manera, si a lo largo de los casi dos mil años que separan a Platón y a Moro no encontramos utopías, luego de la obra del pensador inglés estas se multiplican. La

multiplicación de las utopías está motivada por dos fenómenos concretos: por un lado, y como ya hemos señalado, lo que, desde una visión eurocéntrica y renacentista, podría ser calificado como el descubrimiento de un nuevo mundo dio un impulso a la imaginación utópica. Por otro, la decadencia de una era en la cual la utopía estaba situada en el cielo estimulará la creación de utopías mundanas.

Con respecto al primer punto, según Herrera Guillén “El imaginario que se produjo alrededor del Nuevo Continente extendió la idea de un Nuevo Mundo, de nuevos mundos más perfectos y humanos” (61). Como ya señalamos, la idea, entonces, de que el mundo no acababa donde se suponía sino que existían “otros mundos”, un “nuevo continente” (siempre desde la visión europea del siglo XV y XVI) impulsó a diferentes autores a crear sus propias versiones de un mundo distinto al europeo, sin sus vicios y carencias. El primero de esos autores es Tomás Moro y su visión de un mundo mejor que la Inglaterra de su tiempo.

Luego de Moro se sucedieron diferentes utopías: en 1619 Johann Andreae publica *Cristianópolis*, considerada como la primera utopía específicamente protestante; en 1627 Francis Bacon escribe *Nueva Atlántida*, su visión de una utopía científico-social donde el saber logra el orden; en 1637, Tomasso Campanella propone su utopía conocida como *Ciudad del sol* donde las esferas políticas y religiosas se unifican y guían la organización política (MUMFORD, 1922; HERRERA GUILLÉN, 2013).

Continuando con el repaso histórico, Herrera Guillén menciona la Revolución francesa como un hito que planteó un nuevo esquema de poder en el cual el pueblo, históricamente marginado, se levanta y exige sus derechos. Los lemas de la Revolución francesa atravesarán también las utopías de ese momento: “(...) las utopías que surgieron como corolario de este nuevo tiempo que se abrió en 1789 van a girar en torno de estos elementos, a la búsqueda de un Estado perfecto, de una igualdad superior o de una libertad absoluta” (109 y 110). El autor

también sostiene que “Con la Revolución francesa irrumpió en la historia una reclamación largamente deseada por el pensamiento utópico: la igualdad de todos los hombres” (109).

Una de las utopías que se derivan de estos principios es la propuesta por Johann Fichte en el año 1800. Fichte soñaba con una Alemania unificada en una única nación autosuficiente. Su propuesta era la del Estado comercial cerrado. Según Fichte, sin autosuficiencia económica no hay autonomía política posible, por lo cual el Estado no solo debe tener poder soberano en la esfera jurídico-política sino también ser el garante y máxima autoridad en economía. Sostenía que uno de los principales enemigos para la libertad de los Estados era el libre mercado, por alentar el individualismo y favorecer el egoísmo que disgrega a las sociedades. Para el autor, era obligación de los Estados regular los intercambios comerciales y el mercado de trabajo.

Fichte anticipó muchos de los males que la economía liberal global podía implicar para el mundo. Y, efectivamente, la Revolución industrial tuvo durísimos costos humanos para gran parte de la población europea que se vio obligada a trabajar en fábricas en condiciones de explotación. La miseria que debieron soportar las masas europeas impulsó el pensamiento utópico a tal punto que Herrera Guillén afirma que el siglo XIX es el siglo del rejuvenecimiento de la utopía: “Si el Renacimiento es el tiempo de la esperanza fabulosa y literaria, el siglo XIX es el siglo de los proyectos utópicos reales” (117). Mumford, por su parte, destaca que la característica esencial del siglo XIX es que, si antes la utopía se había basado en principios políticos y legales, en el siglo XIX se pone el acento en la economía, del que surgirán el socialismo utópico y el socialismo científico.

Este breve repaso histórico de las utopías anticipa uno de los aspectos centrales de este concepto: las utopías no son estáticas sino que se modifican y responden al tiempo histórico

del cual surgen. Al respecto, Ernst Bloch aporta un ejemplo bien concreto al señalar que Tomás Moro busca la libertad en su utopía mientras que, cien años después, Campanella imagina también una isla lejana, pero con el centro puesto en el orden. Retomaremos este concepto más adelante pero resultaba fundamental señalarlo en relación a esta aproximación de la historia de las utopías que hemos realizado.

Los dos tipos de utopía

Como hemos adelantado, Mumford distingue a las utopías según su función en dos grandes grupos: las de escape y las de reconstrucción (27). Sostiene que las ideas pueden servir a diferentes propósitos. Uno de ellos es la evasión de la realidad y el otro es la transformación de esa realidad. Mientras que las utopías de escape dejan el mundo tal como es, las de reconstrucción intentan cambiarlo para que podamos interactuar con él en nuestros propios términos. Sostiene además que las utopías de reconstrucción intentan “establecer las condiciones de nuestra liberación futura” (27).

En el mismo sentido, Ernst Bloch (1954) separa las utopías de los sueños diurnos o utopismos. El filósofo alemán sostiene:

La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto; una parte de dichos sueños es simplemente una fuga banal, también enervante, también presa para impostores; pero otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia. Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es trasmisible (26).

Más allá del significado corriente y peyorativo, lo utópico, explica Bloch, posee otro sentido que no es abstracto ni está separado de la realidad sino que, muy por el contrario, se

encuentra dirigido a la realidad y posee un sentido de adelantarse al curso natural de los acontecimientos¹² (36).

También Paul Ricoeur realiza una distinción similar y afirma que las utopías se dispersan no sólo en sus proyectos y contenidos sino también en sus intenciones. Las utopías pueden afrontar el problema del poder y discutirlo o convertirse en pretextos de evasión de las ambigüedades y contradicciones de ese poder.

Como vemos entonces, la distinción entre aquellas fantasías que sólo pretenden escapar de la realidad y las utopías que pretenden transformarla ha sido ampliamente desarrollada por múltiples autores desde el campo de la filosofía, la política y la historia.

Hacia una definición de la utopía

Ernst Bloch se refiere a la función utópica como la única función trascendente que persiste y que merece persistir. La función utópica es el “proceso que aún no ha dado a luz su contenido más inmanente, pero que se halla siempre en curso” (1954: 183). Este proceso, según Bloch, se encuentra en la esperanza y en el presentimiento de aquello que aún no ha llegado a ser lo que debería ser.

En relación al concepto de utopía, Bloch lo define como “la esperanza inteligida” y añade que no hay ninguna construcción consciente de la historia que no haya albergado el concepto utópico. La espera de una posibilidad que todavía no ha llegado a ser es no solo un

¹² La distinción realizada por Bloch sobre el concepto de utopía, se encuentra en consonancia con las ideas de Vladimir Lenin que influyó especialmente en su pensamiento y a quien el autor alemán cita frecuentemente en su obra. En *Qué hacer* (1902), Lenin reivindica la necesidad de soñar y, a partir de una cita de Písarev, sostiene que la disparidad entre los sueños y la realidad no produce daño siempre que “el soñador crea seriamente en un sueño” observe con atención la vida y la compare con sus proyectos y, sobre todo, que “trabaje a conciencia porque se cumplan sus fantasías. Cuando existe algún contacto entre los sueños y la vida, todo va bien” (249).

rasgo fundamental de la conciencia humana sino también “una determinación fundamental dentro de la realidad objetiva en su totalidad” (30).

Francisco Serra, uno de los estudiosos de Bloch más destacados del mundo hispano y quien dirigió y prologó la edición en castellano de *El principio esperanza*, aporta algunas claridades sobre el concepto blochiano de utopía, explica que para Bloch la utopía es una “dimensión antropológica esencial que está siempre en trance de realización, en constante omnipresente de todas las culturas y que adquiere múltiples variantes y determinaciones” (1998: S/P). Bloch define la función utópica como “la actividad inteligida del presentimiento de la esperanza” (SERRA: S/P).

Por su parte, Ricoeur define a la utopía no como un fenómeno sino como un concepto y, en línea con los autores que diferencian la ensoñación de la utopía, señala que la imaginación puede tener la función de preservar el orden establecido o puede tener una función destructora; tiene la posibilidad, además, de promover un avance. En este último caso, la función de la utopía es de producción; se trata de imaginar un orden social diferente.

Desde esa utopía imaginada, desde ese “ningún lugar” podemos, siguiendo a Ricoeur, mirar nuestra realidad como ajena, como extraña: “El concepto de ‘ningún lugar’ pone a distancia el sistema cultural; vemos nuestro sistema cultural desde afuera gracias precisamente a ese ‘ningún lugar’” (58). A partir de esa mirada, se abre el campo de otras maneras posibles de vivir. Así, las ficciones pueden dar forma a una nueva realidad. La utopía es, entonces, una exploración de lo posible. Siguiendo esta línea, Ricoeur plantea que “todas las utopías representan una reducción del inicial abismo que se abre entre idea y realidad” (295).

Para el autor, esta exploración de nuevas perspectivas es la función central de la utopía. Esta capacidad utópica de la imaginación puede llevarnos de lo constituido a lo constituyente

y de lo instituido a lo instituyente. La utopía introduce “variaciones imaginativas” en materias fundamentales como lo son la forma en que se organiza la sociedad, el poder, el gobierno.

En este sentido, el crítico francés amplía:

Si toda ideología tiende, en última instancia, a legitimar un sistema de autoridad, ¿no intenta toda utopía afrontar el problema del poder mismo? Lo que en definitiva entra en juego en la utopía es no tanto el consumo, la familia, o la religión como la utilización del poder en todas esas instituciones. (...). De manera que presto mucha atención a la función que tienen el poder, la autoridad y el dominio en la utopía, pregunto quién posee el poder en una utopía dada y cómo el problema del poder es subvertido por la utopía (59).

Continuando con la polaridad entre ideología y utopía, Ricoeur utiliza la imagen de un cuadro pintado y expresa que toda ideología repite lo que existe al justificarlo. De esa forma, nos ofrece un cuadro deformado de lo existente. La utopía, en cambio, posee “el poder ficticio de redescibir la vida” (324). La correlación entre ambos términos consiste en que si la ideología es la legitimación de la autoridad actual, la utopía es el desafío a esa autoridad, enfrenta el problema del poder y puede ofrecer una alternativa a ese poder.

La utopía, entonces, representa una exploración de las diferentes posibilidades que tenemos en nuestro futuro, nos abre el campo de lo posible y acorta las distancias entre la realidad y las ideas. La intención de la utopía consiste en echar abajo el orden establecido y proponer uno nuevo.

Desde este punto de partida, en su prólogo a *Ideología y Utopía*, George Taylor (1986) sostiene que en los estudios de Ricoeur subyace el sentimiento de que la muerte de la utopía significaría la muerte de la sociedad porque implicaría la ausencia de proyectos y de metas.

A partir de estas ideas, podemos observar tres aspectos centrales del concepto de utopía: el valor para interpelar a su tiempo y el de pensar escenarios alternativos y, se puede añadir, mejores (al menos desde el punto de vista de su autor). Un tercer elemento que anticipamos anteriormente consiste en el carácter histórico de las utopías, en tanto sostienen

una relación dialógica con el tiempo y la sociedad de la cual surgen. Encontramos entonces que las utopías son históricas, surgen a partir de una mirada crítica del orden establecido y exploran otras posibilidades. Numerosos investigadores que han ahondado en el concepto de utopía –Mumford (1922), Bloch (1954), Zipes (1979), Ricoeur (1986), Duimich (2017)– concuerdan en estos elementos.

Al respecto, Lewis Mumford sostiene que las utopías adquieren la forma y el color de la época en la cual se inscriben. Ernst Bloch, por su parte, hace referencia a las grandes utopías de la historia (Platón, Moro, Campanella, Fourier, Saint-Simon) y asegura que son muy diferentes entre sí. Estas diferencias se deben, según Bloch, a que atendieron a su cometido social. En igual sentido se expresa el historiador Raymond Trousson en una entrevista realizada por Juan Calatrava (2010) quien recuerda que gran parte de los escritores que concibieron relatos utópicos estaban bien lejos de ser soñadores desconectados de la realidad económica, social y política de su tiempo. Por el contrario, en su inmensa mayoría se trata de autores que, por su formación y funciones, se encontraban en estrecho contacto y gran conocimiento de la realidad de la que formaban parte. En esta dirección, Trousson añade:

(...) lejos de estar separada de la realidad, la utopía es más bien una emanación directa de ella. Tomarla por un sueño gratuito es olvidar que se encuentra inspirada y determinada por las circunstancias históricas en medio de las cuales nace. Podría muy bien decirse que es esencialmente histórica, puesto que está condicionada por sus relaciones con la realidad (41).

Por su parte, en *Romper el hechizo*, Jack Zipes (1979) ofrece un análisis histórico y crítico de los cuentos folclóricos y maravillosos. Defiende su carácter utópico y remarca además que han sido considerados frecuentemente como subversivos por “proyectar nuevos y mejores mundos” (27). Allí ahonda en los aspectos políticos de los cuentos maravillosos y enfatiza: “la imaginación es histórica y cambia; se la puede utilizar no sólo para compensar

lo que falta en realidad, sino *en la realidad*, para ofrecer una crítica práctica de las condiciones de opresión y una esperanza de terminar con ellas” (55).

Pero el carácter utópico de la imaginación brinda más que una esperanza de terminar con las condiciones de opresión. En primer lugar denuncia esa opresión para luego dibujar el camino.

Terry Eagleton (2000) sostiene que la utopía contiene a su opuesto, la distopía, porque al imaginar un mundo sin las cadenas que nos apresan, nos recuerda lo fuerte que estas nos atan. El crítico inglés expresa: “En gran parte de la ficción utópica, los mundos alternativos son meras estrategias para sacar a relucir los trapos sucios del mundo real. No se trata de ir a alguna otra parte, sino de emplear otro lugar como reflejo de aquel en el que estamos” (33).

Sin embargo esta estrategia para mostrar los “trapos sucios” tiene también un potencial de transformación. En esta dirección, Eagleton sostiene que la fuerza de la utopía radica en ser una forma de interrogar al presente que “descerraje su lógica dominativa y permita vislumbrar, así, un pálido boceto de una alternativa que ya está implícita en él” (34). Por su parte, Laura Duimich resalta “el potencial de la noción de utopía en tanto orientación de una acción política transformadora” (34) y señala que hay quienes vieron en la utopía una “fuente de inspiración para la acción revolucionaria” (35). Fredric Jameson insiste también en esta característica y señala:

(...) la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa (9).

En igual dirección, Lewis Mumford menciona el potencial transformador de la utopía al resaltar la capacidad de movilización de las ideas y Ernst Bloch (1980) señala que

“Utópicas son aquellas representaciones que disuelven una sociedad existente en tanto que predibujan una venidera” (Posición 1158).

Para Bloch la capacidad de la utopía de “dinamitar” las condiciones reales de la sociedad mediante el sueño de un mundo más bello es una de sus características centrales. Y enfatiza que este sueño nunca responde a una mente individual, ni se encuentra “en el vacío” sino que se relaciona con las tendencias que se van gestando en una sociedad. Según Bloch, las utopías incluyen un itinerario de viaje y ofrecen un esbozo de las tendencias que se encuentran latentes en una sociedad. La función de la utopía, para este crítico, es la de contribuir a poner en libertad esa esencia. “La utopía es, por tanto, una auténtica comadrona, pero no la educadora del niño hasta la edad adulta, tan solo lo trae al mundo. Es, en el mejor de los casos, un fórceps” (Posición 888). Con respecto a las ideas de Bloch, Jameson añade que el filósofo alemán “postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura” (16).

Por su parte, Daniel Del Percio (2011) vuelve sobre la etimología de la palabra *utopía* y señala que este “no lugar” o “ningún lugar” contiene en esta inexistencia su verdadera potencia al hacer ubicuo el concepto y poder desplazarlo en el tiempo “desde una enunciación que es siempre presente: el presente que mira hacia ese ningún lugar buscando formas para sí mismo, dando a luz la posibilidad del cambio” (169).

Del Percio sostiene además que los relatos utópicos son un tipo de narrativa que funciona como “contrafutura” del mundo fáctico –entendiendo por mundo fáctico al mundo de referencia a partir del cual se construye la utopía. Según este autor, utopía y mundo fáctico sostienen una relación dialógica “en la que lo concreto constituye la semilla de lo imaginario” (171). De esta manera la narrativa utópica construye un mundo posible “cuyo principio constructivo es desarmar el andamiaje ideológico del mundo del que se parte” (171).

Del Percio señala además que el texto utópico debe ser pensado como parte de un sistema. Ese sistema es la utopía y consiste en el proceso de repensar el componente no concreto de la realidad de manera tal que proponga una alternativa al mundo fáctico. Este autor sostiene que al extraer de la utopía sus componentes temáticos –es decir los elementos políticos, históricos y sociológicos– podemos observar sus componentes formales; esto es, el proceso que “reconfigura un mundo o estado ideológico inicial a partir de un texto de ficción que reordena y proyecta las posibilidades del futuro para un narratario a partir de una trama que construye mundos posibles específicamente verosímiles para él” (173).

Como ya hemos señalado, a lo largo de la historia los relatos utópicos presentaron diferentes características y mostraron alternativas variadas según las necesidades y paradigmas de su época. En los comienzos del siglo XVI, la utopía de Moro estuvo vinculada a las posibilidades que se abrían ante el descubrimiento europeo del continente americano. La Revolución Francesa introdujo temáticas propias a los textos utópicos que presentaron mundos en los que los pilares que la sustentaron –Libertad, Igualdad y Fraternidad– fueron esenciales. En el siglo XVII y XVIII, la Revolución Industrial fue posible con enormes costos humanos para grandes masas de trabajadores y las utopías surgidas en ese contexto tuvieron como base el pensar alternativas ante la explotación de gran parte del pueblo; mientras que en la segunda mitad del siglo XX el mundo dividido por dos visiones radicalmente opuestas (el capitalismo y el comunismo que se enfrentaron en la guerra fría) generó también sus propios relatos utópicos.

La literatura utópica plasma en sus páginas lo esencial, lo inmanente del ser humano: la capacidad de explorar y de construir alternativas al orden establecido. A partir de Bloch, podemos decir que la utopía es esencial en todas las culturas y que, al ser histórica, adquirirá

diferentes variantes y estará siempre en curso. Ricouer, por su parte, nos permite pensar la utopía como una exploración de lo posible y como una reducción de la distancia que separa las ideas de la realidad.

La ambivalencia –etimológica y de género– de la utopía construye un concepto que encierra, a la vez, su contradicción y su potencia: la capacidad de las utopías de ser ficticias pero posibles y de estar en ningún lugar y al mismo tiempo siempre presentes.

“La utopía siempre ha sido una cuestión política, destino inusual para una forma literaria” (7), sostiene Jameson. En el capítulo anterior mostramos que Rodari fue un escritor con un profundo compromiso con su tiempo, de ideas políticas bien definidas que sostuvo a lo largo de su vida y que, desde ese lugar, escribía. Su producción literaria estuvo guiada por sus ideas literarias y por su concepción del niño, pero también por los cambios que eran necesarios en la sociedad y la política de su época. A partir de allí Rodari escribió gran parte de su obra. En los dos capítulos que siguen analizaremos sus dos primeras novelas para pensar de qué manera el autor piamontés expone allí una construcción utópica.

Capítulo III. “Y ve otra luz, otra, además del sol”: Análisis de *Las aventuras de Cebolleta*

“Es cierto que hay otros castillos y otros bribones por el mundo, además de los Limones. Pero poco a poco se irán marchando, y en sus jardines jugarán los niños”.

Las aventuras de Cebolleta

Gianni Rodari

Las aventuras de Cebolleta narra la lucha de un pueblo para derrotar a la tiranía y reinstaurar la República. Se refiere sin eufemismos a un tirano que se sostiene en el poder gracias a las fuerzas represivas y pone el acento en el heroísmo colectivo de quienes se levantan contra el dictador. La novela relata también los dolores de quienes trabajan toda la vida y nunca logran tener un techo, de la solidaridad y de la valentía de un pueblo oprimido capaz de reclamar sus derechos a pesar de las persecuciones y de la cárcel.

Luego de una serie de avances y de retrocesos, y guiados por Cebolleta, los habitantes del pueblo triunfan. Cuando vencen al Príncipe Limón, Cebolleta y Cerecito izan en lo alto del castillo de las aristócratas Condesas del Cerezo la bandera de la República; esa bandera que brilla tanto como la luz del sol.

En el inicio de la novela los soldados del Príncipe Limón encarcelan a Cebollón, padre de Cebolleta, por considerarlo “un elemento peligroso y subversivo” (466). Cebollón es condenado a estar en prisión para toda la vida, e incluso después de muerto porque en las prisiones del Príncipe Limón había también cementerios. Cuando Cebolleta visita a su padre

en la cárcel, éste le explica que los presos no han hecho nada malo, por el contrario están encerrados porque al tirano “no le gusta la gente de bien” (469). Cebollón le dice a su hijo: “Las cárceles están hechas para los que roban y para los que matan, pero desde que manda el Príncipe Limón, los que roban y matan están en la corte y los buenos ciudadanos, en la cárcel” (469). La palabra del padre resulta fundamental para el niño y desencadena su compromiso. Cebolleta define así que desea ser un “buen ciudadano” pero que no quiere estar en prisión por ello y le promete a su padre liberar a los presos.

Luego de visitar a su padre en la prisión, Cebolleta inicia un viaje en el que se encuentra con el señor Calabacín, un personaje que trabajó toda la vida para poder tener una casa pero a lo largo de los años, por mucho que se sacrificara, sólo le alcanzó para construir una pequeña caseta. Aquí se introduce a un nuevo antagonista: el Caballero Tomate, representante de las Condesas del Cerezo, dos damas aristocráticas cercanas al Príncipe Limón. Mediante artilugios avalados por el abogado del pueblo, Tomate le quita su casa al Señor Calabacín y allí instala a un perro guardián para que mantenga vigilado al pueblo. Cebolleta se opone y defiende a Calabacín pero Tomate llega con una docena de guardias y logra su cometido.

Los habitantes del pueblo se encariñan con Cebolleta porque ven en él no solo a un niño noble, sino también a un líder que puede ayudarlos a defenderse de la tiranía. Él recupera la casa de Calabacín y el pueblo, a pesar del miedo, lo ayuda a esconderla. Sin embargo cuando el Caballero Tomate se entera, le escribe al Príncipe pidiendo un ejército de limoncitos que lo ayude. “Los limoncitos llegaron al día siguiente y limpiaron la plaza. Eso quiere decir que recorrieron todo el pueblo y detuvieron a todo aquel que encontraron” (497). El señor Guisante no fue apresado porque era abogado. Cebolleta tampoco porque los soldados no lo reconocieron.

Los pobladores son encarcelados en los calabozos del castillo de las Condesas del Cerezo. Allí viven las dos damas junto a su sobrino, Cerecito, un niño que es víctima de las prohibiciones de su profesor y de sus tías y que se aburre muchísimo en el castillo pero no tiene permitido salir de allí, para evitar “la tentación de irse al pueblo a jugar con los hijos de los pobres” (499). También deseaba poder asistir a la escuela como los demás niños pero a ellas les escandalizaba la posibilidad de que un vizconde como él pudiera estar sentado en un “vulgar banco de escuela” o junto al hijo de un jornalero.

El aislamiento al cual es forzado Cerecito implica el rechazo de sus tías a la posibilidad de que una persona de su alcurnia pueda “mezclarse” o “contaminarse” con el pueblo. La prohibición de las condesas del Cerezo a Cerecito de reunirse con los chicos del pueblo o asistir a la escuela con ellos está orientada a sostener ese status y a una educación del niño que tienda a reforzar esa diferencia. Sin embargo, y pese a los esfuerzos de sus tías, al conocer a Cebolleta, Cerecito se une a él en la lucha y combate la tiranía junto al pueblo.

Mientras tanto continúan los esfuerzos de Cebolleta para liberar a los presos pero es capturado por el Caballero Tomate cuando se encuentra en una reunión secreta junto a dos personajes que integran con él este grupo que se opone a la tiranía: Rabanita y Fresita, quien además es la sirvienta de las Condesas del Cerezo. Con Cebolleta preso, el Caballero Tomate piensa:

Cebolleta está en mis manos (...) le obligaré a que me lo confiese todo de principio a fin y, después, de fin a principio, y finalmente lo mandaré ahorcar. Cuando lo haya ahorcado, dejaré en libertad al maestro Uvita y a los otros estúpidos como él. De esa gente no tengo nada que temer (522).

En estas líneas vemos cómo la valentía de Cebolleta y su capacidad para convocar al pueblo y unirlo en la lucha son percibidas por Tomate como un potencial peligro para los privilegios de los que goza.

Gracias a la ayuda de un topo que cava enormes galerías subterráneas, Cebolleta escapa por un túnel e intenta liberar a sus amigos pero no lo logra y queda atrapado junto a ellos. Fresita y Cerecito los liberan y, al ver las celdas vacías, el Caballero Tomate solicita al Príncipe que envíe un batallón de limoncitos para ayudarle a encontrar a los fugitivos. Los soldados apresan a Pirro Puerro, otro habitante del pueblo que se opone a la tiranía de Limón, y Tomate sugiere que se lo torture hasta que delate a los demás: “¿Qué tortura le podemos aplicar? – preguntó el verdugo, que llegaba con todos sus instrumentos, es decir, horcas, hachas, picas y una caja de cerillas para encender, si llegaba el caso, la hoguera” (537).

El abogado Guisante también es detenido y condenado a muerte pero Cebolleta y el topo lo salvan y logra escapar junto a ellos. Los habitantes del pueblo huyen al bosque, lo que constituye el paso a la clandestinidad de los protagonistas. Allí conocen a un oso cuyos padres se encuentran presos en el zoológico y que le cuenta a Cebolleta que ellos sueñan día y noche con la libertad; él le dice, entonces que “La libertad significa no tener dueños” (570).

Nos permitimos aquí una digresión para ahondar en este concepto. Hemos hablado ya sobre el Movimiento de Cooperación Educativa, sobre la adhesión de Rodari a sus principios y de la actividad de los alumnos de Mario Lodi que recogían sus discusiones en un periódico llamado *Insieme* [Juntos] que Rodari leía y en el que, en ocasiones, también participaba. En una oportunidad, Lodi lee junto a sus alumnos el cuento “La cabra del señor Seguin” (1866) de Alphonse Daudet y se produce entre ellos un interesante debate. El cuento narra la historia de una cabra que, cansada de estar atada, decide escapar hacia la montaña pese a las advertencias de su amo sobre la presencia del lobo. La cabra huye y encuentra la felicidad en esa efímera libertad que disfruta hasta que es sorprendida por el lobo, lucha durante horas aun sabiendo que es imposible vencer pero al amanecer finalmente muere. En *Gramática de la fantasía* Rodari recoge la discusión de los niños que debaten sobre el destino de la cabra,

se enojan con el final que interpretan como un castigo a la desobediencia, defienden el derecho a la libertad, sostienen que si las cabras se unieran podrían vencer al lobo y definen el escape de la cabra como una rebelión ante un ladrón, el señor Seguin, que le robaba su leche. Finalmente, los alumnos deciden reconstruir el cuento con un nuevo final más feliz para la cabra.

Rodari toma este debate de los niños y acota que la muerte de la cabra, pese a no ser un final feliz, puede ser interpretado como una muerte gloriosa porque muere combatiendo en lugar de aceptar las condiciones de opresión a las que la sometía su amo. “Se podría incluso llegar a hacerle decir ‘mejor morir que vivir en la esclavitud’” (142), acota Rodari. La libertad, la posibilidad de la cabra de vivir feliz en la montaña “sin una cuerda al cuello, ni larga ni corta” (142) como dicen los alumnos de Lodi, es un valor tan alto que incluso vale la vida, según la definición de Rodari. Volviendo entonces a *Las aventuras de Cebolleta*, Rodari expone allí una definición de libertad: el vivir sin un amo. A partir de este debate publicado en *Insieme* podríamos completar ese concepto agregando que, en palabras del autor, es un valor por el que vale la pena luchar e incluso dejar la vida en esa lucha.

Siguiendo con la obra aquí analizada, luego de que los protagonistas huyen al bosque y allí se organizan, invaden el castillo de las Condesas del Cerezo y el Príncipe Limón prepara la contraofensiva. Limón comienza el asedio del castillo pero Cebolleta se defiende de manera estratégica. Sin embargo, Guisante traiciona la causa y Cebolleta es apresado. En la cárcel se encuentra con su padre que está sumamente avejentado y enfermo. Allí, los presos intercambian mensajes gracias a una araña que pasa por todos los calabozos repartiendo el correo. Ellos logran escribir los mensajes con tinta hecha con el agua de la sopa y polvo de ladrillo para poder teñirla. Con la ayuda de la araña, Cebolleta elabora un plano de la prisión y contacta a Cerecito y al topo, decidido a liberar a todos los presos.

La araña se encamina al castillo de las Condesas para llevarle los mensajes de Cebolleta a Cerecito pero muere en el camino y otra toma su bolso con las cartas y se decide a honrar el compromiso de su amiga, así los mensajes llegan a destino. Siguiendo el plan de Cebolleta, Cerecito y el topo ayudan a los presos para que se fuguen de la prisión: “La gente los iba reconociendo uno tras otro, entre gritos de alegría. El padre reconocía al hijo, la esposa, al marido. (...) La multitud cogió en hombros a los reclusos para hacerles dar una vuelta triunfal por todo el recinto” (628). Una vez liberado de la cárcel por sus amigos, Cebolleta confronta al Príncipe Limón y éste se refugia en el castillo de las Condesas del Cerezo. Al ver la actitud temerosa del príncipe, el Caballero Tomate sospecha que puede haber estallado la revolución. “La palabra le produjo un escalofrío que le recorrió toda la espalda” (639). Nuevamente vemos el temor de Tomate ante un proceso que pone en peligro sus privilegios.

Cebolleta libera a los osos y se reencuentra con sus amigos. Juntos toman el castillo e izan allí la bandera de la república. Proclamada la República, Limón y las Condesas del Cerezo se van al exilio.

El castillo ya no es un castillo, sino una casa de juegos; para niños, se entiende (...). Naturalmente, también está allí el más bonito de todos los juegos, es decir, la escuela: Cebolleta y Cerecito se sientan juntos, en el mismo banco, y estudian aritmética, lengua, historia y todas las demás materias que hay que conocer para defenderse de los bribones y mantenerlos a distancia.

-Porque –dice siempre Cebollón a su hijo- en este mundo hay muchos bribones. Y esos que hemos echado, si nos descuidamos pueden volver (645 y 646).

En este final encontramos la reivindicación del pueblo que, además de proclamar la República, logra tomar un símbolo de la aristocracia, apropiarse de él y convertirlo en una escuela donde todos los niños estudian juntos, sin importar su procedencia socioeconómica. Al mismo tiempo se expone lo poderosa que puede ser la educación como un arma para defenderse de los tiranos y la necesidad de estar alertas ante la posibilidad de que se pongan en peligro los logros alcanzados por la revolución.

Los inicios de *Las aventuras de Cebolleta*

Como señalamos anteriormente, Rodari comenzó a escribir para el público infantil cuando se encontraba trabajando como periodista en *L'Unità*. En ese medio, y a pedido del director, inició una columna dominical destinada a los niños. Con esa experiencia, en 1950, el PCI le solicitó mudarse a Roma para fundar allí el periódico para niños *Pioniere*. Fue en el primer número de ese semanario en el que aparecen un conjunto de personajes inspirados en los tiempos en los que Rodari era cronista dedicado a los problemas del gasto familiar y frecuentaba de manera diaria los grandes mercados de Milán para estudiar el precio de los productos básicos. De allí nacieron Cebolleta, el Caballero Tomate, las Condesas del Cerezo, Fresita y el Maestro Uvita; personajes que conformarían la historieta titulada *Cipollino e i suoi amici [Cebolleta y sus amigos]*, ilustrada por Raúl Verdini (RODARI, 1979; RODARI, 1965). [Ver Anexo, 4]

Esta sección se hizo frecuente y gozó de gran aceptación entre los lectores de *Pioniere*. Fue entonces cuando la editorial *Edizioni di Cultura Sociale* le propuso recopilar y publicar sus filastrocche en un libro titulado *El tren de las filastrocche* y también una novela basada en la columna de *Cebolleta y sus amigos*. Rodari explica que la idea le “divirtió” y que tomó un mes de vacaciones en Módena donde fue hospedado por un campesino que desocupó un granero e instaló allí una cama y una mesita para el autor.

Por la mañana me despertaban al amanecer. La hija del campesino tocaba la puerta; “¡Arriba, Gianni, que estás aquí para trabajar y no para dormir!” Siempre me preguntaba hasta dónde había llegado. La mañana en que le dije que había llegado a la página cien lo festejamos con los vecinos y con los niños. Así nacieron los primeros dos libros, no a partir de la teoría, sino en un contexto rico en estímulos, en contacto directo con la realidad y con la plena libertad de usar la fantasía. En suma, así descubrí, un poco por casualidad, un trabajo que decididamente me ponía de parte de los niños. (1979: 216 y 217)

La máquina de escribir que utilizó para *Las aventuras de Cebolleta* se la prestó el comité del Partido Comunista de Gaggio di Piano. En *La escuela de la Fantasía*, un pequeño artículo publicado en la revista especializada *Riforma della Scuola [Reforma de la escuela]* en 1974, Rodari cuenta que, para la escritura de esta novela, considera como su gran inspirador al movimiento obrero y democrático.

Las aventuras de Cebolleta y Pioniere

Como ya hemos adelantado, esta novela comenzó siendo una historieta publicada por *Pioniere*, el semanario para niños iniciado por la *Associazione Pionieri d'Italia*, organización que nació inspirada por los Movimientos de Pioneros de los países socialistas. La API llegó a tener 180.000 miembros y trabajó para difundir los valores de la Resistencia¹³. En 1960 la API se disolvió y el periódico se incorporó como un suplemento del diario *L'Unità*.

Las raíces de *Las aventuras de Cebolleta* se encuentran, entonces, en una publicación vinculada a los ideales de la Resistencia y sus lectores, en su gran mayoría miembros de la *Associazione Pionieri d'Italia*, contaban con conocimiento previo sobre las luchas populares.

En *Ritornano i personaggi del Pioniere [Retornan los personales de Pioniere]*, almanaque editado en 1973 por Dina Rinaldi y Edizioni del Pioniere, Rodari recuerda los inicios del periódico:

Rivedere dopo tanti anni i personaggi del "Pioniere" sarà una piacevole sorpresa, forse un'emozione, per lew diverse centinaia di migliaia dei suoi ex lettori, che furono bambini e ragazzi tra il 1950 e il 1962 e che crebbero con Cipollino, Chiodino, Pif Aquila Bianca, il Gabbiano Rosso... (S/P).

[Retornar a los personajes del *Pioniere* después de tantos años será una grata sorpresa, quizás una emoción, para varios cientos de miles de sus antiguos lectores, que fueron niños y jóvenes entre 1950 y 1962 y que crecieron con *Cebolleta*, *Chiodino*, *Pif Aquila Bianca*, *il Gabbiano Rosso*] (S/P).

¹³ Fuente: (<http://www.ilpioniere.org/a-p-i.html>).

Además, recuerda las “furiosas campañas” de la iglesia católica contra el semanario (que incluyeron la quema de ejemplares en plazas) y comenta una anécdota con Palmiro Togliatti (secretario general del PCI entre 1927 y 1964) que demuestra la sólida unión que existía entre el periódico y el PCI. Rodari recuerda que Togliatti sonreía al ver las planchas del periódico y les decía a los redactores: “Non dovete divertirvi voi - raccomandava - dovete divertire i lettori’. Ma si vedeva che anche lui era divertito” (S/P) [“No deben divertirse ustedes, deben divertir a los lectores”. Pero estaba claro que él también se divertía”] (S/P). Finaliza diciendo que quien haya trabajado en el semanario sabe lo que es trabajar por amor. “Quella del ‘Pioniere’ è stata una bella storia, una storia pulita. Di più non serve dire” [“La del *Pioniere* es una bella historia, una historia pura. No hace falta decir más”] (S/P).

Además de esta anécdota relatada por Rodari, encontramos en el semanario del 22 de marzo de 1953 un saludo a Togliatti en ocasión de su cumpleaños [ver Anexo, 5]. Sin embargo, la relación personal de Rodari con el dirigente del PCI fue más bien tensa. En una disputa que involucra a *Pioniere* y a *Las aventuras de Cebolleta* es notable que existen diferencias entre ellos, al menos en el plano estético. A fines de 1951, en la Cámara de Diputados de Italia, se discute una ley para “moralizar” las publicaciones para niños que incluso disponía la incautación preventiva de las obras que se consideraran no aptas. En ese contexto Nilda Jotti, dirigente del PCI, escribe un artículo en *Rinascita* [*Resurgir*], la revista mensual política y cultural del partido –fundada y dirigida por Togliatti-. Allí, Jotti cuestiona la legitimidad de esa norma pero expone también sus ideas sobre las historietas a las que acusa de desviar a los niños de la lectura y sostiene que los comics narran historias horripilantes por lo que es lógico que sean de la preferencia de alguien “imperialista cinico e fascista” [“imperialista, cínico y fascista”] (En ARGILLI: 67), como Hearst, magnate

estadounidense de los medios de comunicación. Jotti, era una importante dirigente que había participado en la Resistencia, fue miembro de la Asamblea Constituyente italiana y que, además, era Licenciada en Letras. Desde ese lugar, ella niega que pueda distinguirse entre forma y contenido, y afirma que en tanto la forma del comic es desagradable y fascista, esta impone una narración de iguales características.

Ante esta publicación Rodari disiente: es un comunista que dirige un semanario para niños vinculado al PCI y que publica historietas (*Las aventuras de Cebolleta* es una de ellas). En el siguiente número de *Rinascita* escribe una carta dirigida al director de la revista, Palmiro Togliatti. Explica que comparte el juicio negativo de Jotti sobre muchas de las historietas difundidas en Italia pero que extender este juicio a todo el género excluye la posibilidad de hacer historietas diferentes, “con forme e contenuti, spirito e intendimenti diversi”, [“con forma y contenido, espíritu e intenciones diferentes”] (En ARGILLI: 67). En la carta, Rodari se explaya sobre el gran desarrollo que experimenta la industria editorial de libros y publicaciones para niños y se pregunta:

Cosa ci può aiutare di fronte a questa situazione? essenzialmente la nascita di una nuova letteratura per l'infanzia, capace anche con i suoi mezzi organizzativi di condurre una lotta efficace. Ma questo richiede anni di lavoro, e richiede per il suo successo definitivo anche il realizzarsi di nuove condizioni sociali e politiche. Accanto ai libri possono i fumetti essere un strumento, anche secondario, in questa lotta, oggi? Se non possono, smettiamo di stamparli.

[¿En qué puede ayudarnos esta situación? Esencialmente en el nacimiento de una nueva literatura para niños, que incluso con sus propios medios de organización, sea capaz de conducir a una lucha eficaz. Pero esto requiere años de trabajo y requiere de nuevas condiciones sociales y políticas. Sumados a los libros, las historietas ¿pueden ser hoy un instrumento, secundario, en esta lucha? Si no pueden hacerlo entonces deberíamos dejar de imprimirlas] (En ARGILLI: 67 y 68).

En el número siguiente de *Rinascita* se publica un artículo sin firmar pero, según asegura Argilli, escrito por Togliatti:

Non ci sentiamo di condividere la posizione del Rodari, anche se i suoi argomenti sono degni di discussione. Ammesso il carattere antieducativo dei fumetti, dunque, si propone che vengano tradotte ed espresse in fumetti storie educative. Per conto nostro, non metteremo in fumetti la storia del nostro partito o della rivoluzione (68).

[No compartimos la posición de Rodari, incluso si sus argumentos son dignos de discusión. Admitiendo el carácter antieducativo de las historietas, propone que tomemos historias educativas y las traduzcamos al formato del comic. Por nuestra parte, no pondremos en una historieta la historia de nuestro partido o de la revolución] (68).

Pese a este debate, Rodari continúa escribiendo y publicando comics en *Pioniere* y sus personajes, especialmente Cebolleta, son muy reconocidos no sólo en Italia. De hecho Cebolleta se convirtió en el personaje más popular del semanario y en su símbolo [ver Anexo, 6 y 7]. Argilli recuerda que “ci saranno reparti di pionieri intitolati a lui, lettori che porteranno orgogliosamente un distintivo in cui è effigiato, ragazzi che nel corso di feste organizzate dall’Api sfileranno con suoi enorme ritratti” [“hubo grupos de pioneros¹⁴ que llevaban su nombre, lectores que portaban orgullosamente un distintivo con la imagen de Cebolleta, niños que desfilaban con su enorme retrato durante las fiestas organizadas por la API”] (72).

Además del posicionamiento estético, un aspecto central de la carta que Rodari envía a *Rinascita* es su postura ante la necesidad de una nueva literatura para niños. Si bien no se explora en este punto, sí está claro que se pronuncia a favor de una renovación en el campo de la LIJ y de la necesidad de que esa renovación sea no solo estética sino también política en función de una literatura “capaz de conducir a una lucha eficaz” (En ARGILLI: 67).

¹⁴ Nombre que se le daba a los niños que participaban en la API.

La fusión entre realidad y fantasía en *Las aventuras de Cebolleta*

Silvana Tuccio (2010) define a *Las aventuras de Cebolleta* como una obra de “sátira mordaz” (519). En ella, y mediante personajes que proceden del reino vegetal, Rodari narra cómo se gesta la revolución popular, su desarrollo y la victoria del pueblo para derrocar al tirano Príncipe Limón y reinstaurar la república.

En la lucha de estos vegetales es posible advertir una fusión entre la realidad y la fantasía. En su estudio *Los niños y la literatura fantástica* (1977), Jacqueline Held se pregunta si puede existir lo “fantástico puro” y concluye que si esto fuese posible, no habría punto de contacto con el lector. Lo que conmueve e interpela en todo relato fantástico es la unión que existe con la vida cotidiana: “Una historia fantástica no nos interesaría para nada si no nos enseñara algo sobre la vida de los pueblos y los seres, aunando así nuestras preocupaciones y nuestros problemas” (22).

Respecto a esta unión entre realidad y fantasía existen algunas definiciones del propio Rodari en un intercambio epistolar que sostiene con Ítalo Calvino en 1952. Rodari era un gran estudioso de la literatura de su país y de sus investigaciones surge el proyecto de editar un estudio crítico sobre *Las aventuras de Pinocho*, al que define como el texto ejemplar de la literatura italiana. En una carta fechada el 4 de agosto de 1952 le propone a Calvino, en su calidad de editor de Einaudi, publicar un análisis del clásico para niños. Le explica que durante más de un año ha estado recopilando ideas y reuniendo material sobre la novela y sostiene que no existen estudios de seriedad desde una perspectiva histórica y crítica. Señala que ningún investigador se ha interesado aún en el verdadero secreto de Pinocho: su adhesión plena a una moral popular. Sostiene también que el estudio que pretende encarar se centrará en otro aspecto ignorado en las investigaciones sobre el clásico: “il segreto formale di Pinocchio, la fusione perfetta di realtà e fantasia” [“el secreto formal de *Pinocho*, la fusión

perfecta de realidad y fantasía”] (En ARGILLI: 73). En esta línea sostiene: “Pinocchio mi sembra un esempio perfetto di favola e un esempio perfetto di realismo: vedo in esso, personalmente, una strada della narrativa non solo infantile” [“*Pinocho* me parece un ejemplo perfecto de fábula y un ejemplo perfecto de realismo: veo en eso, personalmente, un camino de la narrativa no solo infantil”] (En ARGILLI: 73).

El 11 de agosto, Calvino le responde que le interesa la propuesta pero no como un libro en sí sino como un prefacio crítico inserto en una edición de *Las aventuras de Pinocho*. Rodari deja caer la idea y se dedica a otros proyectos literarios y periodísticos.

En esta fusión perfecta de realidad y de fantasía que Rodari define como el secreto formal del clásico italiano encontramos también la clave de la escritura de *Las aventuras de Cebolleta*. En *Gramática de la fantasía* Rodari expone también sus ideas sobre este encuentro entre la realidad y la fantasía, desarrolla algunas ideas para posibles historias y comenta cómo la realidad irrumpe en la fantasía. De esta manera, sostiene, la historia no será un fantaseo evasivo sino un modo de redescubrir la realidad. En la misma dirección, en el artículo “La escuela de la fantasía” retoma esta temática y afirma que la fantasía no está en oposición a la realidad sino que sirve para analizarla y conocerla. Define la creación fantástica no como un momento evasivo y de reposo sino con un significado vital y agrega que las historias fantásticas comprometen a “la personalidad íntegra” y, por ende “al pensamiento lógico y a la facultad de observación de lo real, y también por eso conducen a lo verídico y no fuera de lo real” (79).

Roger Garaudy (1964) sostiene que no hay arte que no sea realista y que es necesaria una apertura en la definición del realismo. El autor afirma que ser realista no consiste en imitar “la imagen de lo real” sino en “imitar su actividad”. Ser realista, continúa Garaudy, “no es dar un calco o un doble de las cosas, de los acontecimientos o de los hombres sino

participar en el acto creador de un mundo en vías de formación, encontrando el ritmo interior (168). Desde esta perspectiva podemos comprender también la obra analizada y este encuentro entre la fantasía y la realidad que para Rodari es una clave de la creación literaria. En este sentido, las obras del escritor italiano no dejan de pertenecer a la fantasía sin que esta identificación con lo fantástico niegue su carácter realista. Si, siguiendo a Garaudy, no es necesario imitar la realidad sino imitar su actividad, *Las aventuras de Cebolleta* es una obra que expresa la realidad sin abandonar su carácter fantástico.

Held, por su parte, ahonda en esta cuestión de la literatura fantástica y sostiene que la paradoja de la creación en general y de lo fantástico en particular es la de “dar vida a lo que no era visible ni parecía existir, pero en lo que cada uno reconoce, a largo o corto plazo, lo que debía ver la luz” (22). En la novela analizada aquí, mediante las aventuras de un grupo de vegetales y frutas se exponen las luchas populares, la pobreza y la explotación del pueblo, la tiranía y la existencia de presos políticos; una fusión entre la elección de los personajes que corresponde a la fantasía y a la plena realidad en las temáticas abordadas. En este sentido, el escritor Antonio Faeti (1981) sostiene que *Las aventuras de Cebolleta* demuestra:

come si potessero rivolgere ai bambini messaggi di lotta, di libertà, di rivolta contro la sopraffazione, valendoci però di burlesche metafore ben collocate entro la dimensione di un immaginario infantile che si voleva rinnovare, rispettandone però l'autonomia, la creatività, la voglia di capire (57).

[cómo se pueden dirigir a los niños mensajes de lucha, de libertad, de rebelión contra la opresión, utilizando metáforas burlescas bien pensadas en la dimensión de una imaginación infantil que deseaba renovarse, respetando la autonomía, la creatividad y la capacidad de comprensión de los niños] (57).

La figura del héroe

En esta novela, el héroe no es exclusivamente Cebolleta. De hecho, fracasa en la aventura más importante que emprende cuando intenta liberar a los habitantes del pueblo que

han sido apresados por el Caballero Tomate y termina él mismo preso junto a ellos. Serán Fresita y Cerecito quienes los liberen. Cebolleta no solo es un héroe sin atributos especiales sino que además falla. El potencial de este personaje está en incentivar al pueblo para que se levante contra la opresión del tirano, Príncipe Limón, pero es importante señalar que la reinstauración de la República es posible gracias a la lucha popular y no a un protagonista en singular. En este sentido, Marcello Argilli señala: “Pieno di iniziativa, Cipollino non è solo un trascinate capobanda che reagisce alle prepotenze di Pomodoro, ma stimola i sui compani (e i lettori) ad associarsi e a essere partecipi della vita sociale con una chiara ispirazione ideale” [“Lleno de iniciativa, Cebolleta no solo es un apasionante líder que resiste ante la prepotencia del Caballero Tomate, sino que estimula a sus amigos (y a los lectores) a unirse y a participar en la vida social con una clara inspiración ideológica”] (72).

En la generalidad de la obra de Rodari encontramos héroes que no se destacan por su fuerza o su poder y que, sin embargo, enfrentan circunstancias que parecen mayores que ellos con enorme determinación. Los protagonistas de las novelas que integran el corpus analizado son un claro ejemplo en este sentido: se trata de personajes que no ostentan cualidades especiales en cuanto a fuerza o poder, por el contrario, son niños “comunes” pero que demuestran valentía para enfrentar a un régimen tirano en el caso de Cebolleta o para conducir la lucha de un pueblo en el caso de Francisco de *Pequeños vagabundos*.

Decíamos que aquellos personajes que carecen de fuerzas o poderes especiales pero que, aun así, demuestran el valor de enfrentarse a las circunstancias es una característica no sólo del corpus aquí trabajado sino de la obra de este autor. En este sentido, podemos mencionar a Pocacosa, un personaje de *La flecha azul* (1954). Se trata de un perro de trapo, extremadamente tímido y poco reconocido en un principio por sus compañeros, que resulta ser valiente, sensible e inteligente. Pese a que la humildad de este personaje se expone desde

su nombre, es uno de los más grandes e importantes de la novela y sin él la aventura y la trama no serían posibles. También en *Gelsomino en el país de los mentirosos* destaca Trespiés, un gato que fue dibujado en un muro con tiza roja pero al que sólo le dibujaron tres patas y que además sufre una gran tos porque el muro en el que fue dibujado es muy húmedo y estuvo en él todo el invierno. Trespiés se desprende del muro y recorre las calles y, al ver las injusticias que se viven en su país (también se trata de un régimen dictatorial), decide hacer algo. Como está hecho de tiza escribe “Viva la libertad” con sus patas y cada vez que escribe él mismo va perdiendo parte de su cuerpo, que queda sobre las paredes. Aquí podemos pensar nuevamente en el debate de los niños en torno a “La cabra del señor Seguin” y en las palabras de Rodari: “mejor morir que vivir en la esclavitud”. Trespies es una reafirmación de esta idea porque lucha por la libertad aunque eso implique dejar su propio cuerpo o, dicho de otra manera, dejar la vida en ello.

Como vemos, en general, se trata de personajes que carecen de aptitudes extraordinarias y que sin embargo resultan heroicos. En este sentido, José Luis Polanco (2005) sostiene:

Uno de los principales méritos del escritor italiano ha sido el de dar cabida en sus libros a temas y personajes excluidos hasta entonces de la literatura infantil. Las vidas y los problemas, los deseos y las esperanzas, los ideales y las fantasías de unas gentes que nunca habían pintado nada en el mundo de la letra impresa destinada a los niños. Hablo de obreros, campesinos, pescadores, emigrantes, jubilados, maestros, estudiantes. En este aspecto, su obra supone una ruptura con el pasado (13).

Volviendo puntualmente al concepto de personaje colectivo en *Las aventuras de Cebolleta*, encontramos que Lluch señala que dado que la literatura para niños suele plantear obras bien reducidas a sus funciones nucleares “que siguen la trayectoria del protagonista”, es sencillo descubrir los roles de los personajes. La autora señala los siguientes roles

funcionales que cumplen los personajes: el protagonista, en torno al cual se desarrolla toda la acción; el antagonista, que representa la fuerza opuesta al héroe; “el objeto, la necesidad, el deseo, el temor que mueve la acción”; el destinatario de la acción y, por último, “el ayudante del protagonista” (85 y 86). En el caso de la novela analizada podemos ver que el antagonista es múltiple: el príncipe Limón, el Caballero Tomate y, en menor medida, las condesas del Cerezo y el abogado Guisante. El objeto que mueve la acción es la necesidad del pueblo de terminar con la tiranía, siendo el mismo pueblo el destinatario de esa acción. Ahora bien cuando analizamos al protagonista y al ayudante del protagonista notamos que esta denominación resulta escasa para la relación que guarda Cebolleta con el resto de los habitantes. Es claro que sería imposible para Cebolleta vencer a la tiranía sin el pueblo y sin la fundamental ayuda de algunos personajes muy concretos como Cerecito, Fresita y el topo.

Ante la dificultad de señalar a Cebolleta como claro protagonista y al resto de los personajes como simples ayudantes, sugerimos valernos de la categoría de protagonista colectivo o múltiple propuesta por Maria Nikolajeva (2002). La investigadora señala la dificultad que se presenta en diversos análisis ante la búsqueda de un protagonista y cómo el dilema “se torna más complejo cuando se trata de un grupo de personajes que en la narración parecen igual de importantes y que pueden ser (...) igualmente considerados como protagonistas” (127). La autora plantea entonces tratar estos casos en términos de protagonistas colectivos o múltiples.

Nikolajeva señala también que los personajes colectivos son de utilidad para “representar de manera más palpable los diferentes aspectos de la naturaleza humana” (128). Esto es notable en *Las aventuras de Cebolleta* en donde la multiplicidad de actores demuestra una diversidad de características y personalidades que enriquecen la trama. Así, encontramos valentía, traición, cobardía, resignación, resistencia, solidaridad, etcétera.

Si bien Cebolleta se presenta como el héroe, a medida que la trama se desarrolla descubrimos otros personajes de vital importancia. Es por eso que, retomando las palabras de Argilli, la fortaleza de este héroe está en ser el líder que conduce la lucha popular, aunque la victoria nunca podría ser posible sin el resto de los protagonistas. Sostenemos que este hecho narrativo tiene una profunda vinculación con la visión política de Rodari y con su experiencia personal en la Resistencia, que, como ya hemos señalado, fue esencial en la conformación de su ideología. Junto a Lluch entendemos por ideología “el conjunto de conceptos, creencias e ideales que proponen y que sustentan una manera del ver el mundo” (42). Rodari era un estudioso y un defensor de las luchas y las causas populares y en sus escritos literarios subyace la idea de un héroe que no puede ser individual, la idea de que puede haber una figura de relevancia pero siempre la victoria es posible gracias a un colectivo.

La construcción de la utopía en *Las aventuras de Cebolleta*

Las aventuras de Cebolleta no presenta una imagen utópica en el sentido restringido. Vittor Comparato (2006) analiza las características formales de las utopías y concluye que existen tres maneras de delimitarlas. La modalidad que Comparato define como restringida implica considerar como utópicas exclusivamente a aquellas obras que se ajusten al modelo de Tomás Moro. Claramente esto no sucede en esta novela que no describe una isla, no expone las características políticas, geográficas y sociales de un país, ni se sirve de un relato ficticio de alguien que visitó el lugar.

La modalidad amplia para delimitar aquello que podemos definir como literatura utópica considera como utopía a toda visión de la sociedad que sea radicalmente crítica de la existente, mientras que la modalidad global considera utópico a todo texto que intente cambiar o poner en entredicho un determinado orden sociopolítico.

Paul Ricoeur sostiene que para analizar la estructura funcional de la utopía es necesario ir más allá de los contenidos específicos: “Las utopías hablan de tantos temas divergentes (...) que resulta extremadamente difícil hacerlas encajar dentro de un simple marco” (58). Teniendo en cuenta que es imposible definir a las utopías por los temas que trata, Ricoeur propone sobrepasar los contenidos para llegar a su estructura funcional.

El investigador francés propone comenzar por la extraterritorialidad que implica el nombre “utopía” y sostiene que ese “ningún lugar” ubica nuestro propio sistema social y cultural en la distancia, lo que hace posible que podamos verlo “desde afuera”. En este sentido, es interesante señalar que *Las aventuras de Cebolleta* nunca define el lugar en donde se desarrolla la historia. Es más, ni siquiera recurre a alguna fórmula clásica del estilo “en un lugar muy lejano” sino que elude por completo esta especificación y comienza directamente con el protagonista: “Cebolleta era hijo de Cebollón y tenía siete hermanos” (465). En el único pasaje en el que se sugiere el tema del lugar es cuando llega el Caballero Tomate al pueblo en una carroza tirada por cuatro pepinos, “porque, como ya os habréis dado cuenta, en aquel país, todos, personas y animales, estaban emparentados con algún tipo de vegetal” (475). El lugar en donde se desarrolla la historia, “aquel país”, no posee un nombre ambiguo como lo es Utopía sino que no tiene nombre.

Coincidimos en este punto con Del Percio cuando sostiene que el significado etimológico de Utopía, el “no lugar”, es una inexistencia en donde se encuentra su verdadera potencia: la de hacer que la idea sea ubicua, y que, por lo tanto, pueda desplazarse en el tiempo y en el espacio y nutrir, de esa manera, el pasado y el futuro. En este caso, cuando leemos la novela en relación con el contexto en el cual Rodari la escribe encontramos que efectivamente ese relato se alimenta del pasado con la mirada en el futuro. Hacemos referencia aquí a la Italia de la posguerra, más precisamente 1951.

Nos permitimos en este punto una pequeña digresión con el fin de contextualizar la obra. Benito Mussolini fue Primer Ministro de Italia desde 1922 a 1943. Según Christopher Duggan (1994) el régimen fascista evolucionó de un modo fortuito, frecuentemente reaccionando ante la presión de grupos de interés internos o respondiendo a circunstancias económicas y políticas específicas. A medida que fue ganando poder, Mussolini prohibió todos los partidos de la oposición, mermó la libertad de expresión endureciendo leyes de censura y secuestrando publicaciones. En 1926 se aprueba la Ley de Seguridad Pública que rechazaba la libertad personal como base de la sociedad, y daba preferencia a la seguridad del Estado. “Se ampliaron los supuestos de arresto policial, y cualquiera podía ser condenado al ‘exilio interno’ (*confino*) por un periodo de hasta cinco años por la simple sospecha de intentar tomar parte en actividades subversivas. Al ciudadano ya no le cabía posibilidad alguna de contradecir las decisiones del Ejecutivo. Gobierno y Estado eran ahora una única cosa” (DUGGAN: 336). El fascismo intentaba, por un lado, disciplinar a la clase obrera a través del llamado Estado corporativo, es decir una nueva estructura de sindicatos y, por otro, educar políticamente a la población mediante la propaganda.

En 1940 el país entraría en guerra y en 1943, en un último intento por despegar a la monarquía del apoyo que le había brindado al Duce durante 20 años, el rey Víctor Manuel III destituyó al dictador, ordenó su detención y nombró como jefe de gobierno al mariscal Pietro Badoglio. La destitución de Mussolini fue recibida con entusiasmo por el pueblo italiano, seguro de que la guerra estaba pronta a terminar, pero Badoglio pretendía “seguirles la corriente” (DUGGAN: 376) a los alemanes hasta firmar el armisticio y luego cambiar de bando para tomar Roma con la ayuda de los aliados. Es decir, oficialmente la posición de Italia con respecto a la Segunda Guerra Mundial no había cambiado pero el país mantenía, en secreto, contactos con los gobiernos de Estados Unidos e Inglaterra cuyas fuerzas ya

habían desembarcado en Sicilia y avanzaban hacia el norte. Sin embargo, para cuando se firmó el armisticio, los alemanes ya habían tomado Roma. “Italia quedó dividida. El rey y su gobierno huyeron de Roma para escapar de los nazis, estableciéndose en Bríndisi, acto que se puede calificar de cobardía y que sentenció el destino de la monarquía en 1946” (377).

Mientras tanto, los alemanes liberaron a Mussolini y lo llevaron al norte del país donde establecieron un gobierno títere llamada República de Saló. Mientras tanto surgieron los movimientos de resistencia, “algo que sería de importancia crucial para el futuro político de Italia” (DUGGAN: 378). Estos movimientos se extendieron en Italia entre 1943 y el final de la guerra, en 1945, y ya hemos señalado la centralidad que tuvieron en la vida y el pensamiento político de Rodari.

Luego de finalizada la guerra, en mayo de 1946 el rey Víctor Manuel III abdicó en favor de su hijo Umberto con el fin de salvar el reinado. Sin embargo, el poder de la monarquía estaba inevitablemente desgastado y un mes más tarde, tuvo lugar un referendo en el que se aprobó la República por una diferencia de 2 millones de votos. Pese al entusiasmo que despertaba la posibilidad de renovación (cambiaron los símbolos, la retórica y hasta la Constitución), la mayoría del personal burocrático y de las instituciones no sufrió modificación. Christopher Duggan sostiene que para quienes creyeron en la existencia de un nuevo orden moral, la decepción fue enorme.

Rodari escribe *Las aventuras de Cebolleta* precisamente en este punto histórico de Italia en el cual, concluida la guerra, finalizada la tiranía fascista de Mussolini, extinta la monarquía y proclamada la República, el país vive entre la esperanza y la desilusión. La lucha y victoria popular contra el Príncipe Limón recrea el pasado reciente de Italia mientras que expone la necesidad de cuidar este logro: en el castillo de las Condesas del Cerezo el pueblo funda una escuela para estudiar todo lo que hay que saber para defenderse de los

tiranos. En palabras de Cebollón “en este mundo hay muchos bribones. Y esos que hemos echado, si nos descuidamos, pueden volver” (646). La utopía en esta novela es la república en sí y su mayor símbolo es la bandera que se alza y que ilumina como un sol.

En este sentido, uno de los tantos puntos en los que *Las aventuras de Cebolleta* no se adapta a la modalidad restringida de análisis de la utopía es precisamente la mayor riqueza de la obra: no describe un paraíso ajeno “descubierto” por alguien que nos narra sus características sino que centra su trama en la construcción de esta utopía. Lo importante no es la descripción, como en la obra de Tomás Moro, sino el compromiso y valentía de los personajes para alcanzarla y cuidarla.

Al respecto, y retomando los conceptos de Lewis Mumford de utopías de escape o de reconstrucción, claramente esta obra se posiciona en la segunda categoría. No se trata de una obra en la cual se describe un paraíso lejano en el que los personajes no tienen capacidad de decisión y sólo pueden aspirar a llegar a él sino que, muy por el contrario, se unen en la lucha y en la conquista de esa utopía.

Ricoeur sostiene que lo que entra en juego en la utopía es la utilización del poder en las instituciones, por lo cual centra su atención en la función que tiene el poder, la autoridad y el dominio en la utopía. Se pregunta entonces “quién posee el poder en una utopía dada y cómo el problema del poder es subvertido por la utopía” (59).

En este sentido, *Las aventuras de Cebolleta* plantea un escenario inicial donde el poder está en manos del Príncipe Limón. Gracias a la lucha popular, esas condiciones son subvertidas y el pueblo elige a sus gobernantes. Además de la elección del alcalde, un hecho de gran valor simbólico es la resignificación de los espacios. Un ejemplo concreto, como ya hemos mencionado, es la utilización del castillo que pertenecía a las Condesas del Cerezo (grandes defensoras de la tiranía del Príncipe Limón que se marchan al exilio cuando el

pueblo proclama la República) como escuela y sala de juegos para todos los niños. También es de importancia simbólica que Cerecito (un vizconde) estudie junto a Cebolleta que es un niño humilde. En otras palabras, la utopía de Rodari implica un lugar más equitativo donde, por ejemplo, el mayor símbolo de la aristocracia es resignificado y transformado en escuela para todos los niños y en donde el poder está en manos del pueblo.

Con respecto al contexto de producción, encontramos un punto en común entre Utopía y las dos novelas aquí analizadas. Como ya hemos señalado, Moro vivió en un mundo atravesado por transformaciones profundas. Lo que, desde una mirada eurocéntrica, se conoció como el “descubrimiento de un nuevo continente” tuvo un enorme impacto en el paradigma de la época. Este mundo en transformación es de vital importancia para la creación de la República utópica. La obra de Moro toma los relatos de los navegantes, tan usuales en la época, incorporando el estilo narrativo como una forma de otorgarle verosimilitud a su creación. Al mismo tiempo, la isla de Utopía se ubica en algún lugar de las nuevas geografías descubiertas por Europa y, aún más importante, el conocimiento por parte de Europa de tierras tan distintas impulsa la imaginación vinculada a diferentes modos de organizar la sociedad y el Estado.

También el mundo en el que vive y escribe Rodari está profundamente atravesado por una serie de cambios. El poder en Italia deja de estar en manos de la monarquía y pasa a la República mientras que el mundo se divide en dos paradigmas opuestos, división derivada del enfrentamiento constante entre las dos potencias surgidas al finalizar la segunda guerra mundial. Eric Hobsbawm (1994) sostiene que sería razonable considerar a la guerra fría como una tercera guerra mundial y explica también que, derivado de este conflicto, “generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad” (227). Además de la amenaza

constante de una guerra de proporciones enormes, el mundo se dividió en dos visiones políticas, sociales, culturales y económicas radicalmente distintas y permanentemente en pugna: el capitalismo y el comunismo. En este sentido, María Delicia Zurita (2008) explica que, a mediados del siglo XX, se estructuró un nuevo orden mundial que generó “el paso de un mundo multipolar a un mundo bipolar. Los protagonistas de este nuevo escenario eran dos superpotencias que se definían por oposición: Estados Unidos y la Unión Soviética” (1).

En este sentido, es importante retomar aquí las palabras de Bloch (1980) quien sostiene que toda utopía tiene un itinerario y se relaciona íntimamente con las tendencias que se han ido gestando en la sociedad. En el caso de las dos novelas analizadas en esta tesis esto es sumamente claro. *Las aventuras de Cebolleta* está vinculada a la lucha por la República en Italia mientras que *Pequeños vagabundos* tiene relación con el contexto mundial que recién mencionamos.

Para finalizar, consideramos fundamental retomar aquí los tres aspectos centrales de las utopías desarrollados en el capítulo anterior. Esto es, su carácter histórico, la importancia de las utopías para interpelar el presente y su mirada en el futuro. En *Las aventuras de Cebolleta* encontramos estos tres aspectos. Como hemos intentado demostrar a lo largo de este capítulo, la novela analizada está atravesada por el contexto histórico del cual surge. Al mismo tiempo interpela su presente al ubicarse en este punto en el cual Italia ha alcanzado la República pero debe cuidar este logro. La proclamación de la República y la necesidad de protegerla de los déspotas implica la construcción, la conquista y el cuidado de la utopía en una clara exhortación hacia el futuro.

Capítulo IV: “Es ya un soldado del trabajo y sabe que un día la victoria será suya”: Análisis de *Pequeños vagabundos*

“Es el símbolo del trabajo –le explicó el joven campesino de la barca-. Todos los trabajadores se unirán algún día y serán ellos los que gobiernen: no habrá más pobres, no habrá más miseria.”

Pequeños vagabundos

Gianni Rodari

Entre las obras de la prolífica carrera de Rodari como escritor, *Pequeños vagabundos* (editada en formato de folletines entre diciembre de 1952 y julio de 1953) es la que cuenta con un contenido político más explícito. Como ya vimos en el primer capítulo, a partir de 1960, el autor demuestra un interés cada vez más marcado por la fantasía y esta búsqueda se refleja en sus elecciones literarias. Sin embargo, como demuestra Giorgio Bini, toda su obra está atravesada por la denuncia de las injusticias y la esperanza utópica. Ahora bien, este compromiso se hace notablemente explícito en la novela aquí analizada.

Pequeños vagabundos narra la historia de tres niños que deben recorrer Italia mendigando. Francisco y Domingo son dos hermanos de 9 y 6 años que viven con su madre en un pueblo muy pobre de los Montes de Cassino. El padre vuelve de la guerra muy enfermo, tiempo después muere y la madre no tiene posibilidades de alimentar a sus hijos. Un día llega a la casa de la familia don Vicente, un hombre que ofrece llevarse a los niños y darles trabajo, pero en realidad recoge niños para utilizarlos para pedir limosnas en los diferentes pueblos

de Italia. Vicente está especialmente interesado en Domingo porque es manco a causa de una bomba que estalló en sus manos y los niños mancos obtienen mejores limosnas. Destrozada, pero sabiendo que no tiene alternativa, la madre accede: “Benedicta, que tenía el corazón hecho pedazos, tuvo que resignarse y ceder a los muchachos. No podía dejar que murieran de hambre sus cuatro hijos: ni matándose a trabajar lograba ganar algo, y además, no había trabajo” (15). Vicente tiene una carreta con un caballo y al costado caminan los niños que él va recolectando.

Al día siguiente los dos hermanos comienzan su viaje, allí conocen a otros niños que, como ellos, han sido “vendidos” a Vicente y que también cuentan sus historias de orfandad, de cicatrices a causa de la guerra y de miseria. Una de las niñas que conocen allí le ofrece a Domingo una manzana para consolarlo y le cuenta:

-Me llamo Amelia, y ese es mi primo Andrés. Mi padre ha muerto durante la guerra y él no tiene a nadie. Don Vicente me ha aceptado porque tengo cicatrices en las piernas ¿las has visto? Fue durante un bombardeo, pero yo era muy pequeña y no me acuerdo (20).

También allí conocen a Ana, una de las protagonistas –junto a los dos hermanos- de la novela.

Ana, la niña que había venido sola, también se puso a charlar, seria y serena.
-¿Has visto que zapatos tan bonitos tengo? Me los ha regalado una señora a donde yo iba a fregar los suelos. Pero luego me echó porque en mi casa había niños enfermos y como ella también tenía niños no quería que yo los contagiara (20 y 21).

Los tres chicos establecen una gran amistad y se sostienen mutuamente en el duro trabajo y las humillaciones a las que se ven sometidos, pero cuando el hijo de Vicente (el Albino) intenta utilizar a Francisco para robar, los niños deciden huir. En la fuga una inundación los pone en serio peligro pero son rescatados por un grupo de campesinos.

Sobre esta obra, Marc Soriano se detiene particularmente cuando aborda la temática “Discapacidad e infancia”. El autor sostiene que “son demasiado pocos los escritores para niños que se atreven a abordar ese tema que pone en cuestión la estructura de la familia y de la sociedad” (234). Y agrega:

Gianni Rodari tuvo el coraje de hacerlo en *Los vagabundos*. La acción transcurre en los primeros tiempos de la posguerra, en el sur de Italia. Domenico y Francesco (...) acaban de ver morir a su padre. Domenico tiene una sola mano; perdió la otra jugando con una granada. La madre, que no logra alimentar a sus cuatro hijos, alquila los dos mayores a una suerte de vagabundo que recorre los caminos de Italia con grupos de niños. En realidad, este empresario de la miseria les enseña a mendigar y a robar (234).¹⁵

Además de la clara denuncia de las injusticias, la novela está permanentemente atravesada por la esperanza de que Italia alcance un ideal utópico gracias al comunismo. Al comienzo del viaje, los niños se encuentran con un grupo de campesinos que se dirigen a los campos para tomar la tierra. Felipe, el hermano de Vicente que va con ellos en la caravana, les explica a los chicos que los campesinos van a las tierras que nadie cultiva y allí clavan su bandera. “Allá lejos, la procesión abandonó el camino y tomó un sendero que se adentraba en los campos, y al fondo, lejana y azulada, surgía la tierra de nadie, la tierra de los amos que no cultivaban” (31). Los pequeños vagabundos hablan con uno de los niños que está en la toma de tierras y él les explica: “Ya lo hemos hecho muchas veces y todas las veces hemos ocupado un poco de tierra. Todas las veces hemos ganado” (32). Los chicos escuchan con admiración al pequeño campesino que les relata la lucha de su familia y de otros trabajadores de la tierra:

De repente, Domingo dijo:
-Si estuviera aquí mi padre, él también iría a ocupar la tierra.
(...)
Francisco pensó:

¹⁵ Por una diferencia en la traducción Soriano se refiere a esta obra con el título de *Los vagabundos* en lugar de *Pequeños vagabundos*.

-Es verdad, es una lástima que en nuestro pueblo los campesinos no vayan a ocupar las tierras. Mamá no hubiera tenido que vendernos al tío Vicente si no hubiéramos sido tan pobres.

Y otra vez miró al niño de la bandera. (...) la expresión de su cara era orgullosa, sus ojos brillaban (32).

Antes de irse Francisco mira una vez más al joven campesino y experimenta una especie de envidia, hubiese querido estar en su lugar, orgulloso de su rol y no pidiendo limosnas para Vicente.

En el marco de una trama que resulta cruda hay permanentes señales de esperanza, algunas simples como la solidaridad entre los niños y la contención y el cariño que encuentran en algunos personajes y otras de un importante contenido político como puede ser la toma de tierras por parte de los campesinos, las explicaciones sobre el significado de la hoz y el martillo o el proceso que realiza Francisco para aprender a escribir. En una de las ciudades que visitan, se acercan a una escuela para hablar con los niños y la maestra les pregunta si alguna vez han ido a la escuela. Ana ha asistido a la escuela y sabe leer y escribir pero Francisco y Domingo nunca tuvieron esa oportunidad. Entonces, la maestra le regala a Francisco una cartilla con las letras para que aprenda a leer y le pide a Ana que le enseñe. Francisco atesora esta cartilla con gran cariño y orgullo:

La cartilla que la maestra había dado a Francisco estaba en su bolsa de la comida. Cuando en el transcurso del viaje, sobre la playa o a la sombra de un árbol, Francisco la cogía con delicadeza y, colocándola sobre el suelo, comenzaba a pasar las hojas, desaparecía toda la miseria a su alrededor y un mundo nuevo, desconocido y maravilloso se abría ante sus ojos (76).

Francisco también practicaba lectura con los carteles que veía por la carretera. “Fue un gran día aquel en que Francisco logró leer él solo un letrero entero. Se puso a bailar y no dejaba de gritar la palabra maravillosa” (77). Pocos días después pudo escribirle una carta a su madre, llena de errores, pero cuando terminó de escribirla los tres niños la miraban sin

aliento y orgullosos de la tarea. Si bien este trabajo no está relacionado a las experiencias de lectura, el proceso de alfabetización de Francisco recuerda las experiencias concretas recogidas por la antropóloga Michèle Petit en *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura* (1999). Allí Petit sostiene que todas las personas con las que se relacionó en su tarea, en diferentes ámbitos, rurales y urbanos, saben que no es posible alcanzar una verdadera ciudadanía sin una cierta destreza en el manejo de la lengua “Y que el iletrado es aquel que siempre necesita ser asistido. Aquel que, también, al disponer de pocas palabras, muy pocos giros expresivos, es el más frágil ante los demagogos que aportan respuestas simplificadoras” (72 y 73). Como ya hemos señalado, dentro de la prolífica carrera de Rodari como escritor, *Pequeños vagabundos* es la novela más explícita con respecto a las ideas políticas que la sustentan. Además de la trama general de la obra, en ella encontramos momentos puntuales de un contenido político muy importante como por ejemplo las tomas de tierra por parte de los campesinos, la presencia de banderas y dibujos en paredes con una hoz y un martillo entrelazados y las explicaciones sobre ese símbolo. Siguiendo los aportes de Petit, el proceso de Francisco para aprender a leer y a escribir es también un momento de una enorme potencia política que fortalece al personaje y lo hace menos vulnerable ante quienes quieren aprovecharse de él y de su hermano. En el comienzo de la novela, cuando Vicente habla con la madre de los niños para llevarlos con él, le extiende un permiso que lo habilita a ejercer el trabajo, la mujer le dice avergonzada que no sabe leer y él le responde que eso no importa, que los abogados saben leer. En esa pequeña interacción vemos la posición de fragilidad de la mujer que confiesa con vos temblorosa su analfabetismo. Al aprender a leer Francisco puede dar un paso para salir de ese lugar de fragilidad y de dependencia de quienes sí saben (como los abogados, en palabras de Vicente).

Además de la importancia de este aprendizaje en un sentido político, podemos señalar aquí un sentido profundamente afectivo y es la alegría con la que Francisco comienza a reconocer las letras y la felicidad que muestra la primera vez que logra escribirle una carta a su madre (que deberá pedirle a un vecino que se la lea). Leer y escribir no solo le permite a Francisco una mayor independencia y la posibilidad de defenderse de personajes como Vicente sino que también hace posible entablar el primer vínculo con su madre desde que se fue de su hogar. En la forma en que el personaje atesora la cartilla que le regaló la maestra y la felicidad que experimenta cuando comienza a leer y a escribir está latente una idea pedagógica y política que Rodari sostuvo siempre que es la alegría del conocimiento, la idea de que el aprendizaje es un momento feliz y que no debe ser tortuoso para ser efectivo sino un momento de libertad y de gozo.

La caravana sigue su viaje y llegan a Ferrara. Pidiendo limosnas en esa ciudad conocen a una mujer muy amable que se encariña con ellos y los invita a merendar durante el tiempo que están allí. Linda, la señora de Ferrara, se encariña particularmente con Ana y la invita a quedarse con ella pero Ana decide continuar su viaje junto a los chicos para protegerlos.

Semanas después la caravana llega a Milán. Allí el Albino obliga a Francisco a vigilar que no llegue nadie mientras él roba en una tienda. “Son ladrones –pensó Francisco con terror- y yo les estoy ayudando” (97). En ese momento el niño decide escapar. En medio de la noche, despierta a Ana y habla con ella:

-Escucha: he decidido huir. Esta noche el Albino ha ido a robar, con dos compinches. Me han llevado también a mí, para que vigilara. Y no quiero convertirme en un ladrón quiero volver al pueblo y trabajar la tierra. Quiero ser como aquellos campesinos que vimos por el camino ocuparé la tierra y la trabajaré (102).

El niño habla sin orden, mezclando ideas y proyecto. Ana lo escucha y finalmente le dice que ella, desde hacía algún tiempo, no le entrega todo el dinero de las limosnas a Vicente y lo ahorra, segura de que en algún momento lo necesitarían. Es allí cuando los dos niños se deciden a juntar la mayor cantidad de dinero posible y huir junto a Domingo. Una tarde Ana decide entregar incluso menos de las mil liras obligatorias. Francisco intenta disuadirla pero ella está decidida: “-Trescientas liras bien valen una bofetada: lograremos huir antes” (109). Vicente golpea a la niña que soporta los castigos con fortaleza y orgullo.

Cuando el Albino intenta utilizar una vez más a Francisco para robar, los niños finalmente escapan. Una mañana se van del campamento hacia la ciudad a pedir limosnas pero, en cambio, se dirigen a la estación para tomar un tren hacia Ferrara con la idea de que, una vez allí, Linda los ayudará a llegar a sus hogares. Los niños deben dejar sus pocas pertenencias en el campamento y Francisco no puede olvidar la vieja cartilla que le había regalado la maestra, “desgastada y medio rota por el uso, sí, pero tan querida como si fuera el más preciado tesoro” (113).

Mientras el tren avanza los niños escuchan a otros pasajeros hablar sobre las terribles lluvias que azotan la región. Antes de llegar a Ferrara el tren se detiene, un poco más adelante el agua cubre las vías y no puede continuar. Los tres pequeños abandonan el tren y, bajo la lluvia, comienzan a andar. En su marcha se encuentran con familias enteras con aspecto cansado que caminan dejando todo atrás porque el agua ha invadido sus campos y sus casas. Las familias les advierten del peligro que hay más adelante, los ríos han desbordado y el agua cubre todo: “Pero Ana, Francisco y Domingo no se paraban, impulsados por el miedo y por una oculta decisión: avanzar, seguir avanzando, alejándose cada vez más de don Vicente, del Albino, de la miseria, hacia la libertad, hacia Ferrara” (119).

Al llegar la noche, los niños se refugian en un pequeño entrepiso de un pajar lleno de heno, y allí duermen. Al despertar descubren que el agua los ha rodeado. Al ver el miedo de Ana, Francisco entiende que ahora le toca a él ser fuerte y dar valor a los demás. “Su situación, sin embargo, lo sabía muy bien, era desesperada. El agua los había separado del resto del mundo, dejándoles de momento a salvo en la diminuta isla que era el pajar” (126). Francisco logra quitar algunas de las tejas y subirse al techo. Desde allí los niños pueden ver que el agua los rodea y que demorará días en bajar si es que no vuelve a llover. Recuerdan que hace tiempo que no comen y comprenden que antes de que el agua baje morirán de hambre. Allí permanecen los niños cuando ven algo que se mueve a lo lejos: se trata de una pequeña canoa de unos campesinos que recorren la zona para ayudar a quienes hayan quedado atrapados por el agua. Los tres pequeños comienzan a gritar y a hacer señales con sus camisas y son rescatados. Los campesinos son rescatistas voluntarios que acudieron al lugar para ayudar a los bomberos, policías y soldados. Ellos les cuentan a los niños lo que sucedió: el río Po rompió los diques. Pueblos enteros quedaron bajo el agua, miles de animales murieron y hay cientos de personas desaparecidas. Los campesinos rescatan a más personas en su barca, gente con la mirada perdida en el agua que se había llevado todo, “la casa, la pobre tierra tan duramente labrada, los animales criados con tanto cariño y tanta esperanza” (135).

Cuando llegan a tierra los tres niños comienzan a caminar por los campos. Al atardecer llegan a un grupo de casas habitadas, Ana se detiene ante una de las puertas y le dice a una mujer que tienen hambre. La mujer los invita a pasar, los abriga, los sienta junto al fuego y les da comida. Les cuenta también que el resto de la familia está fuera, ayudando a los bomberos a rescatar gente. Luego, los pequeños se duermen. Al otro día los niños despiertan y almuerzan con la familia. Es ahí cuando Francisco descubre la hoz y el martillo pintados

en la pared y el campesino les explica que ese símbolo significa que un día todo será de quien trabaja y ya no habrá hambre y miseria.

[Francisco] Tenía la impresión, en ese momento, de que su viaje había llegado verdaderamente a su fin: en aquel símbolo en la pared, en las palabras de los campesinos, hallaba la respuesta a su antigua decisión de volver al pueblo y ocupar un pedazo de tierra.
-Yo también tendré mi tierra –dijo con energía- y no tendré que volver a pedir limosna (149).

En el epílogo, la historia se divide en tres porque los tres niños siguen caminos diferentes: Domingo decide quedarse junto a la familia de campesinos que lo acogió, Ana se muda a Ferrara junto a Linda. Los campesinos también invitaron a Francisco a quedarse con ellos pero él piensa en su madre sola con sus dos hermanitos más pequeños, en su casa y en su pueblo:

Hay un gran sueño ahora, en su cabeza: crecer pronto, hacerse fuerte y valiente y guiar a los campesinos pobres de su tierra a conquistar tierras para trabajar. Se imagina la bandera que ondeará al viento ese día y la hoz y el martillo entrelazados, bordados en oro sobre la tela roja: es el símbolo de su esperanza. Francisco sabe que un día, gracias a ese símbolo, la vida será feliz para todos y nadie tendrá que sufrir ni vender a sus hijos, ni sufrir abusos e injusticias.
-Mi lugar está allí –ha pensado Francisco. Y se ha sentido como un soldado que no quiere abandonar su puesto de lucha (152 y 153).

Francisco vuelve a su pueblo con esa esperanza “pero no es ya un pobre niño atemorizado: es un hombre que sabe lo que quiere y sabe para qué va a vivir. Es ya un soldado del trabajo y sabe que un día la victoria será suya” (153). Con esta frase, potente y cargada de esperanza, finaliza la novela.

Pequeños vagabundos y Pioniere

Al igual que *Las aventuras de Cebolleta*, *Pequeños vagabundos* tiene sus orígenes en el semanario *Pioniere*. Allí se publica por primera vez en el número 50 del año III, el 21 de

diciembre de 1952 [ver Anexo, 8]. Se edita semanalmente en esa revista en formato de folletín, con ilustraciones de Rita Thermes, hasta el 5 de julio de 1953. Rodari la escribe a medida que se va publicando, no es una novela que haya tenido lista y que dividió en formato de folletín sino que la escribe semana a semana. De hecho en tres números no se publica ningún capítulo “por razones técnicas” pero, según Argilli, se debía a que el escritor no había tenido tiempo de terminarlo.

Un aspecto muy interesante de la publicación de estas obras en *Pionere* es que ambas contaron con ilustraciones acordes a las búsquedas estéticas propuestas en su trama. En el caso de *Las aventuras de Cebolleta* las ilustraciones de Raúl Verdini son en colores y con un estilo más caricaturesco. En *Pequeños vagabundos* las ilustraciones de Rita Thermes están realizadas en escala de grises y en un estilo realista. [Ver anexo, 9 y 10]

Como ya señalamos anteriormente, *Pioniere* tenía un vínculo bien claro con el PCI y el público lector estaba conformado especialmente por los hijos de los obreros militantes de ese partido. Se trata de un público que conoce, como mínimo, los aspectos centrales de la simbología, los conceptos y la lucha del comunismo. Esto cobra especial sentido en la lectura de esta obra.

Una particularidad de *Pequeños vagabundos* con respecto a *Las aventuras de Cebolleta* es que la primera fue pensada desde el inicio como una novela (a diferencia de la segunda que comenzó como historieta y luego fue llevada al formato novela). Como recién señalamos, *Pequeños vagabundos* se publicó en formato de folletín. Esta elección de edición de la obra le imprime una de las características centrales: en todos los capítulos sucede algo de importancia para la trama. Como cada semana se publicaba un capítulo, en cada entrega hay algo que moviliza la trama y atrapa al lector y lo deja expectante del próximo número. Por ejemplo: en el primer capítulo el autor no se limita a presentar a los personajes sino que

además, inicia ya la acción: en él, Domingo pierde la mano, el padre vuelve de la guerra y muere. En esa primera entrega de la novela encontramos tres puntos que serán centrales para el argumento que se desarrollará posteriormente: la mutilación de la mano de Domingo, el retorno del padre y la posterior orfandad de los niños. En el segundo capítulo aparece Vicente y se define el destino de los niños junto a este “empresario de la miseria” como lo llama Soriano. En el tercer capítulo Ana se incorpora a la trama. En otras palabras vemos que el formato de novela por entrega le imprime a la obra una dinámica particular.

En este sentido, resulta interesante citar aquí las palabras de Manuel Puig (1984) quien al ser consultado por este formato¹⁶ rescató dos aspectos centrales. En primer lugar, afirma que lo que le interesa del folletín es “la preocupación por mantener la intriga y mantener al lector (...) despierto a lo largo de toda la narración” (145). El segundo aspecto mencionado por Puig como una característica que él intenta rescatar de los folletines en su escritura es la importancia de los sentimientos: “Empecé a trabajar en una época en la que lo sentimental era casi mala palabra y se me ocurre que esta es una parte de la experiencia humana y... ¿por qué no puede entrar en la literatura?” (145). Consideramos que estas afirmaciones de Puig pueden ser tomadas para el análisis de esta novela de Rodari: *Pequeños vagabundos* mantiene la intriga porque cada entrega está cargada de hechos significativos para la trama y esto genera que el lector quiera conocer cómo los protagonistas podrán abordar los desafíos que se le presentan, al mismo tiempo lo sentimental está claramente presente e interpela al lector por tratar temáticas de la realidad de la posguerra, la pobreza y las injusticias que viven los tres niños.

¹⁶ Mesa redonda celebrada en el marco del XXX Festival de cine de San Sebastián en 1982 y publicada en la revista *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, N. 9 (1984).

El realismo en *Pequeños vagabundos*

Marc Soriano define a esta novela como “realista, cruel y tierna” (234). Y, si bien es la segunda novela de Rodari, al analizar el conjunto de sus obras (30 años de producción literaria ininterrumpida) este realismo destaca del resto de sus escritos. Lo cierto es que esta novela es la única en la cual Rodari decide no recurrir a la fantasía.

Esta elección puede estar motivada por diferentes razones: en primer lugar, como dijimos anteriormente, se trata de una novela escrita en los inicios de la carrera literaria de Rodari. Comienza escribiendo filastrocche en 1950 y *Pequeños vagabundos* se publica entre diciembre de 1952 y julio de 1953. Es decir, es posible que en esta instancia, el autor aún se encontrara buscando su estilo narrativo. Al analizar el conjunto de su producción literaria esta elección llama la atención, especialmente porque luego Rodari se vuelca decididamente a la fantasía, pero en los inicios esta elección posiblemente no haya estado tan clara.

En segundo lugar, el contexto social y las discusiones literarias que se sostenían por esos años seguramente influyeron. El contexto social de la posguerra era de miseria y Rodari, como intelectual gramsciano, no puede permanecer al margen de la realidad de su país. De todas formas, y como ya hemos demostrado, este compromiso con la realidad es fundamental en sus obras, más allá de la elección estética; pero es posible que en esta obra el autor haya intentado hablar de su contexto con un estilo más directo, claro y explícito. En este sentido, Marcello Argilli sostiene el contenido de la historia requiere una estética realista que está fuera de los esquemas conocidos por Rodari, podríamos decir que -según Argilli- en esta obra el contenido impulsa a la forma. Al mismo tiempo, es probable que el ambiente de las discusiones literarias haya resultado significativo. A partir de 1943, comienza a gestarse lo que luego se llamaría neorrealismo italiano y el campo del cine y de la literatura de ese país,

especialmente los intelectuales, artistas y escritores vinculados al Partido Comunista, se identifica con este movimiento.

Daniela Aronica (2004) señala que este incipiente movimiento empieza a manifestarse en 1943 y que existe concordancia entre sus estudiosos en situar su nacimiento en abril de 1945 cuando la Resistencia logró el control de casi todas las ciudades italianas y la rendición incondicional del ejército alemán. Las fechas no son casuales e indican el fin del fascismo en el '43 y el armisticio en el '45. A medida que avanza la primera mitad de la década del '50 el movimiento comienza a perder fuerza o a derivar en el costumbrismo y el manierismo o se transforma progresivamente de acuerdo a lo cánones del realismo socialista. En 1956 el neorrealismo llega a su fin luego de 5 años de decadencia. Esta fecha tampoco es casual y está vinculada a las denuncias de los crímenes del estalinismo que se conocieron a partir del XX Congreso del PCUS, al cual ya hemos hecho mención en el primer capítulo de esta tesis.

El surgimiento del neorrealismo italiano está íntimamente relacionado con la Resistencia. De hecho, la gran mayoría de los intelectuales que participaron de este movimiento pertenecieron a la Resistencia y todos eran declarados antifascistas y defendían la necesidad de un arte comprometido políticamente. Por primera vez en la historia cultural de este país, emisor y destinatario comparten las mismas experiencias, lo cual, según Aronica, generó una nueva “virtualidad Narrativa” derivada de que los escritores, de manera conjunta, no podían no ser sensibles a una nueva realidad popular y a un “nuevo sentido de colectividad como fuerza activa y comunicadora” (35).

Las obras que se inscriben en este movimiento nos hablan desde esa sensibilidad y desde un fuerte compromiso social. En otras palabras, están siempre inspiradas en la realidad y siempre parten de la denuncia social. Frecuentemente se encuentra también un marcado afán pedagógico en ellas. Aronica señala, en este sentido, que la preocupación por los

sectores más populares y por la mejora de sus condiciones de vida unió transversalmente a todos los neorrealistas, dando lugar a un humanismo que el crítico de cine André Bazin calificó como revolucionario debido a sus implicancias sociales. Al respecto, el elemento clave de este movimiento es el Hombre al que se representa sin artificios. En general se trata de personajes que se mueven desde la convicción de que una regeneración de la sociedad es posible gracias al aporte de cada individuo. Otra característica de este movimiento, vinculada a las anteriores y claramente detectable en *Pequeños vagabundos*, es un marcado maniqueísmo ideológico (la idea recurrente en esta obra de Rodari de que gracias al comunismo llegará un día en el cual no habrá hambre ni miseria en Italia es muestra de ello).

Es importante tener en cuenta que Rodari era un intelectual muy activo tanto en lo que respecta a las discusiones intelectuales como a las políticas. Su biógrafo comenta que era usual que, al terminar su jornada laboral como periodista, el escritor se quedara en la redacción estudiando y debatiendo el *Manifiesto comunista* o las obras de Gramsci junto a sus colegas. Como ya hemos señalado, *Pequeños vagabundos* se publica entre diciembre de 1952 y julio de 1953 por lo que resulta posible pensar que Rodari haya estado sumergido en los debates teóricos de la época.

Aronica sostiene que el neorrealismo fue una expresión propia de la primera etapa de la posguerra y que la Guerra Fría interrumpió. A medida que avanza la primera mitad de la década del '50 el movimiento comienza a decaer o a transformarse de acuerdo a los cánones del realismo socialista. En 1952, la revista *Realismo* difunde algunas ideas sobre el realismo socialista que *Il Contemporaneo*, publicación vinculada al PCI, recoge en su primera editorial y que, según señala Aronica, puede considerarse como el manifiesto de ese giro teórico:

La conquista de una nueva manera de mirar el mundo, sin evasiones y sin pesimismo (...), pero con firme confianza en las posibilidades humanas de

progreso; la conquista de una nueva vida moral es un hecho esencial para una nueva cultura de nuestro tiempo (En ARONICA: 52).

Pequeños vagabundos tiene todos los elementos de denuncia social, humanismo y compromiso con la realidad que hemos estado desarrollando. Al mismo tiempo está marcado también por esta confianza en las posibilidades de progreso, esta conquista moral que queda tan clara en el epílogo cuando Francisco decide volver a su pueblo para guiar la lucha de los campesinos para tomar las tierras. Según Argilli, *Pequeños vagabundos* es la primera novela italiana para niños en tratar la lucha de los campesinos, de los trabajadores organizados y en presentar los sufrimientos causados por la guerra y la voluntad de Italia de renacer de la posguerra. La novela es muy interesante desde este punto de vista, aunque la elección temática la fuerza a un cierto patetismo. De hecho, Argilli sostiene que “Pur appesantito da moralismi e patetismi, nel complesso il romanzo è interessante: documenta sia una delle originarie componenti narrative di Rodari (la proposizione di valori contadini), sia certe caratteristiche del suo primo, più diretto impegno sociale” [“A pesar del moralismo y del patetismo, en general la novela es interesante: documenta tanto uno de los componentes narrativos originales de Rodari (los valores campesinos) como ciertas características de su primer compromiso social más directo”] (76).

Es difícil saber si Rodari se sintió cómodo con este realismo que parece no encajar en su posterior producción literaria o si, como dice Argilli, se trata de una elección más buscada que sentida. Pero en la entrega número 13 de esta novela, el autor comienza con una pequeña declaración respecto al contenido y la forma del relato:

La diferencia entre esta historia y una novela de aventuras, queridos amigos, consiste en que aquí todo es verdad, de la primera palabra a la última: Ana, Francisco y Domingo, los tres pequeños vagabundos a quienes sus familiares confiaron a un amo que los llevó a pedir limosna por toda Italia, han existido de verdad, y aún existen niños como éstos. Hay todavía familiares que no pueden

dar de comer a sus hijos. Hay niños cuya única escuela es la calle: una escuela dura, terrible. (...).

Algunos de estos chicos se han echado a perder: no es fácil vivir en la calle sin mancharse con el fango. Alguno se ha convertido en un pequeño ladrón o algo peor. Pero otros han caminado sin mancharse: han sido buenos y se han convertido en personas fuertes y valientes.

En esta historia no he querido contaros aventuras increíbles, sino cómo Ana, Francisco y Domingo se hicieron fuertes, cómo se fueron convirtiendo, día tras día, en hombres. Las aventuras de piratas son más pintorescas y fascinantes, es cierto: pero la aventura de convertirse en hombre es más hermosa, porque es más verdadera (75 y 76).

Consideramos que en esta última frase puede encontrarse el corazón de la elección estética de Rodari en esta novela. Sin duda esta búsqueda está motivada por múltiples aspectos: el argumento, el contexto, los debates intelectuales de la época, el interés del autor por diferentes estilos, las influencias que pueden haber ejercido sus propias lecturas. Pero esta idea que él mismo expone parece encerrar una motivación profunda por parte del autor para inclinarse hacia el realismo: dejar por un momento de lado la fantasía que puede ser “pintoresca y fascinante” para centrarse en una historia “más verdadera” y por ello “más hermosa”.

La figura del héroe

Es posible que el formato de folletín bajo el cual se distribuyó el libro haya influido en la manera en la que se presentan los personajes. Al leer la obra es posible ver cómo la figura de los tres niños es de igual importancia. Ana y Francisco, que son los mayores, son los que se presentan como más protectores y determinados. Ambos resultan ser un sostén muy fuerte entre sí y para Domingo y cuando uno de ellos está más preocupado o angustiado, el otro comprende que es momento de tomar un rol más protector y activo. Ana es, durante toda la novela, un personaje de un coraje extraordinario. Es quien, pensando en la posibilidad de huir, se anima a guardar cada día algunas monedas de las limosnas y no entregarle todo a

Vicente, ahorrándolo para poder fugarse. De hecho cose un pequeño bolsillo en el dobladillo de la falda para poder guardar un poco más de dinero y acelerar la huida. Vicente no encuentra el dinero pero como la niña le entrega menos de lo pautado es castigada y ella soporta con estoicismo las golpizas y la disminución en sus raciones de comida. Además de eso es la única que sabe leer y quien le enseña a Francisco a leer y escribir y asume un rol muy maternal con Domingo. Es dulce, protectora, valiente, decidida y orgullosa.

Francisco tiene un rol similar al de Ana. Es quien protege a Domingo cuando se burlan de él por ser manco y durante todo su viaje; es también el consejero de su propia madre cuando ella no sabe qué hacer ante la oferta de Vicente de llevarse a los niños para trabajar:

Francisco miró a su madre que parecía haber envejecido diez años en un día. Estaba cansada y débil. Él tenía que ser fuerte.
-Yo me encargaré de Domingo, mamá. Estaré siempre con él y lo protegeré. No te preocupes. Soy mayor y no tengo miedo (16).

Cuando el hijo de Vicente fuerza a Francisco a vigilar que no llegue ningún policía mientras él roba dentro de un comercio, el niño decide huir y cuando lo habla con Ana resuelven trabajar juntos para poder escapar con Domingo. Ella ya había pensado en esa posibilidad y por eso tenía sus pequeños ahorros.

Lo interesante de la figura de Francisco es que podemos ver cómo va creciendo a lo largo del relato. Desde el principio es uno de los personajes centrales pero al final de la historia es cuando cobra un papel fundamental. En el epílogo se transforma decididamente en una figura heroica. Por el contrario, Ana experimenta el proceso inverso. Fuerte y decidida durante toda la novela, hacia el final acepta un rol más pasivo y decide mudarse a Ferrara con Linda. Si bien el rol de Ana en el final de la novela puede parecer menos activo con respecto al personaje tan determinado que vemos durante la obra, es interesante pensar que, después de haber tenido que ocupar un lugar de madurez, responsabilidad y verse forzada a

trabajar y a pedir limosnas, en el epílogo por fin puede asumir el rol de niña que le corresponde por su edad, por fin puede contar con una madre adoptiva que la cuide e ir a la escuela. Es la reivindicación tardía de poder vivir la infancia con todos los derechos que esta etapa implica: la protección, la posibilidad de acceder a la educación, a una vivienda, no tener que trabajar, etcétera.

Como señalábamos anteriormente, la figura de Francisco es la que más crece en el final y alcanza una imagen heroica a tal punto que podríamos definirlo, siguiendo las ideas de Maria Nikolajeva, como un personaje mimético superior. La característica principal de este tipo de personajes es que son superiores al resto de los humanos no en términos mágicos como podría serlo en caso de poseer un súper poder sino en términos de valentía, sentido del honor, patriotismo o sabiduría. Cuando Francisco decide volver a su pueblo para guiar la lucha campesina se presentan estos valores de valentía y patriotismo. Nikolajeva sostiene que la función de este tipo de personajes es educativa debido a que su superioridad implica que sean presentados como modelos para el resto de los personajes y para el propio lector. Siguiendo esta clasificación y dentro de esta categoría, podemos ubicar a Francisco en la subcategoría de personaje como medio ideológico. Este tipo de figura fue muy usada en la literatura de la Unión Soviética por lo que es comprensible que sea tomado por Rodari más aún si atendemos al medio en el que se publicó y al contexto político y cultural. Son los años de un profundo acercamiento por parte del autor hacia las ideas del comunismo y de gran lealtad al partido. Como ya hemos comentado anteriormente, esta idealización de Rodari hacia el PC se ve profundamente afectada por las revelaciones del XX Congreso de PCUS en 1956. Nikolajeva sostiene que un uso “claramente didáctico de los personajes es el de servir como voceros de las ideas y opiniones del autor” (78). La idea de que la miseria, el hambre y la injusticia se acabarían gracias al comunismo, la toma de tierras por parte de los

campesinos que quieren cultivarlas y, especialmente, la determinación de Francisco de luchar por estos ideales representan una clara exposición de la postura política del autor.

La construcción de la utopía en *Pequeños vagabundos*

Como ya hemos comentado en el segundo capítulo, el significado etimológico de la palabra utopía, este “ningún lugar”, potencia al concepto por hacerlo ubicuo. Es aquello que puede desplazarse geográfica y espacialmente por no estar determinada su ubicación y su momento histórico. Al igual que en *Las aventuras de Cebolleta*, los puntos en los cuales *Pequeños vagabundos* no puede “ajustarse” a una modalidad restringida de análisis son los más ricos, los más interesantes.

Esta novela no se adapta a la extraterritorialidad propuesta como punto de partida por Ricoeur y a la ubicuidad que esta extraterritorialidad implica siguiendo a Del Percio. Sin embargo aquí se encierra su gran potencial. Es un llamado a la construcción de la utopía en el momento histórico y en el país que habita el autor y sus lectores. El viaje de los pequeños por Italia (mencionando cada una de las ciudades que visitan) hace que la utopía no esté ubicada lejos o en un lugar inexistente sino que sea transversal, que recorra toda su nación. Al mismo tiempo, la historia se sitúa en la posguerra, es decir, en el mismo contexto histórico que viven los lectores, en el presente del lector de *Pioniere*. De esta manera, *Pequeños vagabundos* construye una utopía que se presenta como posible para el “aquí y ahora” de los lectores.

En este sentido, Eagleton sostiene que la fuerza de la utopía es interrogar al presente rompiendo su lógica dominativa y permitiendo vislumbrar una alternativa. Esta novela interroga con fuerza el presente del lector y expone las consecuencias de la guerra y de la pobreza. La alternativa también está allí, al alcance de la mano, y es la lucha de los

campesinos y de todos los trabajadores y el sueño de que un día, bajo la bandera de la hoz y el martillo, no exista la miseria ni las injusticias, “es el símbolo de su esperanza” (152). En este sentido, es claro que, al igual que *Las aventuras de Cebolleta*, se trata de una utopía de reconstrucción y no de escape.

Ricoeur plantea la importancia de pensar quién posee el poder en una utopía dada y en cómo el problema del poder es subvertido en esa utopía. Lo interesante de *Pequeños vagabundos* es que la utopía no llega con el final de la obra sino que esa construcción queda abierta. De esta manera, la novela plantea la manera en la que el poder es en la realidad y las injusticias que ocasiona esa disposición del poder. Plantea también la necesidad de subvertir ese escenario y, aunque en la trama la conquista de la utopía no llegue, queda la certeza de que ella será posible. La victoria, dice el final de la novela, será de Francisco y de todos los campesinos y trabajadores que se unirán para luchar por esa utopía; bajo ese “símbolo de esperanza” lograrán construir un país en el que “la vida será feliz para todos y nadie tendrá que sufrir, ni vender a sus hijos, ni sufrir abusos e injusticias” (153).

Sabemos por Franco Cambi que Rodari era un gran lector de Ernst Bloch y encontramos en el epílogo de *Pequeños vagabundos* un claro ejemplo de la función utópica definida por el filósofo alemán como “actividad inteligida (...) del presentimiento de la esperanza” (183). Bloch sostiene que la utopía “significa tanto como órgano metódico para lo nuevo, condensación objetiva de lo que está por venir”. Y asegura que las grandes obras culturales contienen implícita o explícitamente un trasfondo utópico y, desde este punto de vista, “no son un entretenimiento ideológico de nivel superior, sino camino ensayado y contenido de una esperanza sabida” (196).

En el final de la novela analizada vemos este principio de esperanza del que habla Bloch. La función utópica que, según las definiciones de este autor, es “Un proceso que, en

consecuencia, se encuentra él mismo en la esperanza y en el presentimiento objetivo de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha llegado- a-ser-lo-que-debiera” (183). La utopía en *Pequeños vagabundos* no se concreta, no la vemos realizada como en el caso de *Las aventuras de Cebolleta* sino que es la expresión de aquello que aún no ha llegado a ser lo que debiera ser. La historia de Francisco no tiene un final porque es el principio de la esperanza aún en trance de realización.

Capítulo V. “Se veían sus pensamientos, inquietos como los peces de colores en su pecera”: La construcción de la utopía en Rodari

“Sé bien que el futuro no será casi nunca bello como una fábula. Pero no es esto lo que cuenta. Mientras llega, es necesario que el niño haga provisión de optimismo y de fe para enfrentarse a la vida. Y además, no debemos descuidar el valor educativo de la utopía. Si no tuviésemos esperanza, a pesar de todo, en un mundo mejor, ¿de dónde sacaríamos el valor para acudir al dentista?”

Gramática de la fantasía

Gianni Rodari

“Jaime de Cristal” es un pequeño cuento incluido en *Cuentos por teléfono* (1962). En él se relata la historia de un niño transparente. A través de él podían verse sus pensamientos “inquietos como los peces de colores en su pecera” (97). Un día al país de Jaime llegó un feroz dictador y comenzó un tiempo de opresión, miseria e injusticias. “El que osaba protestar desaparecía sin dejar huella. El que se rebelaba era fusilado. Los pobres eran perseguidos, humillados y ofendidos de cien maneras” (98). La gente callaba pero Jaime no podía callar. Aunque no hablara, sus ideas podían verse a través de él y en ellas el pueblo volvía a encontrar la esperanza.

El objetivo de este breve capítulo es pensar algunos conceptos que son de utilidad para reflexionar sobre la obra de Gianni Rodari y que atraviesan a las dos obras que componen el corpus aquí analizado. Pretendemos aquí analizar cómo se expone en la obra de este autor esa esperanza que el pueblo podía encontrar en las ideas de Jaime.

Como buscamos demostrar en el primer capítulo, Rodari fue un escritor sumamente activo, de un pensamiento inquieto en el que siempre persistió la esperanza utópica. Sus obras pueden considerarse dentro de lo que Alison Lurie (1989) define como literatura subversiva. Lurie introduce el concepto de literatura para niños como un espacio de subversión. La autora afirma que gran parte de la literatura destinada a la infancia tiende a acentuar el *statu quo*: historias con moralejas y enseñanzas con el claro objetivo de que el niño aprenda a ser obediente y educado. En estos textos el personaje central suele meterse en problemas por desoír los consejos de los adultos pero siempre es rescatado por alguien mayor y más racional. Lurie sostiene que en este tipo de libros se refuerza la importancia de la obediencia, la dependencia a la autoridad establecida, la responsabilidad y la practicidad. Los protagonistas y los lectores de estos libros “aprendían a depender de la autoridad establecida para recibir consejos y ayuda. También a ser trabajadores, responsables y prácticos: a seguir el camino que les estaba destinado y a contentarse con su propio estilo de vida” (12).

Sin embargo, y afortunadamente, la lectura -como dice Graciela Montes (1998)- es, “por definición, orgullosa, algo feroz, desobediente” (34). Y de esa ferocidad, de esa desobediencia, surge la literatura subversiva. Esa faceta puede estar sustentada tanto en la dimensión artística como en su capacidad para ofrecernos una mirada diferente a la establecida. Encontramos entonces obras y autores cuya subversión se encuentra en la fuerza liberadora de su dimensión artística porque logran poner el centro en la creación, la

imaginación y la fantasía mientras que, en otros casos, la dimensión subversiva puede nacer de la capacidad para sugerirnos que existen otras formas de pensar y de vivir.

Siguiendo a August Nitscjke, Jack Zipes explica que los cuentos son reflejos del orden social de una época dada y, por lo tanto, representan las aspiraciones, necesidades, sueños y deseos del pueblo “ya sea afirmando los valores y normas dominantes, ya sea revelando la necesidad de cambiarlos” (30). Vinculando estos conceptos a los expresados por Lurie, podríamos decir que aquellas obras que afirman los valores y normas dominantes pertenecen a la literatura que tiende a acentuar el *statu quo* mientras que los que expresan la necesidad de cambiarlos son aquellos definidos como subversivos.

Las aventuras de Cebolleta y Pequeños vagabundos pueden ser consideradas como exponentes de literatura subversiva. Como hemos demostrado en esta investigación, se trata de obras que denuncian muchas de las problemáticas que Italia experimentaba o había experimentado en su pasado reciente y proponen un escenario alternativo, una esperanza utópica. Son novelas que de ninguna manera se contentan con las condiciones del mundo en el que se desarrollan sino que exploran otra forma de pensar y de vivir.

Desde los aportes de Lurie, Rodari puede ser definido como un autor subversivo desde un doble abordaje: por proponer una renovación estética y también temática en el campo de la literatura para niños. Como vimos en el primer capítulo, son numerosos los teóricos que mencionan la importancia de Rodari por escribir sobre temáticas eludidas en la literatura para niños y sobre personajes marginales. Al mismo tiempo existe un consenso entre los críticos al sostener que el autor italiano fue fundamental para la renovación estética de la LIJ por dejar de lado los discursos moralizantes y escribir historias desde la creatividad y la fantasía. De hecho, como vimos en el capítulo 3, al hablar sobre el crecimiento de la industria editorial de libros para niños, Rodari indica que esta situación puede ser de ayuda para el nacimiento

de una nueva literatura para niños. En la carta que el autor escribe a la revista *Rinascita* y de la que citamos un pequeño fragmento en el tercer capítulo, Rodari menciona esta posibilidad y, de manera tácita, indica que es necesario plantear una renovación en el campo de la LIJ.

Rodari y la construcción de la utopía

En los capítulos 3 y 4 analizamos las obras seleccionadas como corpus de esta investigación. Ahora bien, existe una serie de elementos que son compartidos no solo por *Las aventuras de Cebolleta* y *Pequeños vagabundos* sino que atraviesan la producción literaria de este autor. Como primer punto resulta de importancia preguntarse qué tipo de utopía construye Rodari en su obra. En este sentido, son de utilidad los conceptos de Zipes que, al analizar los cuentos folclóricos y maravillosos desde una perspectiva política, explica que las condiciones de hambre y explotación a la que estaban sometidas las clases bajas de las sociedades precapitalistas impulsaron un imaginario en el que la magia de estas historias consistía en el cumplimiento de los deseos del protagonista, frecuentemente identificado con estas clases. Ahora bien, la mayoría de estos cuentos está relacionada con la situación de las clases bajas agrarias y la pasividad del héroe se vincula a la situación de desesperanza de esas mismas clases que se encontraban imposibilitadas de resistir a la creciente explotación, “dado que estaban aisladas en el trabajo, diseminadas geográficamente, y siempre situadas frente a sus señores y explotadores como individuos aislados. Así es que sólo pudieron concebir la utopía de una vida mejor para ellos mismos” (32).

Efectivamente podemos ver que muchos de los cuentos folclóricos plantean un escenario en donde el protagonista puede solucionar su situación de un modo mágico y solo para él. Mesas que se tienden solas y se llenan de alimentos, hadas madrinas que cumplen los deseos, aves que ponen huevos de oro y semillas mágicas son algunos de los elementos

que se plantean para resolver los problemas del protagonista. Otro gran conjunto de los cuentos tradicionales recurre a la astucia del héroe para llegar a casarse con la hija del rey o a la belleza de la protagonista que logra enamorar al príncipe. No pretendemos aquí cuestionar estas obras sino simplemente mencionar que, en ellas, los deseos se cumplen frecuentemente de manera mágica y que las utopías aquí son individuales: el sueño en este caso es solucionar la propia carencia manifestada a través del protagonista. También nos interesa señalar que estas características están relacionadas a las condiciones de aislamiento e incapacidad de unirse en la lucha que sufría gran parte de la población de la época.

Claramente entre el tiempo histórico de la sociedad precapitalista en la que Zipes centra su análisis y el siglo XX en el que escribe Rodari hay enormes diferencias sociales, económicas y culturales que influyen también en la manera en la que los cuentos plantean sus protagonistas y las resoluciones de sus conflictos. La revolución industrial generó condiciones muy distintas a las mencionadas por Zipes, se poblaron los centros urbanos y las fábricas se llenaron de obreros. También ellos experimentaron la explotación y la pobreza.

Lejos de concebir sueños individuales, el siglo XX impulsó la utopía colectiva. Susan Buck-Morss (2000) sostiene que la construcción de la utopía de masas fue “la fuerza ideológica impulsora de la modernización industrial tanto en la forma capitalista como en la socialista” (13). También las utopías literarias pensadas por Rodari están en línea con esa construcción de un sueño colectivo. En las dos novelas que componen el corpus aquí analizado, la utopía se alcanza a través de la lucha y no depende, como en el caso de los cuentos maravillosos, de una solución mágica sino que requiere que los protagonistas junto a su comunidad se rebelen ante las condiciones de opresión y peleen por su liberación. En *Las aventuras de Cebolleta*, el pueblo se une, se resiste ante la tiranía del príncipe Limón, sufre las consecuencias (la cárcel, la clandestinidad) y gracias a su lucha puede izar la bandera

de la República como símbolo máximo de esa utopía colectiva. En *Pequeños vagabundos* los protagonistas son el testimonio del sufrimiento de las clases bajas italianas de la posguerra y, si bien en el final de la obra no llegamos a ver la utopía concretada, el epílogo nos muestra a Francisco decidido a guiar la lucha de los trabajadores para poder alcanzar un ideal utópico en el que la tierra sea de quien la trabaje y en el que los obreros y campesinos se unan bajo la bandera de la hoz y el martillo.

Buck-Morss estudia esas utopías que se construyeron durante el siglo XX tanto desde los sistemas capitalistas como socialistas. Ese sueño colectivo imaginaba “un mundo social aliado con la felicidad personal” (13) y prometía la superación de la escasez. Sin embargo, ese sueño fue olvidándose progresivamente, abandonando, la idea de que es necesario “garantizar a un colectivo aquello que persigue el individuo” (14) mientras que el consumismo se constituyó como la mayor fuerza ideológica mundial.

Dany-Robert Dufour (2003) parte de la hipótesis de que el neoliberalismo intenta fabricar un hombre nuevo y sostiene que en la actualidad asistimos a la destrucción del sujeto de la modernidad, es decir, el sujeto crítico (kantiano), el sujeto neurótico (freudiano) y al sujeto marxiano. En su lugar surge el sujeto posmoderno. Ni el sujeto crítico, ni el neurótico, ni el marxiano que definieron la modernidad son convenientes para el intercambio comercial. En su lugar se impone un utilitarismo “doblemente edulcorado” porque pregona la felicidad individual sobre la búsqueda de la felicidad colectiva y, al mismo tiempo, circunscribe esa felicidad individual a una única dimensión que es la apropiación de un objeto comercial. En estas condiciones Dufour postula la muerte del proletariado y se pregunta “quién se hace cargo de lo colectivo, de lo compartido, del bien común, en este mundo fragmentado de la posmodernidad” (80).

En una dirección similar, Enzo Traverso (2019) sostiene que en el siglo XXI “las utopías concretas de la emancipación colectiva se convirtieron en pulsiones individualizadas de consumo inagotable de mercancías” (33). Postula también que este tiempo nace signado por el eclipse de la utopía. Mientras que el siglo XIX iniciaba con el horizonte que marcara la Revolución Francesa y el XX con la Revolución Rusa, que despertó la esperanza de la emancipación, el XXI empezó con el derrumbe de esa gran utopía que había movilizó a millones de personas en todo el mundo. De esta manera, y según los teóricos citados, hoy estaríamos asistiendo a la muerte de las utopías colectivas para ver emerger, en su lugar, como único horizonte el deseo de la felicidad individual reducida a una sola dimensión que es el consumo.

Queda preguntarnos entonces si es posible seguir pensando en la construcción de la utopía en la obra de Rodari cuando las condiciones en las que lo leemos hoy son tan distintas a aquellas en las que él escribió desde esa gran esperanza de las masas y si es posible seguir definiéndolo como un escritor subversivo. En el escenario descrito anteriormente, el de un siglo XXI que comienza con el eclipse de las utopías y en el que las esperanzas de generar un mundo social aliado con la felicidad para las grandes masas se han abandonado, Rodari ¿tiene aún algo que decirnos? Y más aún ¿puede ayudarnos a pensar nuevamente en un horizonte utópico que sea colectivo y que no se reduzca al consumo?

En el ensayo “Del peligro que corre un escritor de convertirse en Símil Tortuga” (1997), Graciela Montes recurre a la imagen creada por Lewis Carroll de una triste tortuga con cabeza de ternero que añora los tiempos dorados en los que era tortuga verdadera para, a partir de allí, pensar en los desafíos que enfrenta un escritor de literatura para niños ante la apremiante demanda del mercado de producir una enorme cantidad de libros bajo el mito de la novedad. La aparición de un libro tras otro estimula el consumo y, bajo ese mandato,

aparece la falsa variedad y el riesgo de la clonación: el acto creativo tiene sus tiempos. En ese escenario se encuentra el escritor, convencido, comprometido con la literatura pero con el riesgo de convertirse en Símil Tortuga bajo la rueda del mercado que exige producir, producir y producir. Es muy fácil perderse entre la enorme cantidad de libros para niños que pueden encontrarse hoy en una librería, muchos de ellos muy buenos y otros escritos con el único fin de satisfacer el mandato de llenar catálogos. Entre esos anaqueles tan poblados aparecen también libros y escritores de otros tiempos, cuando quizás el mandato no era producir pero sí había otros, como el de escribir libros moralizantes llenos de lecciones, por ejemplo. Porque el campo de la literatura para niños y sus escritores han tenido siempre desafíos por afrontar. Rodari supo enfrentar los mandatos de su época y escribió desde la convicción de que era necesaria una nueva literatura para niños que no considerara a su público como seres humanos de segunda categoría. De la misma manera debió hacer frente a la idea de que el escritor de LIJ pertenecía a un campo menor, como él mismo lo expone en “Escribir hoy para los niños”, una conferencia de 1979.

Como ya hemos señalado, las novelas que componen el corpus aquí analizado son sus primeras obras. Más adelante el escritor desarrollará con un entusiasmo cada vez mayor su compromiso con la fantástica y sus reflexiones sobre literatura para niños. Sin embargo, en estas primeras novelas ya aparece su convicción de hablarle a su público de las grandes problemáticas de su época (la tiranía, la guerra, la pobreza, la muerte) y de animarse a proponer una esperanza utópica que estará siempre presente en su escritura.

En *Gramática de la fantasía*, Rodari sostiene que las fábulas “Sirven a la poesía, a la música, a la utopía, al compromiso político..., en una palabra: al hombre. Sirven porque, justamente, en apariencia no sirven para nada” (162). Y continúa:

Sirven al hombre. Al hombre con todos sus atributos: físicos y espirituales. Sirven al hombre completo. Pero, en una sociedad basada en el mito de la productividad (y en la realidad del superávit), que sólo se interesa por la parte física de sus hombres —como fieles ejecutores, diligentes reproductores, dóciles instrumentos sin voluntad— resulta evidente que algo no funciona. La sociedad está mal y es necesario cambiarla (162).

En un artículo titulado “A favor y en contra del cuento de hadas” (1970), Rodari sostiene que los cuentos maravillosos, al igual que la poesía, la música, pueden representar una defensa contra la total rendición a la esclavitud. Señala también que están más vinculados a la dimensión de la utopía que a la nostalgia del pasado y que son aliados de la quimera y no de los conservadores. Finaliza afirmando que *Pulgarcito* tiene aún mucho que decirnos.

Si, como sostienen los teóricos e historiadores citados anteriormente, nos enfrentamos a un escenario en el que asistimos al eclipse de las utopías de masas y en el que la felicidad individual, identificada únicamente con el consumo de objetos, es superior a la felicidad de un colectivo, entonces sin duda podemos seguir diciendo, con Rodari, que la sociedad está mal y es necesario cambiarla. Y si, a la par, el campo de la literatura para niños impone el mandato de producir y de clonar dejando poco espacio para el acto creativo, entonces, una vez más podremos recurrir a Rodari para resistir. Resistencia, concluye Graciela Montes cuando afirma la posibilidad de que un escritor termine por mirarse en el espejo y reconocerse tortuga con cabeza de ternero. También Dufour al referirse a ese capitalismo que impone la búsqueda del consumo como único horizonte deseable, al que define como capitalismo total, sostiene: “no es una hora de optimismo idiota (...) ni tampoco es hora de un pesimismo nostálgico por tiempos definitivamente caducos. El imperativo categórico hoy es el de la resistencia ante el establecimiento del capitalismo total” (233).

En la novela epistolar de John Berger *De A para X* (2008), A. se pregunta por las próximas generaciones y concluye: “Y lo que podemos enseñarles hoy es que la victoria es

una ilusión, que la lucha no tendrá fin y que continuarla, siendo conscientes de ello, es la única manera de reconocer el inmenso don de la vida” (Posición 695). Cuando el peso de ese capitalismo total que define Dufour abrumba, suele ser necesario volver a esta cita y también a Rodari, en cuya obra puede encontrarse la clave de una utopía unida a la lucha, a lo colectivo, a la construcción de una dimensión esencial del ser humano; la construcción de aquello que, como sostiene Bloch, aún no ha llegado a ser lo que debiera ser pero que está siempre en trance de realización. Y Rodari, desde su obra, nos abre una puerta para pensar, para cuestionar, para analizar aspectos de una sociedad que, como él dice, está mal, y sobre todo, para reafirmar que es necesario cambiarla. Más aún, nos permite pensar en algunas claves para ese cambio; claves que aparecen expresadas con claridad en el corpus analizado: la lucha, la resistencia, lo comunitario por sobre lo individual y la capacidad de no contentarse con cambios superficiales sino de pelear por cambios reales. Nos muestra, en una palabra, una utopía que todavía hoy puede movilizarnos y tiene aún mucho por decirnos.

Conclusiones. “También aquí me gusta más el final que aún no existe.

Siempre estoy a favor del futuro”

“Por ahora no hay tercer final.

Podría ser éste: que una noche, en toda la Tierra no haya ni siquiera un hombre que lllore, ni tampoco un niño... y a la noche siguiente lo mismo... y así todas las noches. Nadie llora, nadie es infeliz. Quizá esto sea posible algún día. El viejo señor es demasiado viejo para vivir hasta aquel día. Pero continúa levantándose, porque lo que se hace debe hacerse siempre, sin perder la esperanza nunca.”

“Voces nocturnas”

Gianni Rodari

Entre 1969 y 1970 la Radio-Televisión Italiana (RAI) transmitió un programa de radio llamado *Tante storie per giocare*, que estaba escrito y conducido por Gianni Rodari y preveía la participación de los niños, presentes en el estudio. De manera semanal, se narraba un cuento con tres finales posibles y los chicos discutían cuál era su favorito. De esa experiencia surgió el libro *Cuentos para jugar* (1971) con la misma idea de brindar tres finales para que el lector escoja el suyo. También el autor comenta cuál es su preferido y por qué.

“Voces nocturnas” es una reinención del clásico de Hans Christian Andersen “La princesa y el guisante”. En el cuento de Rodari el protagonista no es una princesa sino un

señor muy viejo y muy bueno, él tampoco consigue dormir pero no es porque debajo del último colchón de la montaña de colchones en la que se encuentra acostado haya un guisante sino porque escucha una voz que llora y se lamenta. Se levanta de su cama y recorre la ciudad buscando esa voz. Descubre que se trata de un pobre méndigo que llora por el frío, entonces el señor lo lleva a su hogar, toman juntos una taza de leche y le da un techo para pasar la noche. Al día siguiente, cuando el señor está por dormir, escucha otra voz que llora. Atraviesa toda la región, una ciudad tras otra, y encuentra a una madre que llora porque su hijo está enfermo y no puede salir a buscar al médico y dejarlo solo. El señor se ofrece a buscar al médico. La tercera noche, los lamentos llegan de un país que está en guerra. El señor viaja hasta allí y ayuda como puede a una familia desesperada a la que una bomba le destruyó la casa. Aquí el cuento se divide en los tres finales. El tercer final, el que no existe aún, es el que escoge el autor. El final de la esperanza de que un día no haya en el mundo una voz que llore o se lamente, que no haya ningún país en guerra, nadie que pase frío o hambre. Es el final de la esperanza utópica.

A lo largo de esta investigación hemos intentado demostrar de qué manera esa esperanza utópica atraviesa la obra de Rodari y, de manera más detallada, nos centramos en el corpus compuesto por sus dos primeras novelas. Como primer punto de esta conclusión, es importante reiterar que ni en *Las aventuras de Cebolleta* ni en *Pequeños vagabundos* encontramos una utopía en el sentido restringido del término, es decir, no se ajusta al modelo estricto de la isla ideada por Tomás Moro. De hecho, las utopías propuestas en ambas novelas no son creaciones de Rodari (como en el caso de Moro que imagina todo un sistema social, económico y político) sino que son construcciones existentes –la República en *Las aventuras de Cebolleta* y el comunismo en *Pequeños vagabundos*- a las cuales Rodari adhiere.

Nuestro objetivo en esta investigación no fue ceñirnos a un esquema restringido de análisis sino pensar la utopía más en línea con Ernst Bloch y con Paul Ricoeur. Recordemos que en Bloch la utopía está presente como una dimensión esencial para la humanidad, una dimensión que cobra diferentes formas a través del tiempo pero que está siempre presente. Para Ricoeur lo central de las utopías es la manera en que interpelan la organización del poder y proponen una subversión frente a ella.

En el segundo capítulo de esta tesis señalamos tres características centrales que las utopías contienen pese a sus diferencias temáticas. Estos tres aspectos son su carácter histórico, la interpelación a su propio tiempo y la proyección hacia el futuro de una alternativa. Como hemos analizado en los capítulos 3 y 4, las obras de Rodari que constituyen el corpus presentan estos tres aspectos. Ambas guardan una profunda relación con el momento histórico del cual surgen, interpelan su presente y proponen una posibilidad que se presenta como más justa y más equitativa. Al mismo tiempo exponen la necesidad de luchar contra las condiciones que generaron un escenario en el que el pueblo se encuentra oprimido y empobrecido para construir una esperanza utópica para el colectivo identificado como el pueblo en *Las aventuras de Cebolleta* y como los trabajadores y los campesinos en *Pequeños vagabundos*.

Finalmente, nos preguntamos por el aporte que Rodari puede hacer hoy en términos de soñar y construir una utopía colectiva. La cita escogida para titular estas conclusiones pertenece a *Cuentos para jugar*. Esa obra me interpela particularmente porque fue la primera que leí de Rodari cuando era niña. En ese momento encontré en esas páginas la alegría de leer un cuento. El placer de la lectura es un término que, en general, evito porque lo siento manoseado hasta el cansancio. Sin embargo, cuando pienso en *Cuentos para jugar* resurge en mí esa sensación de disfrute, de alegría y de la felicidad de la lectura compartida con mi

hermano. Y también la certeza de haber encontrado en esas páginas una clave, quizá no completamente descifrada en ese momento, pero sí presente. La idea de que ese mundo en el que un día nadie sufra, nadie pase hambre o frío, no haya un país en guerra o dominado por un tirano, no haya un pueblo oprimido, quizás sea posible. Y aunque el señor muy viejo del cuento no llegue nunca a verlo, allí está, levantándose cada noche.

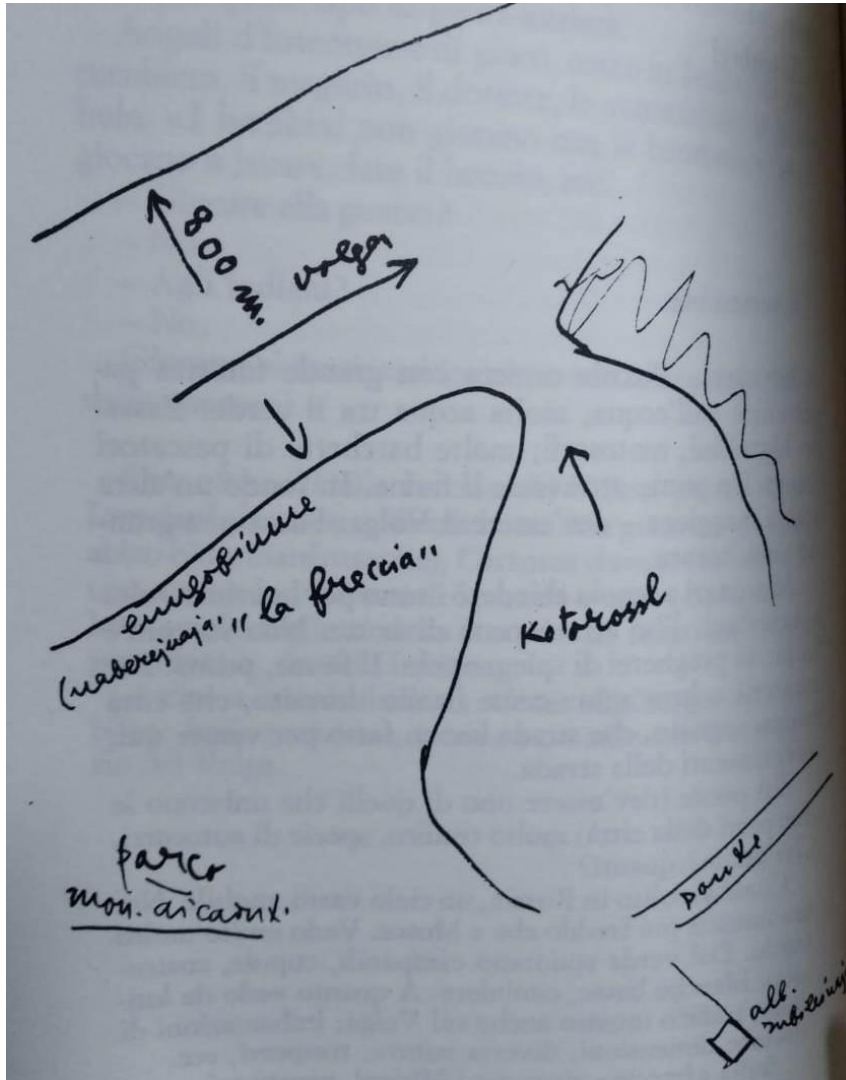
Anexo



1. Carnet de estudiante de Gianni Rodari (1940). Extraído de <https://100giannirodari.com/biografia/>



2. Rodari en una escuela soviética en 1979. Extraído de: <https://moscaoggi.ru/gianni-rodari-lo-scrittore-che-arrivo-in-italia-passando-per-la-russia/>



3. Mapa dibujado por Rodari en su diario. 8 de septiembre de 1979, parque de Yaroslavl.

Este dibujo está acompañado del siguiente escrito:

In fondo al parco, monumento “agli eroi della gerrua’41-45, agli eroi del lavoro’41-45”. È sabato matina. File di macchine fiorite e coperte di nasti; giovani sposi vengono a portare ai caduti i fiori del loro matrimonio (nessuno li obliga: è una tradizione sentita e commovente).

[Al fondo del parque se encuentra el monumento “a los héroes de la guerra del ‘41-’45, a los héroes del trabajo del ‘41-’45. Es sábado a la mañana. Hileras de autos cubiertos con cintas, los matrimonios recién casados vienen a dejar las flores de su boda a los caídos (nadie los obliga: es una tradición conmovedora)] (25 y 26).

Auguri a Togliatti



L'Onorevole Palmiro Togliatti compie sessant'anni il 24 marzo.

All'On. PALMIRO TOGLIATTI

CAMERA DEI DEPUTATI - ROMA

la redazione del PIONIERE, a nome delle decine di migliaia di lettori grandi e piccoli, Vi rivolge molti affettuosi auguri di una vita lunga e serena, per il bene dell'Italia e della pace, per l'avvenire del popolo italiano.

5. Saludo a Palmiro Togliatti publicado en *Pioniere* (Año IV, Número 12. 22 de marzo de 1953). Extraído de <http://www.ilpioniere.org/pioniere/anno-1953.html>



6. Rodari sosteniendo un muñeco de Cebolleta. Extraído de <https://100giannirodari.com/biografia/>



7. Estampilla rusa (año 1992) con la imagen de Cebolleta y al Caballero Tomate. (SANZ ARAUJO, 2014: 107)

PICCOLI VAGABONDI

Romanzo di GIANNI RODARI - Illustrazioni di RITA THERMES

CAPITOLO I

LA COPERTA GRIGIA

Due ragazzi, di nome Francesco e Domenico, vivevano con la madre in un povero villaggio fra le montagne di Cassino. Francesco aveva nove anni, e Domenico sei.

Il loro babbo era partito per la guerra cinque anni prima, e sebbene la guerra fosse finita da un pezzo non era ancora tornato a casa, perché era prigioniero.

La madre, Benedetta, guadagnava qualche lira portando pietre per i muratori. Francesco e Domenico andavano nei boschi a fare fascine da vendere in città a raccattare rottami di ferro, schegge di proiettili e bossoli vuoti. La guerra, infatti, era passata anche su quelle montagne.

Una volta, nel frugare con un bastone sotto un mucchio di foglie marce, Domenico trovò una bomba che vi si era seppellita senza esplodere. Sembrava una scatola, e Domenico si provò a toglierle il coperchio... Improvvisamente la bomba scoppiò e gli portò via di netto la mano destra.

Quando la ferita guarì, Domenico uscì dall'ospedale con il braccio infilato nella tasca della giacca, ma i ragazzi del villaggio cominciarono lo stesso a canzonarlo, chiamandolo: — Monco! Monchino!

Domenico si inferociva e rispondeva a sassate, usando la mano buona. Francesco, per proteggerlo, si azzuffava con ragazzi più alti e più robusti di lui che ogni volta lo rimandavano a casa pieno di li-

vidi e sanguinante. Ma Francesco non misurava mai la statura e la forza dei suoi avversari, e si gettava su di loro coraggiosamente, tempestandoli di pugni.

Il padre, che si chiamava Giovanni, arrivò dalla guerra sul carretto di un cenciolo, seduto in mezzo agli stracci, con una valigia marrone fra le ginocchia.

Nella valigia c'era della biancheria sporca, un cartoccio di mele ed una coperta militare grigia, tutta buchi. Ce n'era un'altra come quella, in casa, sul pagliericcio più grande.

— Ecco la mia parte — diceva spesso Giovanni — ecco tutto quel che ho guadagnato. Ho fatto due guerre, e ogni volta ho salvato una coperta. Stavolta, è vero, ci ho guadagnato qualcosa di più: anche la tosse, ho portato a casa.

Tossiva sempre, e l'inverno era freddo.

Si stava male, ma almeno la guerra era finita. Per un paio di anni si godettero poveramente la pace, e vennero al mondo altri due figli, prima Peppe, poi Rinnuccia.

Il babbo andava con Francesco e Domenico a fare le fascine, perché non aveva trovato lavoro, e la poca terra che avevano non bastava a mantenere la famiglia. Qualche volta, mentre erano nei boschi, lo prendeva la tosse e doveva mettersi a sedere per riprendere fiato. Domenico gli si accucciava accanto, senza parlare, col ciuffo nero che gli cadeva



fra gli occhi. Francesco, per far qualcosa, si calcava sugli orecchi la bustina militare che il padre gli aveva regalata.

Domenico si era molto affezionato al babbo. Forse cominciava a sperare che lui potesse farlo guarire, chissà.

Il babbo infatti diceva spesso: — Ci sono dei professori, sai, che per loro rimetterti una mano è nulla. Fanno delle mani che sembrano vere e te le legano al braccio e puoi adoperarle come se fossero di carne e d'ossa, per mangiare, per vestirti, per lavorare. Quando avremo i soldi, un giorno ti porterò in città ti comprerò una bella mano. Vedrai, ci potrai suonare la chitarra, come Michele il cenciolo. Andremo tutti e due dal dottore, e a te metteranno la mano, a me cureranno

la tosse. I dottori sanno tante cose. Ma ci vogliono i soldi, è giusto? Eh, per niente nemmeno il cane muove la coda.

Invece il babbo peggiorò, e restava sempre in casa, coricato sul pagliericcio sotto la coperta grigia, e gli mettevano addosso anche la coperta dell'altra guerra, ma non riusciva a scaldarsi. Benedetta accendeva un pò di fuoco per lui, facendosi prestare i fiammiferi da una vicina. La piccola fiamma faceva sembrare meno brutta la casa. Rina e Peppe prendevano per sé le due sole sedie della famiglia, e gli altri dovevano sedere sui mattoni del focolare, o per terra. Ma il babbo non riusciva a cacciar fuori il freddo dalle ossa.

— Che bel fuoco — fìveva — guardate la coperta, ora: sembra rosa. E' vero? Se io fossi ricco, sapete che farei? Farei una coperta grande da coprire tutti quelli che hanno freddo.

— Grande come? — chiedeva Domenico. — Come tutta Valle-scura?

— Di più — rispondeva il babbo. — Grande come Roma, grande come tutta la terra.

— E di che colore? — chiedeva Francesco, per far ridere Peppe che ascoltava la favola della coperta con gli occhi sbarrati.

— Grigia. La farei grigia come questa, e la farei stendere dai campanili sui tetti delle case, e nessuno più avrebbe freddo.

— La pioggia la bagnerà — osservava Domenico, penseroso. Il babbo si sforzava di sorridere e lo rassicurava: — L'acqua non la passerà.

Benedetta andava a fare il bucato in casa di certi signori, per poter comprare le medicine. Ma le medicine rimasero sulla mensola del camino, accanto alla cassetta del sale, e il babbo non poté finire, perché morì.

Così tranquillo e bianco, nella sua coperta grigia, sembrava addormentato, ma era morto.

(continua)



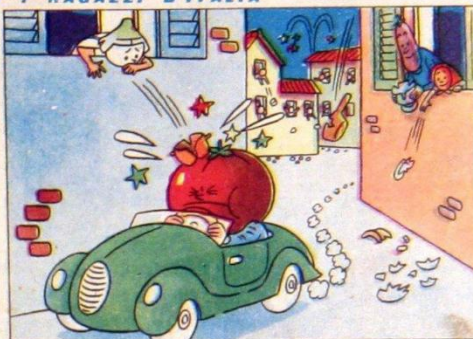
Pioniere

SETTIMANALE DI TUTTI I RAGAZZI D'ITALIA



L'anno vecchio muor stanotte,
e per far gran pulizia

cenci, cocci e scarpe rotte
getta ognun con allegria.



Questo è l'uso, e Cipollino
vuol le usanze rispettare,

ma il volante pentolino
su una testa va a planare.



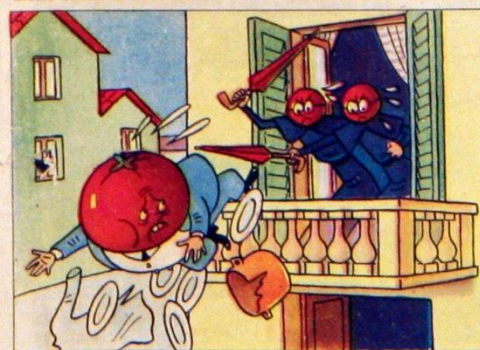
Ahi, che peso! Il Cavaliere
molto offeso si considera...

Per guarir dal dispiacere
vendicarsi ora desidera.



Ma il sapor della vendetta
in amaro si è cambiato:

Pomodoro, nella fretta,
le Contesse ha bombardato!



Per sfuggire alle padrone
che lo inseguon minatorie

si stramazza dal verone
fra rottami, cenci e scorie...



Cipollino, cuor gentile,
vuol spiegare come fu.

Ma il meschino, per la bir
da vermiglio cangia in b...

9. *Cebolleta y sus amigos en Pioniere*. 28 de diciembre de 1952. Extraído de

<http://www.ilpioniere.org/pioniere/anno-1952.html>

PICCOLI VAGABONDI

Romanzo di GIANNI RODARI - Illustrazioni di RITA THERMES

CAPITOLO II

L'UOMO CON LA CARTA

Ora che il babbo era morto, Domenico non andava più a fare le fascine con Francesco. Se ne stava sempre solo e non parlava. Si calcava con rabbia il braccino mutilato nella tasca della giacca, e non gli importava più che lo canzonassero.

— Chi mi comprerà la mano nuova, adesso? — pensava. — Doveva almeno comperarmi la mano, prima... prima di morire.

Dava un'occhiata alla coperta grigia del babbo e scappava di casa. Si aggirava da solo tra le rocce e gli sterpi, a tirar sassate agli alberi.

Un giorno, tornando a casa, vide fermi sulla soglia due uomini, anzi, un uomo ed un giovanotto, che parlavano con la mamma. L'uomo era piccolo e piuttosto grasso, aveva una catena d'argento da una tasca all'altra del panciotto. Quell'altro era un giovanastro lungo e secco, con i capelli quasi bianchi e gli occhi quasi rossi, come quelli dei conigli, perché era un albino.

L'uomo con la catena d'argento teneva in mano una carta e la mostrava a Benedetta, che ascoltava i suoi discorsi con le mani sul grembo. Francesco, in piedi nel vano della porta, era pallido e spaventato.

— Voi siete povera, Benedetta — diceva l'uomo con la carta, — quattro figli come li mantenete? Io vi voglio aiutare, ecco. Siamo tutti cristiani, sì o no? E poi, io e il vostro povero marito eravamo così — e sfregò l'indice della mano destra contro quello della sinistra per far vedere che erano stati amici.

Abbiamo fatto la guerra insieme — continuò — non questa, quell'altra in Albania. Quando ho saputo della disgrazia volevo ve-

nire al funerale. E' vero, Pio? — L'albino accennò di sì, sogghignando.

— Purtroppo voi sapete come sono gli affari, Benedetta. Bisogna sempre stare in giro, come una trottole, giù da un treno, presto su un altro. La vita è dura, forse non lo so? Per questo mi sono detto: Vincenzo, per la memoria del tuo amico Giovanni, non vuoi aiutare quella povera famiglia? Perché non dai lavoro a qualcuno di quei ragazzi? Un lavoro facile, leggero, adatto per bambini! Del resto, vi ho già detto di che si tratta. E questa è la licenza, perché è un lavoro permesso dalla giustizia.

— Io non so leggere — mormorò Benedetta, con la voce che le tremava.

— Eh, cosa importa? — rise l'uomo che si chiamava Vincenzo — Ci sono gli avvocati che sanno leggere. Dunque pensateci, e se siete d'accordo, è per dopodomani mattina, all'incrocio con la provinciale.

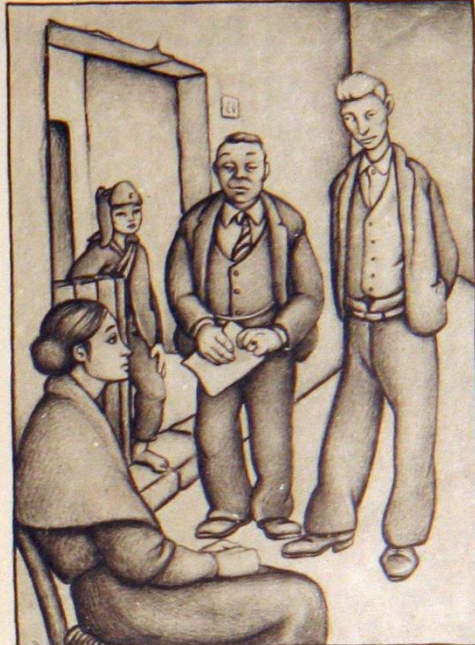
Soltanto allora l'uomo si accorse di Domenico. Gli diede un'occhiata e il ragazzo balzò indietro come se l'avesse scottato.

— Ecco — disse Vincenzo — che altro mestiere potrebbe fare quel poveretto? — L'uomo e il giovanotto se ne andarono e la mamma rientrò in casa, piangendo silenziosamente.

— Che cosa volevano? — chiese Domenico a Francesco, sedendosi accanto a lui sul gradino della porta.

— Ci volevano portar via — disse Francesco. Parlavano a bisbigli, guardando la mamma che si era seduta presso il tavolo e si teneva la testa fra le mani, mentre Peppe e Rinuccia le tiravano la gonna.

— Vogliono me e te — proseguì Francesco — e daranno dei soldi alla mamma. Ci porteranno in giro a lavorare con un carrozzone.



— Come gli zingari? —
— Un po' così. Ma non per sempre, solo per sei mesi.

— Ma che lavoro dovremo fare? —

— Dobbiamo vendere dei fagioli, con i numeri del lotto. Dobbiamo chiedere l'elemosina e il padrone manderà diecimila lire alla mamma per Peppe e Rinuccia.

— Io non ci andrò — disse Domenico, torvo.

— La mamma non ha ancora detto che dobbiamo andare.

— Io non ci andrò. Scapperò di casa.

Benedetta, che si sentiva il cuore in pezzi, dovette rassegnarsi a

cedere i due ragazzi. Non poteva lasciar morire di fame i suoi quattro figli: anche ad ammazzarsi di fatica guadagnava così poco, e lavoro non ce n'era.

Quella sera stessa, quando i più piccoli si erano già addormentati, stretti sotto la coperta come uccellini, Benedetta svegliò Francesco e gli disse:

— Figlio mio, ti devo parlare. —
— Lo so, mamma. Per me va bene, io ci vado volentieri per aiutarvi.

— Vedi che cosa ci accade: vi debbo affidare ad un padrone e non so se sarà buono o cattivo.

— Non piangete, mamma, non è colpa vostra. Ma Domenico è piccolo, e per lui ho paura.

— Don Vincenzo lo vuole perché è mutilato e toccherà il cuore alla gente.

— Che cosa devo fare, Francesco? Dimmelo tu, perché la mia povera testa se ne va.

Francesco fissò la mamma, che pareva diventata in un giorno più vecchia di dieci anni. Era stanca e debole. Toccava a lui essere forte.

— A Domenico ci penserò io, mamma. Lo terrò sempre con me e lo proteggerò. Voi non ci pensate. Io sono grande e non ho paura.

La mattina del giorno fissato, Benedetta accompagnò i due ragazzi all'incrocio con la provinciale, portando il fagottello dei loro panni. Presso la strada, seduta su un paracarro, c'era una bambina di forse dieci anni, con un fagotto sulle ginocchia. Li salutò senza sorridere, scuotendosi le trecce spettinate.

— Voi venite con Don Vincenzo, è vero? Guardate: sta arrivando.

(continua)



10. Capítulo 2 de *Pequeños vagabundos* en *Pioniere*. 28 de diciembre de 1952.

Extraído de <http://www.ilpioniere.org/pioniere/anno-1952.html>

Bibliografía teórico-metodológica

Corpus

RODARI, Gianni. (2011) *Las aventuras de Cebolleta*. Barcelona: La Galera. (Fecha de publicación original: 1951)

--- (1988) *Pequeños vagabundos*. Barcelona: Plaza Joven. (Fecha de publicación original: 1952-1953)

Bibliografía teórica del autor

RODARI, Gianni. (1965) “Storia delle mie storie. Gianni Rodari racconta come diventò scrittore”. En *Il pioniere dell’Unità*, 4 de marzo de 1965. Número 9. Año 3. Página 4.

-- (1966) “Nueve maneras de enseñar a los niños a odiar la lectura”. En *Il giornale dei genitori*. Número 10. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1966) “Educación y Pasión”. En *Il giornale dei genitori*. Número 11-12. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1969) “La literatura infantil hoy”. En *Scuola e città*. Número 3. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1970). “Carta a un padre sudista”. En *Paese Sera*. 24 de marzo de 1970. En RODARI, Gianni. (2003) *La escuela de la fantasía*. España: Editorial Popular.

-- (1970) “Viaje en torno a mi casa”. En *Il giornale dei genitori*. Número 3-4. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1970) “A favor y en contra del cuento de hadas”. En *Paese Sera*. 7, 8 y 11 de diciembre de 1970. En RODARI, Gianni. (2003) *La escuela de la fantasía*. España: Editorial Popular.

-- (1971) “Ayer, hoy y mañana”. En *Paese Sera*. 23 de mayo de 1971. En RODARI, Gianni. (2003) *La escuela de la fantasía*. España: Editorial Popular.

-- (1972) “Los niños y la poesía”. En *Il giornale dei genitori*. Número 6-7. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1976) “Estar de parte del niño”. En *Il giornale dei genitori*. Número 7. En RODARI, Gianni. (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.

-- (1979) “Escribir hoy para niños”. Conferencia de Rodari del 23 de febrero de 1979 en Bitonto. En RODARI, Gianni. (1997) *Ejercicios de fantasía*. Barcelona: Textos del bronce. (Fecha de publicación original: 1981)

-- (1980) “Lo que los niños enseñan a los adultos”. Conferencia de Rodari del 23 de enero de 1980 en Bari. En RODARI, Gianni. (1997) *Ejercicios de fantasía*. Barcelona: Textos del bronce. (Fecha de publicación original: 1981)

-- (1981) “La escuela de la fantasía”. En *Riforma della scuola*. Número 5. En RODARI, Gianni. (2003) *La escuela de la fantasía*. España: Editorial Popular.

--(1984) *Giochi nell’Urss. Aputi di viaggio*. Torino: Einaudi.

--(2007) *Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue. (Fecha de publicación original: 1973)

Bibliografía literaria del autor

RODARI, Gianni (2010) *La trampa del tiempo y otros cuentos*. Madrid: Ediciones del laberinto. (Fecha de publicación original: 1965)

-- (2010) *Veinte historias más una*. Madrid: SM. (Fecha de publicación original: 1976)

-- (2011) *Gelsomino en el país de los mentirosos*. Barcelona: La Galera. (Fecha de publicación original: 1958)

-- (2011) *Cuentos largos como una sonrisa*. Barcelona: La Galera.

-- (2011) *La flecha azul*. Madrid: Ediciones del laberinto. (Fecha de publicación original: 1954)

-- (2011) *Cuentos por teléfono*. Barcelona: Blakie Books. (Fecha de publicación original: 1962)

-- (2012) *Cuentos escritos a máquina*. Buenos Aires: Alfaguara. (Fecha de publicación original: 1974)

-- (2013) *Retahílas de cielo y tierra*. Madrid: SM.

-- (2016) *Cuentos para jugar*. Buenos Aires: Santillana. (Fecha de publicación original: 1971)

Bibliografía teórica

AA.VV. (1984) “El folletín por entregas y el serial” En *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, Número 9. 1984. (Pp. 143-166) Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4071394>

ARONICA, Daniela. (2004) *El neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis.

ALBA RICO, Santiago (2019) “Distopías”. En Contexto acción. Extraído de <https://ctxt.es/es/20191211/Firmas/29977/Santiago-Alba-Rico-tribuna-distopias-utopias-series-television.htm>

BERGER, John (2011) *De A para X. Una historia en cartas*. Alfaguara. Edición Kindle. (Fecha de publicación original 2008)

BLOCH, Ernst. (2004) *El principio esperanza [1]*. Madrid: Editorial Trotta. (Fecha de publicación original: 1954)

-- (2017) *¿Despedida de la utopía?* Madrid: Editorial Antonio Machado. Edición Kindle. (Fecha de publicación original: 1980)

BUCK-MORSS, Susan. (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Editorial Antonio Machado (Fecha de publicación original: 2000)

CALATRAVA, Juan. (2010) “El espacio utópico. Una conversación con Raymond Trousson”. *Revista Minerva*. Número 14. 2010. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

CERDA, Hugo (1975) *Literatura infantil y clases sociales*. Madrid: Akal.

COMPARATO, Vittor. (2006) *Utopía, léxico de política*. Buenos Aires, Nueva Visión.

DEL PERCIO, Daniel (2011). “Cuando la ficción nos hace promesas: una aproximación

teórica a los vínculos entre el relato histórico y la literatura utópica”. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Extraído de:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2409/ev.2409.pdf

DUFOUR, Dany-Robert. (2007) *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Buenos Aires, Paidós. (Fecha de publicación original: 2003)

DUIMICH, Laura (2017) “La utopía: un no-lugar tan incómodo”. En: *(En)clave Comahue. Revista Patagónica de Estudios Sociales. N°22. Año 2017*.

EAGLETON, Terry. (2013) *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós. Edición Kindle.

EAGLETON, Terry. (2010) “La utopía y sus opuestos”. En *Revista Minerva*. Número 15. 2010. Círculo de Bellas Artes. Madrid. (Fecha de publicación original 2000)

GARAUDY, Roger (1964) *Hacia un realismo sin fronteras*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.

GONZALEZ MONTEAGUDO, José. (1997) “Aportaciones de Mario Lodi a la innovación pedagógica. Argumentos teóricos y experiencias realizadas”. En *Cuestiones pedagógicas, Revista de ciencias de la educación*. Número 13. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

HELD, Jacqueline. (1985) *Los niños y la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

HERRERA GUILLÉN, Rafael. (2015) *Breve historia de la utopía*. Madrid: Nowtilus.

JAMESON, Fredric. (2005) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Akal,

LENIN, Vladimir (2016) *¿Qué hacer?* Madrid: Alianza editorial. (Fecha de publicación original: 1902)

LLUCH, GEMMA (2004) *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Grupo editorial Norma. (Fecha de publicación original: 2003)

LODI, Mario. (1980) *Empezar por el niño*. Barcelona: Reforma de la escuela. (Fecha de publicación original: 1977)

LÓPEZ KELLER, Estrella. (1991) “Distopía. Otro final de la utopía”. En *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 55, págs. 7-23. Madrid: Editorial del Centro de Investigaciones Sociológicas.

LURIE, Alison. (1989) *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

MARTÍNEZ, Carolina. (2017) “El impacto del nuevo mundo en la invención de Utopía de Tomás Moro”. *Revista Nomadas*. Número 47. Bogotá: Editorial de la Universidad Central. Colombia.

MATA PASTOR, Carmen y MORILLAS, Esther. (1997) “La rima en la traducción de poesía infantil. Las filastrocche italianas”. En *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Págs. 615-620. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Editorial Complutense.

MENDES DE AZEVEDO, Fernando (2007) “Utopía e infancia en la literatura infantil del nuevo milenio”. En Cerrillo Torremocha y Cañamares Torrijos (coordinadores) (2007) *Literatura infantil: nuevas lecturas y nuevos lectores*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (pp. 115-124)

MONTES, Graciela. (S/F) “Lectura y poder”. En MONTES, Graciela. (2017) *Buscar indicios, construir sentido*. Bogotá: Babel Libros. (Pp. 271-304)

-- (1997) "Del peligro que corre un escritor de convertirse en Símil tortuga (en especial si escribe para los niños)". En MONTES, Graciela. (1999) *La frontera indómita*. México D.F.: - Fondo de Cultura Económica. (Pp. 97-106)

-- (1998) "El espacio social de la lectura". En MONTES, Graciela y MACHADO, Ana María (2003) *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Buenos Aires: Sudamericana. (Pp. 23-34)

MORO, Tomas. (2001) *Utopía*. En Moro, Campanella, Bacon. *Utopías del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica. (Fecha de publicación original de la obra de Moro: 1516)

MUMFORD, Lewis. (2013) *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza. (Fecha de publicación original: 1922)

NIKOLAJEVA, Maria. (2014) *Retórica del personaje en la literatura para niños*. México: Fondo de Cultura Económica. (Fecha de publicación original: 2002)

PETIT, Michèle. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.

PIEMONTE, Victor. (2013) "El Informe Secreto al XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética en la perspectiva oficial del Partido Comunista Argentino: recepción y primeras repercusiones". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Profesor Carlos S. A. Segreti"*. Córdoba: Editorial: Centro de Estudios Históricos Profesor Carlos S. A. Segreti

ORLOFF, Carolina. (2014) *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Godot. Edición Kindle.

RICOEUR, Paul (1996). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa. (Fecha de publicación original 1986)

SALVIONI, Amanda (2013) “Lo Peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano”. En *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, Número Extra 1. Páginas 304-316. Milan: Editorial de la Università degli Studi di Milano. Extraído de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4962415>

SERRA JIMÉNEZ, Francisco (2004) “La Actualidad de Ernst Bloch. Prólogo a la edición española de El principio esperanza”. En BLOCH, Ernst. (2004) *El principio esperanza [1]*. Madrid: Editorial Trotta.

-- (1998) “Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch”. En *A Parte Rei: revista de filosofía*, N°. 2, 1998. Extraído de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/utopia.html>

SORIANO, Marc. (2005) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue. (Fecha de publicación original: 1975)

SKINNER, Quentin (1967) “More’s Utopia”, en: *Past & Present*, No. 38, pp. 153-168. Extraído de: <https://academic.oup.com/past/article-abstract/38/1/153/1454615?redirectedFrom=fulltext>

TAYLOR, George (1996) *Prólogo a Ideología y Utopía*. En RICOEUR, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa. (Fecha de publicación original 1986)

TRAVERSO, Enzo (2019) *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxía Gutemberg.

ZIPES, Jack. (2001) *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires: Lumen. (Fecha de publicación original: 1979)

Bibliografía crítica sobre el autor y su obra

LODI, Mario. (2003) “Introducción”. En RODARI, Gianni. (2003) *La escuela de la fantasía*. España: Editorial Popular.

ARGILLI, Marcello. (1990) *Gianni Rodari. Una biografía*. Torino: Einaudi.

BINI, Giorgio. (1981) “Leggere e trasgredir”. En BINI, Giorgio (1981) *Leggere Rodari*. Suplemento a *Educazione Oggi*. Pavia: Tipografia Popolare.

CAMBI, Franco. (1993) *Collodi, De Amicis, Rodari: Tre immagini d'infanzia*. Bari: Edizioni Dedalo.

CARRANZA, Marcela. (31 de marzo de 2004) “Gianni Rodari”. En *Imaginaria*. Número 125. Recuperado de: <http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari.htm>

FAETI, Antonio (1981) “Uno scrittore senza il suo doppio”. En BINI, Giorgio (1981) *Leggere Rodari*. Suplemento a *Educazione Oggi*. Pavia: Tipografia Popolare.

GLISTRUP, Eva. (2002) “The Hans Christian Andersen Awards 1956-2002”. Copenhagen: International Board on Books for Young People.

POLANCO, José Luis (2005) “Gianni Rodari, o la palabra comprometida. Pequeña biografía de un gran escritor”. En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Año 18. Número 187. 8-11

POLANCO, José Luis (2005) “Viaje al planeta Rodari”. En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Año 18. Número 187. Noviembre 2005. 12-20

ROBLEDO, Beatriz. (S/F) “Gianni Rodari, un defensor de la vida”. Fundación Cuatro gatos. Extraído de: <https://www.cuatrogatos.org/detail-articulos.php?id=95>

SMITH, Odette. (1996) “Gianni Rodari: valores democráticos, realismo y fantasía”. En: *Espacios para la lectura*. – Año II, núms. 3 y 4, 1996, pp. 12—13

TUCCIO, Silvana (2010) “Las aventuras de Cebolleta”. En BLAKE, Quentin y ECCLESHARE, Julia (2010) *1001 libros que hay que leer antes de crecer*. Barcelona: Grijalbo.

Bibliografía historiográfica

DUGGAN, Christopher (2003). *Historia de Italia*. Madrid: Akal. (Fecha de publicación original: 1994)

GARRALÓN, Ana. (2017) *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

HOBBSAWM, Eric. (2000) “Los oscuros años del comunismo italiano”. En *Revolucionarios*. Barcelona: Crítica.

HOBBSAWM, Eric. (2008) *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica. (Fecha de publicación original: 1994)

HÜRLIMANN, Bettina. (1959) *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Editorial Juventud.

RINALDI, Dina. (1960) “La stampa periodica dei ragazzi e i suoi temi”. En *La letteratura per l'infanzia nel mondo moderno. Actas del Congreso Italo-soviético, Quaderni di Realtà Sovietica*.

ZURITA, María Delicia (2008) “La guerra fría desde la óptica de las relaciones internacionales”. En *Revistas UNLP*. Número 20. Extraído de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/698>